

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

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ А. С. МАКАРЕНКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**КУДРЯВЦЕВ ВАЛЕНТИН ЮРІЙОВИЧ**

УДК 78.071.1(44) (092) : 784.3 :78.03

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Ж. МАССНЕ:  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ**

спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Дисертація на здобуття вченого ступеню  
доктора філософії

Дисертація містить результати власних спостережень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ **Кудрявцев В. Ю.**

Науковий керівник:

**Жаркіх Тетяна Василівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Харків – 2021**

## АНОТАЦІЯ

**Кудрявцев Валентин Юрійович.** Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові домінанти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. – Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, Суми, 2021.

Дисертацію присвячено вивченню камерно-вокальної творчості Ж. Массне в аспекті її жанрово-стильової домінанти. Загальною тенденцією європейського, російського та вітчизняного музикознавства кінця ХХ – початку ХХІ століть є вивчення творчого спадку Ж. Массне як оперного композитора. Звичайно в дослідницьких працях камерно-вокальна творчість французького митця залишається мало опанованою як менш вартісна. Між тим, творчий спадок Ж. Массне досить об'ємний: до його складу входять різні музичні жанри, що формували розвиток жанрово-стильової системи музичного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століть. Камерно-вокальна творчість французького композитора представлена вокальними циклами, жанрами пісні й романсу, в цілому – понад 200 зразків. Саме в них найбільш системно проявилися ті риси стилю Майстра, а саме камерність, вишуканість, вкрадливість, що так високо цінував у спадку свого сучасника і співвітчизника К. Дебюссі.

Довести значущість камерно-вокальної творчості Ж. Массне для музичної культури сучасності, й зокрема, для таких її сфер, як музичне виконавство, музична освіта, музикознавство – актуальне завдання сучасної вітчизняної науки.

У дисертаційній роботі здійснено історико-теоретичне обґрунтування та запропоновано шляхи розв'язання проблеми визначення сутності жанрово-стильових домінант камерно-вокальної творчості Ж. Массне. Серед взірців композитора, котрі набувають значення призми, крізь яку можливо

спостерігати характерні жанрово-стильові ознаки не тільки камерно-вокальної творчості Ж. Масне у цілому, а й знаходити образно-змістовні зв'язки з оперною спадщиною Майстра.

На основі залучення об'ємних критичних і дослідницьких матеріалів, історичний обсяг яких охоплює більше ста років, у дисертаційній роботі обумовлені причини недооцінки камерно-вокальної творчості Ж. Масне в науковій літературі та виконавській традиції.

У результаті вивчення історії розвитку маснезнавства стало можливим виокремити два нерівних за масштабами періодів: прижиттєвий (1907 – 1912) та післяжиттєвий – з 1912 року по теперішній час. Аналіз змін в оцінках особистості і творчості композитора у другому періоді маснезнавства дозволив вирізнити наступні етапи: 1950-і роки; 1960-ті роки; 1970-1980-ті роки; 1990-ті роки; два перших десятиліття ХХІ століття.

Переломне значення у процесі розвитку маснезнавства надане 1950-м роком, коли були сформовані передумови об'єктивного оцінювання особистості і творчості композитора. М. Купер, Е. Ч. Саквіль, Д. К. Шоу-Тейлор виступили провозвісниками «нової ери» оперної спадщини Ж. Масне. Значення 1960-х років у історії маснезнавства полягає в узагальненому осягненні творчого спадку композитора (праця Ю. Кремльова). Але і перша, і друга хвилі ренесансу особистості і творчості Ж. Масне обминули камерно-вокальний спадок композитора. Опероцентристська спрямованість домінує і на початку ХХІ століття, зокрема у вітчизняному маснезнавстві, що обумовлено вагомою роллю даного жанру у творчому доробку французького митця.

Порушення опероцентристського підходу до вивчення творчої спадщини Ж. Масне на початку ХХІ століття обумовило поширення дослідницької уваги на камерно-вокальний спадок композитора – *енциклопедію* французької романсової лірики. На межі ХХ – ХХІ століть камерно-вокальна творчість Ж. Масне набула значення самостійного предмету дослідження як гідного системного вивчення у музикознавстві.

Ознакою розквіту маснезнавства рубежу ХХ – ХХІ століть є актуалізація камерно-вокальної спадщини Ж. Массне як проблеми монографічної науки в структурі музикознавства (роботи М. Шампаня, 1995; Шає Енхе, 2000; Хюн Мін Лі, 2005; Дж. Холмквеста, 2009). Як Ф. Носке, так і М. Шампань декларують Ж. Массне як фундатора жанру французького камерно-вокального циклу.

Зіставляючи хронологію творчих етапів французького композитора, поданих в монографії Ю. Кремльова, з періодами розвитку оперного доробку митця, що міститься у дисертації Л. Мудрецької, автором дисертації запропонована періодизація камерно-вокальних циклів у творчості Ж. Массне, що умовно поділяється на три періоди: 1. Ранній охоплює 1866–1876 роки, від дати створення «Квітневої поеми» до появи «Жовтневої поеми» (1876); 2. Центральний (1879 – 1895), що відповідає датуванню другого оперного періоду; 3. Пізній (1901) – створення останнього вокального циклу «Декілька пісень в лілових тонах». Історичні паралелі між періодизацією оперного і камерно-вокального спадку композитора засвідчують як глибинність зв'язків між двома жанровими гілками його творчості, так і правомірність розподілу творчого спадку композитора, узятого у всій його цілісності. Аналіз динаміки розгорнення камерно-вокальних циклів у доробку Ж. Массне дозволив констатувати наскрізну функцію цього жанру, що охопив усі періоди творчої еволюції композитора.

У результаті аналізу встановлено жанрові ознаки поеми у камерно-вокальних циклах композитора та виявлені притаманні їм принципи циклоутворення. Авторське жанрове ім'я «поема» тлумачено: 1. як жанрову характеристику кожного з номерів; 2. як жанрову властивість кожного з «малих» (внутрішніх) циклів; 3. як жанрове утворення камерно-вокальної цілісності. Наскрізність ознак жанру поеми у камерно-вокальних циклах композитора, як і принципів циклоутворення, засвідчують єдність творчого методу Ж. Массне.

Тлумачення камерно-вокальних поем Ж. Массне як макроциклу, що пронизаний наскрізними образно-художніми та інтонаційно-драматургічними зв'язками, дозволило визначити їх як «Пори року». Аркові зв'язки між камерно-вокальними циклами композитора створюють певний «ланцюг»: «Квітнева поема», «Жовтнева поема», «Зимова поема» і «Поема одного вечора», у складі якої міститься номер, визначений нами як «Липневий».

Якщо тема «Пори року» об'єднує до макроциклу чотири камерно-вокальні цикли композитора, то розвиток теми спогадів про кохання пов'язує усі вісім вокальних поем Ж. Массне в єдиний метацикл, де роль драматургічного центру слід надати «Поємі спогаду» та «Поємі кохання», фіналу – «Поємі одного вечора», коди – останньому циклу «Декілька пісень у лілових тонах».

Зміст останнього циклу відсилає до першого періоду камерно-вокальної спадщини композитора, а в його межах – до другого взірця жанру – «Поєми спогаду»: спогадом про перше кохання навіяний «сюжет» останнього твору цієї жанрової гілки. Повернення в спогадах людини «шляхетного віку» (за Н. Савицькою) до часів молодості, до початку любовного почуття обумовлює утворення життєвого та творчого кола у спадщині Ж. Массне: герой, який увійшов до останнього періоду життєтворчості, повертається до початку історії кохання. Попри те, що в «Лілових піснях» підведення підсумків розвитку жанру камерно-вокального циклу у творчості композитора обумовлено утворенням нескінчених арок до минулого, до його попередніх *Poèmes*, останній вокальний цикл Ж. Массне виконує творче завдання розмикання художнього змісту прикінцевого взірця жанру в безкінечність.

**Ключові слова:** вокальний цикл, поема, періодизація, макроцикл, метацикл, творча особистість, циклоутворення, творчий метод.

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ***Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Кудрявцев В. Ю. Інтонційний образ світу у вокальному циклі Ж. Масне «Роème d'Avril» на вірші А. Сільвестра // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 48. С. 39 – 55.
2. Кудрявцев В. Ю. Метафорика музично-поетичного тексту вокального циклу Ж. Масне «Поема кохання» // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2018. Вип. 59. С. 59 – 70.
3. Кудрявцев В. Ю. Шляхи герменевтичної розшифровки інтонаційно-поетичних символів «Жовтневої поеми» Ж. Масне // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 83 – 92.
4. Кудрявцев В. Ю. Эстетические принципы французского поэтического парнаизма и их отображение в вокальном цикле «Пасторальная поэма» Ж. Масне // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Збірник наукових праць. Харків, ХДАДМ, 2018. Вип. № 3. С. 114 – 119.

*Статті в наукових зарубіжних фахових виданнях*

5. Кудрявцев В. Ю. Жанрово-стилевая парадигма французской Рождественской поэмы «Noël» из вокального цикла Ж. Масне «Зимняя поэма» // Central Asian Journal of Art Studies. Казахстан, 2019. Вып. № 2. С.81 – 91.
6. Кудрявцев В. Ю. Периодизация камерно-вокального творчества Ж. Масне // European Journal of Arts. Austria, 2019. Вып. № 3. С. 16 -21.

## **ABSTRACT**

**Kudriavtsev Valentyn Yuriiovich.** Chamber-vocal work of J. Massenet: genre and style dominants. - Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of candidate of art criticism, specialty 17.00.03 - Musical art. - I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University Of Arts. Kharkiv, 2021. – Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko. – Sumy, 2021.

### **The contents of the abstract**

The dissertation is devoted to the study of chamber and vocal creativity of J. Massenet in the aspect of its genre and style dominant.

The general trend of European, Russian and domestic musicology of the late XX - early XXI centuries is the study of the creative heritage of J. Massenet as an opera composer, in research works the chamber-vocal work of French man of art remains poorly understood as less costly. Meanwhile, the creative legacy of J. Massenet is quite extensive: it includes various musical genres that shaped the development of genre and style system of musical art of the second half of XIX - early XX centuries. The chamber and vocal works of the French composer are represented by genres of vocal cycle, song and romance, in total - more than 200 samples. It was in them that those features of the Master's style were manifested most systematically, namely the chamberness, sophistication, and ingenuity that he so highly valued in the legacy of his contemporary and compatriot K. Debussy.

To prove the importance of chamber-vocal creativity of J. Massenet for the musical culture of our time, and in particular for such areas as musical performance, education, musicology, is an urgent task of modern Russian science.

In the dissertation work the historical-theoretical substantiation is carried out and the ways of the decision of a problem of definition of essence of genre and style dominants of chamber-vocal creativity of J. Massenet are offered. Among the samples of chamber-vocal creativity of French man of art, the main research attention is paid to vocal cycles as a cross-cutting genre in the composer's work,

which acquire the value of a prism through which you can observe the characteristic genre and style features of not only J. Massenet's chamber-vocal creativity, but also to find figurative and meaningful connections with the opera heritage of the Master.

Based on the involvement of voluminous critical and research materials, the historical volume of which covers more than a hundred years, the dissertation explains the reasons for the underestimation of chamber and vocal creativity of J. Massenet in the scientific literature and the performing tradition.

As a result of studying the history of Massenet science, it became possible to distinguish two unequal periods: life (1907-- 1912) and posthumous (from 1912 to the present). The analysis of changes in assessments of the composer's personality and creativity in posthumous Massenet science allowed to distinguish the following stages: 1950s; 1960s; 1970s-1980s; 1990s; the first two decades of the XXI century.

A turning point in the development of posthumous Massenet science was given in the 1950s, when the preconditions for the objective assessment of the composer's personality and work were formed. M. Cooper, E. C. Sackville, D. K. Shaw-Taylor were the harbingers of a «new era» of recognition of the opera heritage of J. Massenet. The significance of the 1960s in the history of Massenet science lies in the generalized comprehension of the composer's creative heritage (the work of Yu. Kremliov). But both the first and second waves of the renaissance of personality and creativity of J. Massenet bypassed the composer's chamber and vocal legacy. The operocentric orientation also dominates at the beginning of the XXI century, in particular in the domestic Massenet science, which is due to the significant role of this genre in the work of French man of art.

Violation of the operocentric approach to the study of the creative heritage of J. Massenet at the beginning of the XXI century led to the spread of research attention to the chamber and vocal legacy of the composer - an *encyclopedia of French romance lyrics*. At the turn of the XX - XXI centuries, the chamber and vocal work of J. Massenet acquired the significance of the independent subject of

study as worthy of systematic study in musicology. A sign of the flourishing of Massenet science at the turn of the XX - XXI centuries is the actualization of the chamber and vocal heritage of J. Massenet as a problem of monographic science in the structure of musicology (works of M. Champagne, 1995; Chae Eunhee, 2000; Hyun Min Lee, 2005; J. Holmquest, 2009). Both F. Noske and M. Champagne declare J. Massenet as the founder of the genre of French chamber and vocal cycle.

Comparing the chronology of the creative stages of the French composer presented in the monograph by Yu. Kremliov with the periods of development of the opera heritage of the man of art, contained in the dissertation of L. Mudretska, the proposed periodization of chamber and vocal cycles in the work of J. Massenet, which contains 3 periods: 1. Earlier covers 1866 - 1876, from the creation of the «April Poem» to the appearance of the «October Poem» (1876); 2. Central (1879 - 1895), which corresponds to the dating of the second opera period; 3. Late (1901) - the creation of the last vocal cycle «Several songs in purple tones». The historical parallels between the periodization of the composer's opera and chamber and vocal heritage testify both to the depth of connections between the two genre branches of his work, as well as the legitimacy of the distribution of the composer's creative heritage, taken in its entirety. Analysis of the dynamics of the development of chamber and vocal cycles in the work of J. Massenet allowed us to state the end-to-end function of this genre, which covered all periods of the composer's creative evolution.

As a result of the analysis, the genre features of the poem in the chamber and vocal cycles of the composer are established and the inherent principles of cycle formation are revealed. The author's genre name «poem» is interpreted: 1. as a genre characteristic of each of the event; 2. as a genre property of each of the «small» (internal) cycles; 3. as a genre formation of chamber and vocal integrity. The continuity of the signs of the poem genre in the composer's chamber and vocal cycles, as well as the principles of the formation of cycles, testify to the unity of the creative method of J. Massenet.

Interpretation of chamber and vocal poems by J. Massenet as a macrocycle, permeated with end-to-end figurative-artistic and intonation and dramatic connections, allowed to define them as «Seasons». The arched connections between the chamber and vocal cycles of the composer create such a «chain»: «April Poem», «Autumn Poem», «Winter Poem» and «Poem of One Evening», which contains the event that we defined as «July».

If the theme of «Seasons» combines four chamber and vocal cycles of the composer to the macrocycle, the development of the theme of memories of love connects all eight vocal poems of J. Massenet into a single metacycle, where the role of drama center should be given to «Poems of Memories» and «Poems of Love», the finale – «Poem of One Evening», codes - the last cycle «Several songs in purple tones».

The content of the last cycle refers to 1st period of the composer's chamber and vocal heritage, and within it - to the second example of the genre – «Poems of Memories»: the «plot» of the last work of this genre branch were inspired by the memories of the first love. Return in the memories of a man of «noble age» (according to N. Savytska) to youth, to the beginning of the feeling of love causes the emergence of life and creative circle in the legacy of J. Massenet: the hero, who entered the last period of life, returns to the beginning of the love story. Despite the fact that in «Purple Songs» the compilation of the development of the chamber and vocal cycle genre in the composer's work is due to the formation of endless arches to the past, to previous Poèmes, the last vocal cycle by J. Massenet performs the creative task of opening the artistic content of the final sample of the genre to infinity.

**Keywords:** vocal cycle, poem, periodization, macrocycle, metacycle, creative personality, cycle formation, creative method.

**LIST OF THE APPLICANT'S PUBLICATIONS ON THE TOPIC OF  
THE DISSERTATION**

*Articles in scientific professional publications of Ukraine*

1. Kudriavtsev V. Iu. Intonatsiinyi obraz svitu u vokal'nomu tsykli Zh. Massne «Poème d'Avril» na virshi A. Silvestra // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Zbirnyk naukovykh prats. Kharkiv, KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2018. Vyp. 48. S. 39 – 55.
2. Kudriavtsev V. Iu. Metaforyka muzychno-poetychnoho tekstu vokal'noho tsyklu Zh. Massne «Poema kokhannia» // Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo. Zbirnyk naukovykh prats. Kharkiv, KhDAK, 2018. Vyp. 59. S. 59 – 70.
3. Kudriavtsev V. Yu. Shliakhy hermenevtychnoi rozshyrovky intonatsiino-poetychnykh symboliv «Zhovtnevoi poemy» Zh. Massne // Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo. Zbirnyk naukovykh prats. Kharkiv, KhDAK, 2017. Vyp. 57. S. 83 – 92.
4. Kudryavtsev V. Yu. Esteticheskie princzypy francuzkogo poeticheskogo parnasizma i ikh otobrazhenie v vokal'nom czikle «Pastoralnaya poema» Zh. Massne // Tradytsii ta novatsii u vyshchyi arkhitekturno-khudozhnii osviti. Zbirnyk naukovykh prats. Kharkiv, KhDADM, 2018. Vyp. № 3. S. 114– 119.

*Articles in scientific foreign professional publications*

5. Kudryavtsev V. Yu. Zhanrovo-stilevaya paradigma francuzskoj Rozhdestvenskoj poemy «Noël» iz vokal'nogo czikla Zh. Massne «Zimnyaya poema» // Central Asian Journal of Art Studies. Kazakhstan, 2019. Vyp. № 2. S. 81 – 91.
6. Kudryavtsev V. Yu. Periodizacziya kamerno-vokal'nogo tvorchestva Zh. Massne // European Journal of Arts. Austria, 2019. Vyp. № 3. S. 16 –21.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	13
<b>РОЗДІЛ 1. ОСОБИСТІСТЬ Ж. МАССНЕ ТА ЙОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ У МУЗИКОЗНАВЧИХ КОНЦЕПЦІЯХ</b> .....	21
1.1. Історія маснезнавства в музичній науці ХІХ – початку ХХІ століть.....	21
1.2. Камерно-вокальний спадок Ж. Масне у наукових уявленнях музикознавців.....	38
1.3. Періодизація вокальних циклів у композиторській творчості Ж. Масне.....	52
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	71
<b>РОЗДІЛ 2. ШЛЯХИ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ В РАННІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ Ж. МАССНЕ</b> .....	76
2.1. Специфіка інтонаційного образу світу у вокальному циклі «Квітнева поема» на вірші А. Сільвестра.....	80
2.2. «Poeme du Souvenire»: множинність формотворчих процесів як засіб відтворення семантики спогадів.....	90
2.3. Естетичні принципи французького поетичного парнасизму і їх відображення у вокальному циклі «Пасторальна поема» .....	100
2.4. Контекстуальний спосіб розшифровки інтонаційно-поетичних символів «Жовтневої поеми».....	110
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	118
<b>РОЗДІЛ 3. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Ж. МАССНЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ТА ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ</b> .....	122
3.1. Метафорика музично-поетичного тексту вокального циклу «Поема кохання» .....	123
3.2. Жанрово-стильова парадигма французької різдвяної пісні «Ноël» з вокального циклу «Зимова поема».....	137
3.3. Доцентрова функція «Poeme d'un soir» на вірші Ж. Ванора у	

контексті камерно-вокальної творчості композитора.....	150
3.4. Сміслообрази луни і злету в інтонаційній драматургії камерно-вокального циклу «Декілька пісень у лілових тонах» на вірші А. Лебея.....	161
<b>Висновки до Розділу 3.....</b>	<b>169</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>171</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>180</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>198</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Загальною тенденцією вітчизняного та російського музикознавства кінця ХХ – початку ХХІ століть є вивчення творчого спадку Жюльє Массне (1842-1912) як оперного композитора. Саме такий підхід до спадщини Ж. Массне обумовлює зміст кандидатських дисертацій початку 2000 років – Л. Мудрецької «Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюльє Массне (на прикладі опер “Манон” та “Вертер”))» (Одеса, 2004), В. Азарової «Античність у французькій музиці 1890-1900 років» (Санкт-Петербург, 2006), де розглянуті такі опери композитора, як «Марія Магдалина», «Таїс», «Жонглер Богоматері»; В. Мовчан «Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції» (Харків, 2016). Традиція надання переваги саме оперним жанрам у спадку Ж. Массне сформувалася за радянські часи. Так, у монографії Ю. Кремльова «Жюльє Массне» (1969) «не-оперним» жанрам не приділено відповідної уваги: стосовно камерно-вокальної творчості композитора дослідник обмежується здебільшого інформаційним стилем повідомлення.

На відміну від вітчизняної традиції наукового осмислення оперної спадщини Ж. Массне, праці, що належать французьким, західноєвропейським та американським дослідникам (Г. Фінк, Д. Ірвін, Г. Макдональд) певним чином охоплюють й інші жанри, зокрема, камерно-вокальну творчість композитора. Але у працях названих авторів камерно-вокальна творчість Ж. Массне набуває здебільшого не стільки аналітичного підходу, скільки просвітительського висвітлення, тоді як оперній спадщині композитора традиційно надається більш поглиблене вивчення.

Суперечливі думки сучасників митця (серед них – Т. Бікхам, М. Фуллер) про творчість Ж. Массне збігаються в одному – головна гідність його музики полягає у мелодіях, які, за словами композитора А. Брюно, «впізнаєш серед тисяч» [171]. Впізнаваність мелодій Ж. Массне полягає у притаманним їм гнучкості і виразності, обумовленим тісним зв'язком зі словом. Слід припустити, що камерно-вокальна творчість Ж. Массне не є вільною від

загальної властивості його композиторського стилю, тобто вона володіє тією найголовнішою якістю, що й вся його творчість в цілому. Це означає – оригінальний (індивідуальний) мелодизм як універсальна якість стилю композитора не міг не втілитися в зразках його камерно-вокальної творчості, що засвідчує властиву їм високу художню цінність.

Творчий спадок Ж. Массне досить об'ємний: до його складу входять різні музичні жанри, що формували розвиток жанрово-стильової системи музичного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століть. Камерно-вокальну творчість автора представляють жанри вокального циклу, пісні й романсу, в цілому – понад 200 зразків. Саме в них найбільш системно проявилися ті риси стилю композитора, а саме камерність, вишуканість, вкрадливість, що так високо цінував у спадку свого сучасника і співвітчизника К. Дебюссі. В зв'язку з цим прикро, що в Україні небагато вітчизняних виконавців (на відміну від французької виконавської традиції) мають у своєму репертуарі камерно-вокальні твори Ж. Массне, а в дослідницьких працях камерно-вокальна творчість французького композитора залишається мало опанованою.

Недостатня вивченість камерно-вокальної творчості французького Майстра прямо пропорційна тому величезному «сховищу» художніх відкриттів, які вона містить. Довести значущість камерно-вокальної творчості Ж. Массне для музичної культури сучасності, й зокрема, для таких її сфер, як музичне виконавство, музична освіта, музикознавство – актуальне завдання сучасної вітчизняної науки.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація В. Ю Кудрявцева на тему «Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові домінанти» виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавського музикознавства» перспективного тематичного плану кафедри

інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського на 2012 – 2017 роки (протокол № 4 від 29.11.2012 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 5 від 15.10.2016 р.) на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Мета дослідження** – визначити хронологічні і жанрово-стильові домінанти в структурі камерно-вокальної творчості Ж. Массне.

**Реалізація мети дослідження потребували вирішення наступних завдань:**

1. виявити причини недооцінки камерно-вокальної творчості композитора у науковій літературі та виконавській традиції;
2. визначити місце камерно-вокального спадку Ж. Массне у музикознавчих працях минулого і сучасності;
3. розробити періодизацію та простежити динаміку розгорнення камерно-вокальних циклів у творчості Ж. Массне;
4. на основі аналізу жанрових ознак поеми у камерно-вокальних циклах композитора виявити властиві їм принципи циклоутворення;
5. розкрити специфіку тлумачення камерно-вокальних поем Ж. Массне як макроциклу, пронизаного наскрізними образно-художніми та інтонаційно-драматургічними зв'язками.

**Об'єкт дослідження** – камерно-вокальна творчість Ж. Массне.

**Предмет дослідження** – жанрово-стильові домінанти камерно-вокальної творчості Ж. Массне.

**Матеріал дослідження** – камерно-вокальні цикли Ж. Массне, а саме: «Квітнева поема» («*Poème d'Avril*», 1866) на вірші А. Сільвестра; «Поема спогаду» («*Poème du Souvenire*», 1871) на вірші А. Сільвестра; «Пасторальна поема» («*Poème Pastoral*»), 1870 – 1872 на вірші А. Сільвестра та Жана-П'єра Кларі де Флоріана; «Жовтнева поема» («*Poème d'Octobre*», 1876), на вірші П. Колліна; «Поема кохання» («*Poème d'amour*», 1879 ) на вірші П. Робіке, «Зимова поема» («*Poème d'hiver*», 1882) на вірші А. Сільвестра; «Поема одного вечора» («*Poème d'un soir*», 1895) на вірші Ж. Ванора; «Декілька

пісень у лілових тонах» («*Quelques chansons mauves*», 1901) на вірші А. Лебея.

**Теоретичну основу дослідження становлять:**

- фундаментальні дослідження з історії та теорії музичного мистецтва (М. Арановський [7], Б. Асаф'єв [10], В. Бобровський [17], Н. Герасимова-Персидська [40], Н. Горюхіна [46], А. Коробова [73], І. Котляревський [76], Т. Ліванова [98], О. Маркова [107], В. Медушевський [109], Є. Назайкінський [123], Ю. Холопов [155], В. Холопова [156], С. Шип [164]);

- праці, присвячені вивченню камерно-вокальної музики та камерно-вокального циклу (Л. Астрова [11], В. Васіна-Гроссман [25], П. Вульф'юс [32], Г. Ганзбург [34], Н. Говорухіна [44], Л. Горелік [45], Т. Жаркіх [56], В. Коннов [70], Н. Кузьміна [88], Т. Куришева [94], І. Лаврентьєва [95], Т. Ліванова [98], С. Луковська [103], Ю. Малишев [106], Т. Чередниченко [160], М. Черкашина-Губаренко [161], *M. J. Champagne* [176], *E. Decsey* [177], *D. Ferris* [179], *F. Noske* [201], *F. Walker* [208]);

- роботи, в яких вивчаються проблеми співвідношення слова і музики (Т. Бершадська [15], В. Васіна-Гроссман [26], К. Зенкін [61], Ю. Малишев [106], О. Михайлов [113], В. Москаленко [117], О. Оголевець [128], І. Пясковський [135], О. Роценко [138], К. Руч'євська [140], І. Степанова [146], В. Холопова [154], Ю. Хохлов [157], Л. Шаповалова [163], О. Чигарьова [162], *Chae Eunhee* [175], *H. Pousseur* [202], *Mei-Yu Wei* [210];

- праці з історії французької музики (Т. Бринь [21], Т. Гнатів [43], В. Даньшина [50], М. Друскін [53], В. Жаркова [57], Л. Кокорева [68], Р. Куницкая [89], Б. Левик [97], А. Прюн'єр [133], К. Розеншильд [136], Г. Філенко [150], *M-D Calvocoressi* [172], *H. Finck* [180], *D. Irvine* [187], *H. Macdonald* [190], *F. Maddock* [191], *M. Marnat* [193], *L. Schneider* [205]);

- праці, в яких розглядається проблематика французької вокальної музики (Т. Жаркіх [56], В. Жаркова [57], О. Корнієнко [71], К. Краснощок [78], О. Міхайлова [114], В. Нечепуренко [126]);

- роботи, що репрезентують загальне массезнаводство (Ю. Кремльов [79], *M-D Calvocoressi* [172], *H. Finck* [180], *D. Irvine* [187], *H. Macdonald*, *F. [190] Maddock* [191], *L. Schneider* [205]);

- аналіз оперної творчості Ж. Масне (В. Азарова [3]. В. Мовчан [115], Л. Мудрецкая [118], *A. Bruneau* [171], *F. Carret* [174], *J. Maehder* [192], *M.-Y. Wei* [210]) та камерно-вокальної творчості композитора (*E. Chae* [175], *J. Holmquest* [185]);

- роботи з історії французької поезії (Л. Андрєєв [6], М. Бахтін [13], В. Максимов [105], А. Мельникова [111], Л. Щерба [166]. *A. Silvestre* [206])

**Методи дослідження.** Для реалізації мети й розв'язання поставлених у роботі завдань у дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених методів: *принцип історизму* – для визначення причин негативного ставлення до камерно-вокального спадку композитора впродовж 40 років, а також задля розробки періодизації массезнаводства і камерно-вокальної спадщини Ж. Масне; *історико-контекстуальний*, застосований з метою встановлення зв'язків камерно-вокальних циклів у творчості композитора із процесами розвитку сучасної йому французької поезії; *аксіологічний* – для аналізу змін у критичних оцінках камерно-вокальної творчості композитора, що виникали в часопросторі ХХ – початку ХХІ століть; *метод декодування* (розроблений О. Афоніною), призначений для встановлення значущості зашифрованих у камерно-вокальних циклах композитора художніх змістів; *жанрово-стильового аналізу* – для встановлення специфіки авторського тлумачення камерно-вокального циклу та вокальної поеми; *аналізу інтонаційної драматургії* – для встановлення процесів циклоутворення у камерно-вокальних циклах композитора; *акмеологічний метод у музикознавстві* (розроблений О. Роценко) дозволяє усвідомити вершинні досягнення Ж. Масне у контексті еволюції художнього мислення композитора.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що у поданій дисертації *вперше* в музикознавстві:

- визначено жанрово-стильові доміанти в структурі камерно-вокальної творчості композитора;
- виявлено причини недооцінки камерно-вокальної творчості митця у вітчизняній науковій літературі та виконавській традиції;
- визначено місце камерно-вокального спадку Ж. Масне у музикознавчих працях;
- розроблено періодизацію камерно-вокальних циклів у творчості Ж. Масне;
- встановлено жанрові ознаки поеми у камерно-вокальних циклах композитора та властиві їм принципи циклоутворення;
- розкрито специфіку тлумачення камерно-вокальних поем Ж. Масне як макроциклу, пронизаного наскрізними образно-художніми та інтонаційно-драматургічними зв'язками.

*Удосконалено загальну періодизацію спадку Ж. Масне.*

*Подальшого розвитку набули музикознавчі судження щодо камерно-вокальної творчості Ж. Масне, перш за все, вокальних циклів композитора.*

**Практичне значення одержаних результатів дослідження.** Теоретичні положення дисертації та поданий у ній фактичний матеріал можуть бути використані у процесі науково-дослідної роботи магістрантів, аспірантів, докторантів та викладачів за зазначеною тематикою, для проведення майстер-класів, спрямованих на підвищення рівня виконавської майстерності камерних співаків. Основні положення та висновки роботи можуть бути залучені до виконання камерно-вокального спадку Ж. Масне в українському музичному мистецтві, використані для розробки та проведення історико-теоретичних курсів, а також введені до змісту наступних дисциплін у закладах вищої освіти, зокрема «Історія світової музики», «Аналіз музичних творів», «Історія та теорія вокального мистецтва».

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені

І. П. Котляревського та були оприлюднені на наукових конференціях: *міжнародних* – 3 (2017, Одеса, міжнародна науко-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція та сучасність»; 2019, Одеса, міжнародна науко-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція та сучасність»; 2019, Харків, ХНУМ, XIX міжнародна науко-творча конференція студентів та аспірантів»); *всеукраїнських* – 3 (2016, Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва»; 2017, Харків, ХДАК всеукраїнська науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух»; 2018, Харків, ХДАК всеукраїнська конференція «Музичне мистецтво в часопросторі культури: минуле та сучасність»).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у 6 одноосібних публікаціях, з яких 4 - у фахових виданнях України (3 – внесені до міжнародних наукометричних баз), 2 – іноземні: *European Journal of Arts* (Австрія); *Central Asian Journal of Art Studies* (Казахстан).

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Повний обсяг – 199 сторінок, з яких основного тексту – 166 сторінок. Список використаних джерел і літератури включає 210 найменувань, із них 45 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

### ОСОБИСТІТЬ Ж. МАССНЕ ТА ЙОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ У МУЗИКОЗНАВЧИХ КОНЦЕПЦІЯХ

#### 1.1. Історія маснезнавства в музичній науці XX – початку XXI століть

Маснезнавство XX – початку XXI століття як одна з монографічних наук у структурі музикознавства має складну історію формування, сповнену протиріч. Доволі довгий час для українських музичних науковців, виконавців-інструменталістів та вокалістів неординарна особистість французького митця та його спадщина залишались покритими щільною «завісою», за яку мало хто намагався проникнути. Представлене дослідження містить спробу вивчити ту площину творчості французького композитора (а саме його камерно-вокальні цикли), що поки залишалася на маргінесі маснезнавства.

У широкому сенсі маснезнавство XX – початку XXI століть нараховує два періоди свого розвитку. Історію маснезнавства Новітнього часу слід розподілити на два нерівних за масштабами періодів: прижиттєвий (до 1912 року) та післяжиттєвий (з 1912 року по теперішній час). Разом з тим, належить враховувати, що більш ніж сторічний другий період маснезнавства, в залежності від характеру оцінок особистості та творчості композитора, розподіляється на ряд етапів. При цьому, незалежно від того, до якого етапу післяжиттєвого маснезнавства належить та чи інша наукова розробка, треба пам'ятати, що методологічною опорою і джерелом знань про Ж. Масне слід вважати автобіографію композитора «Мої спогади» («Mes souvenirs»), надруковану у 1912 році. Ця робота відіграє свого роду «прикордонну» роль у маснезнавстві: вона поділяє і, разом з тим, поєднує між собою два періоди – прижиттєвий та післяжиттєвий в історії даної монографічної науки.

Диференціація післяжиттєвого періоду в історії маснезнавства на етапи обумовлена зміною оцінок особистості і творчості композитора у наукових працях дослідників. Якщо безпосередньо після смерті Ж. Масне упродовж 1912 – 1920-х років виникла тенденція применшення значення творчої спадщини композитора, то, починаючи з 1930-х років, актуалізувалися спроби відродження імені і творчості французького митця. В цілому у періоді післяжиттєвого маснезнавства пропонується виокремити п'ять етапів розвитку: 1950-і роки; 1960-ті; 1970-1980-ті; 1990-ті; два перших десятиліття ХХІ століття.

Що стосується жанрів наукових досліджень, присвячених вивченню життя і творчості Ж. Масне упродовж обох періодів маснезнавства, то вони представлені: монографіями (Д. Ірвін [187], Ю. Кремльов [79], Х. Макдональд [190], Л. Шнайдер [205], Н. Finck [180]), дисертаціями та розділами у їх структурі (В. Мовчан [115], Л. Мудрецька [118], А. М. Уебб [], Дж. Холмквест [185], Хюн Мін Лі [186], М. Шампань [176], Е. Чае [175]), критичними (Е. Ганслік [144], К. Сен-Санс [144], пізніше К. Дебюссі [51], Г. Шарпантьє [144]), енциклопедичними та словниковими статтями (наприклад, у Словнику Гроува [182], музичних енциклопедичних виданнях Радянського Союзу [120] тощо).

**Прижиттєвий період** дослідження творчості Майстра в ХХ столітті досить нетривалий – це 1907 – 1912 роки. Упродовж шести років у відомих публікаціях були сформовані два оціночних підходи до вивчення творчої особистості і художнього спадку Ж. Масне. Один з них – цілком позитивний, для другого характерна негативна оцінка творчої постаті, художнього методу та стилю композитора. В цей період склався і опероцентристський підхід до вивчення творчості митця, наслідки якого й досі властиві маснезнавству.

Початок прижиттєвого періоду осягнення творчості композитора пов'язаний з появою енциклопедичних та словникових статей, надрукованих у 1907 році. Характерно, що тут закладено традицію тлумачення Ж. Масне,

переважно, як оперного композитора, між тим його інструментальна музика визначена як другорядна. Що стосується численних камерно-вокальних творів митця, то у цих виданнях згадка про них трохи поверхова, вона «тоне» у загальному потоці наукового аналізу опер Майстра. На початку ХХ століття було закладено тенденцію ставлення до камерно-вокального спадку композитора як до менш коштовного, у порівнянні з його оперною спадщиною. Час формування дослідницького зацікавлення щодо вивчення камерно-вокальної творчості Ж. Массне розпочався більше ніж через половину століття – лише у 1960-1970 роки.

Саме оперні твори композитора на початковому етапі розвитку маснезнавства поставали як передумова формування оціночних критеріїв творчості Майстра. Наприклад, у Словнику Гроува 1907 року видання [182, с. 87 – 89] відзначено, що Ж. Массне піднявся на перше місце серед молодих французьких композиторів після створення *opera-comique* «Дон Сезар де Базан» (1872), музики до античної трагедії де Лілля «Ерінні» (1873) та ораторії «Марія Магдаліна» (1873). З цих ранніх творів розпочався тривалий успіх Ж. Массне – оперного композитора.

За думкою Фуллера Мейтленда, чия стаття надруковано у Словнику Гроува, успіх творів Ж. Массне має відношення «до дивних явищ музичної історії» [182, с. 88]. Пояснення цього факту подає сам автор словникової статті про Ж. Массне. Як вважає Фуллер Мейтленд, «композитор завжди був обережним до вибору сюжетів у своїх операх, які відповідали смаку паризької публіки», і, треба визнати, продовжує автор, що «його (Массне – *V. K.*), безсумнівно, слабка та солодка манера завжди залишалася безпомилковою» [там само]. Це мабуть історично перше визначення композиторської манери Ж. Массне, втіленої в оперній творчості.

Але, визнаючи творчу манеру композитора безпомилковою, М. Фуллер виступив з її критикою. Зокрема, автор статті звинуватив композитора у наслідуванні «модному паризькому стилю», охарактеризувавши музику Ж. Массне як «невимовно монотонну», і пророкував швидке зникнення його

опер з театральних підмостків. Не випадково М. Фуллер наводить у словниковій статті на підтримку власної думки висловлювання письменника М. Адольфа Жюльєна, в якому стверджується, що такі популярні нині опери французького композитора, як «Манон» і «Сід», довго не утримуються на оперній сцені, «тай не заслуговують того, щоб вижити» [там само]. Отже, на початку ХХ століття думка щодо швидкоплинності успіху опер Ж. Массне мала досить поширений характер.

Крім того, М. Фуллер вважав, що те місце, яке Ж. Массне зайняв серед французьких композиторів, є надто високим. Адже, на його думку, за обдарованістю Ж. Массне поступався своїм сучасникам – оперним композиторам. Не називаючи імен, М. Фуллер вважає цих сучасників Ж. Массне, які творили поруч з ним, більш оригінальними та потужними, ніж автор «Вертера». Але, не дивлячись на такий песимістичний прогноз, опери Ж. Массне й досі популярні, а інтерес до них лише зростає. Згадані твори залишились панувати на кращих сценах світу. Прогнозам «лжепророків» не судилося збутися.

Енциклопедичні та словникові статті виконали роль своєрідного введення до появи перших монографій, присвячених дослідженню особистості та творчості французького композитора. Це, перш за все, монографічне видання «Массне, чоловік-музикант», що вийшло у Парижі 1908 року. Воно належить французькому музикознавцю і критику Луї Шнайдеру [205]. У цій роботі, що містить цінні ілюстрації та документи, переважає біографічний підхід до вивчення творчої постаті композитора. Поряд з тим, автор монографії багато уваги приділяє аналізу композиторського стилю та техніки Ж. Массне, спираючись на приклади з відповідних оперних, балетних та кантатно-ораторіальних творів. Зокрема, у монографії Л. Шнайдера містяться аналітичні роздуми щодо опер «Двоюрідна бабуся» (1867) «Дон Сезар де Базан» (1872), «Король Лахорський» (1877), «Іродіада» (1881), «Манон» (1884), «Сід» (1885), «Есклармонда» (1889), «Маг» (1891), «Вертер» (1892), «Таїс» (1894), «Портрет Манон»

(1894), «Наваррка» (1894), «Сафо» (1897), «Попелюшка» (1899), «Гризельда» (1901), «Жонглер Богоматері» (1902), «Керубіно» (1905), «Аріадна» (1906), «Тереза» (1907); балетів «Куранти» (1892) і «Цикада» (1904); ораторії «Марія Магдалена» (1873), «Єва» (1875), «Богородиця», «Земля обітована» (1900), кантата «Нарцис» [205].

В окремих розділах монографії приділено увагу іншим жанрам, до яких звертався Ж. Массне у своїй творчості, в тому числі жанрам камерно-вокальної музики, зокрема його *mélodie* і вокальним циклам, але презентований текстуальний матеріал стосується переважно стислих історичних довідок щодо поодиноких творів композитора.

Важливість монографії Л. Шнайдера у процесі формування маснезнавства важко переоцінити: це був перший досвід повного охоплення творчої постаті та спадку французького Майстра. Дана робота написана у результаті безпосереднього спілкування Л. Шнайдера і Ж. Массне, що значно підвищує її цінність.

Через 16 років, вже після смерті Ж. Массне у 1924 році, працю Л. Шнайдера було перевидано, що свідчить про значущість даної публікації і у наступний період маснезнавства. Підкреслимо, що в контексті примноження негативних оцінок творчості Ж. Массне на початку післяжиттєвого періоду розвитку маснезнавства, перевидана робота Л. Шнайдера стала не тільки пам'ятним свідченням про прижиттєву славу композитора, а й запорукою відродження його імені, що починається від 1930-х років.

Серед прижиттєвих видань про особистість і творчість французького композитора треба виокремити монографічну працю американського музичного критика періодичного видання «*New York Evening Post*» Генрі Фінка «Массне та його опери», що датована 1910 роком [180]. Жанр цієї роботи слід визначити як біографічні нотатки, що містять коротку інформацію про опери композитора та їх сценічну долю в Америці до 1910 року включно. Наведена робота має велике значення щодо усвідомлення

ареалу поширення музичної спадщини Ж. Массне у часопросторі Нового Світу на початку ХХ століття.

Монографія Г. Фінка засвідчує світове визнання оперної творчості французького композитора упродовж першого 10-ліття ХХ століття. В цьому відношенні показовою є структура цієї роботи. Перший розділ містить інформацію щодо поширення творчості композитора в Америці («Массне в Америці»). Другий розділ монографії («Біографічний нарис») включає відомості з приводу етапів творчого становлення французького композитора. У Третньому розділі визначені риси особистості та мислення композитора. Четвертий і П'ятий розділи присвячені, відповідно, опису постановок п'яти опер Ж. Массне в Оперному театрі Манхеттена («Таїс», «Жонглер Богоматері», «Іродіада», «Сафо», «Гризельда») і чотирьох – у Метрополітен-Опера («Наваррка», «Манон», «Вертер», «Сід»). У Шостому розділі надається лаконічний розгляд «менш відомих» (на той час) опер композитора, які ще не знайшли сценічної постановки в американських театрах («Двоюрідна бабуся», «Дон Сезар де Базан», «Екслармонда», «Попелюшка», «Маг», «Король Лахорський», «Портрет Манон», «Керубіно», «Аріадна», «Тереза», «Бахус», «Дон Кіхот»). У поданому наприкінці видання «Списку композицій Массне» побіжно згадуються пісні та дуети, інструментальні п'єси. Однак у цілому домінує опероцентристський підхід.

Поряд з формуванням високої оцінки особистості і творчості Ж. Массне, за життя композитора почався і антимассневський рух. Сформований упродовж останніх років життєтворчості Майстра, антимассневський рух посилювався після його смерті, триваючи до початку 1950-х років. Саме прижиттєва негативна оцінка обумовила суперечливе ставлення до художника та його спадщини, що панувало майже 40 подальших років.

У некролозі, опублікованому у вересневому випуску «*The Musical Times*» за 1912 рік, музичний критик М.Д. Кальвокорессі не утримався від обвинувачених слів на адресу французького композитора. «Його ранні

партитури, – відзначає автор некрологу, – здебільшого, це найкраще у його спадку <...> Пізні, через те, що він не намагався міняти свій стиль, буквально “потонули” в маньєризмі» [172]. На думку Кальвокорессі музичне обдарування Ж. Массне представляє собою «дивний феномен». За висловом автора некрологу, Массне «не страждав від недоліків ані в індивідуальності стилю, ані у втіленні своїх задумів, але фактично відмовився від такого "подарунка долі"» [сам само]. Критик вважав, що слава настільки зіпсувала композитора, що «прогрес музичного мистецтва останніх сорока років залишив Массне байдужим: він не брав участі у розвитку сучасної музики» [172, с. 565-566]. Віддаючи належне таланту Ж. Массне, який втілювався в оригінальності стилю та художніх задумів, Кальвокорессі фактично звинувачував композитора у традиціоналізмі, відсутності відчуття жанрово-стильових процесів музичної сучасності в його творчості, що нібито розпочалися з 1870-х років. Таким чином, майже від початку оперної творчості стиль Ж. Массне не відповідав сучасним йому композиторським пошукам.

Поряд з тим, саме у 1872 році відбулася прем'єра комічної опери «Дон Сезар де Базан» за мотивами драми В. Гюґо, яка, за думкою укладачів словника Гроува, зробила її творця популярним. Через п'ять років було написано оперу «Король Лахорський» (1877) – третю за рахунком і першу, яка принесла авторові успіх у Парижі. Також здійснилися перші виконання визнаної п'ятої сюїти для оркестру «Неаполітанські сцени» (1876), ораторії «Марія Магдалена» (1873), що зарахували її автора до числа славетних композиторів свого часу («Марія Магдалена» заслужила позитивні відгуки П. Чайковського, Ш. Гуно і Ж. Бізе).

Створені за цей час вокальні цикли «Поема спогаду», «Жовтнева поема», «Пасторальна поема», «Поема кохання» вирізняються використанням у них новаторських музичних прийомів, зверненням до оригінальної тематики, численних знахідок у сфері інтонаційної драматургії. Оперна, інструментальна, хорова та вокальна творчість митця 1870-х років

постала втіленням інноваційних пошуків композитора у контексті жанрово-стильових процесів, властивих французькому музичному мистецтву того часу. Тобто докори автора некрологу щодо традиційності композиторського мислення Ж. Массне, який нібито не скористувався власним обдаруванням музиканта, є тенденційними і безпідставними.

Отже, протягом періоду, визначеного нами як прижиттєве маснезнавство, сформувалися дві провідні тенденції у даній монографічній науці – позитивне (Л. Шнайдер, Н. Finck) та негативне (А. Жюльєн, М. Фуллер, *Calvocoressi M-D.*) оцінювання творчого спадку Ж. Массне. Наслідки цієї антиномічної оцінки спадку французького композитора були притаманні маснезнавству впродовж сорока років.

Найважливішим джерелом відомостей про композитора та властивий йому характер творчого мислення є видана 1912 року автобіографічна книга «Мої спогади» Ж. Массне («*Mes souvenirs*»). Викладений тут біографічний матеріал, поза волею автора, в подальшому багато в чому негативно вплинув на сприйняття його творів у майбутньому. Адже складалося враження, що створення музики для Ж. Массне – процес легкий і безтурботний. Це підкупляло аматорів, але викликало роздратування професіоналів. Цим, мабуть, багато в чому пояснюється і достатньо довгий період відсутності серйозних проблемних досліджень, присвячених Ж. Массне. Як впливає з авторського тексту «*Mes souvenirs*», композитор чітко позначив свої пріоритети щодо сприйняття своєї музики. Для нього думка публіки мала першорядне значення. Саме смаки слухачів відносно сприйняття власних творів брав композитор до своєї уваги. Можливо, це нерідко викликало лють критиків, які не могли змиритися з такою байдужістю на свою адресу.

Негативні оцінки творчості Ж. Массне, перші з яких з'явилися за життя композитора, чи не на 40 років сформували необґрунтовано «сувору» критику, подолання якої розтяглося на довгі десятиріччя. «Відлуння» висунутих на адресу Ж. Массне зауважень аж до сьогодення багато в чому гальмувало розвиток виконавського інтересу до його НЕ-оперних

творів і заважало розвитку появи наукових концепцій, присвячених композиторській спадщині. Аж до теперішнього моменту праці, надані, наприклад, вітчизняними музикознавцями відносно досліджень життя і творчості Ж. Массне поодинокі; їх тематика не виходить за межі аналізу деяких опер – «титульного жанру» в доробку композитора, саме це міцно стверджується у науковій свідомості поколінь. Подібне опероцентристське обмеження (регламентація) жанрового спектру спадщини Ж. Массне необґрунтовано звужує сферу творчих досягнень композитора.

Разом з тим, опероцентристський підхід до вивчення спадщини французького митця має ряд об'єктивних обґрунтувань. Перш за все, таке обґрунтування міститься у мемуарах Ж. Массне «Мої спогади» [192]. Тут в цілому ряді глав (серед них – Гл. 8 «Початок у театрі», гл. 11 «Початок в Опері», гл. 13 «Італійський театр» та ін.) автор особливу увагу приділяє саме опері, причому не тільки власній, а й опері як такої. Отже, сам композитор вважав оперу найважливішою справою свого життя. Крім того, опероцентристський підхід до вивчення спадщини Ж. Массне обумовлений також і традицією світового музикознавства. Наприклад, саме як оперний композитор набув тлумачення Ж. Массне у відповідній статті *Grove's Dictionary of Music and Musicians* [182].

### **Післяжиттєвий період розвитку масснезнавства.**

Як впродовж життя, так і після смерті Ж. Массне ніколи не залишався поза уваги шанувальників свого таланту. У 1930-х роках відомий британський диригент, оперний та балетний імпресаріо Томас Бічам, виходячи зі змісту праці англійського музичного критика Н. Кардуса, сказав йому: «Я віддав би весь Бранденбурзький концерт Баха за “Манон” Массне, і вважав би, що отримав величезну користь від обміну» [173]. Навіть завважуючи на певну гіперболізацію та неправомірність подібного «обміну», слід зазначити, що наведене зізнання Т. Бічама відображує загальний процес підвищення значущості опери французького митця і його спадку в цілому у сприйнятті музикантів другої чверті ХХ століття.

У ХХ столітті відбувається якісне переосмислення творчої спадщини композитора. Майже кожного десятиліття, починаючи з другої половини ХХ віку, у науковій та критичній думці відбувається значний внесок до розвитку маснезнавства. Переломне значення у цьому процесі мають **1950-ті роки**. На даному етапі розвитку монографічної науки формуються передумови об'єктивного оцінювання особистості і творчості композитора. У 1951 році відомий критик у галузі французької музики Мартін Купер в «*The Daily Telegraph*» писав, що злостивці, серед яких були і деякі колеги-композитори, ідеалізуючи власний внесок до музичного мистецтва, пуританські обмежуючи себе щодо пізнання «радощів життя», на практиці мало чого досягли порівняно з Ж. Масне і не змогли здобути «досконалості у будь-якому жанрі» [188, с. 565–566].

До числа авторів, які позитивно оцінювали обдарування Ж. Масне у 1950-ті роки, слід віднести британського музичного критика Едварда Чарльза Саквіля і його колегу Десмонда Крістофера Шоу-Тейлора [204]. У 1955 році на сторінках «*The Record Guige*» вони заявили: «Він [Масне] мав вишуканий музичний дар, хтивий і дуже вокальний; інтелектуальність і драматизм відрізняють більшість його творів» [там само]. У підсумку британські критики закликали відновити постановки опер Ж. Масне: «Гризельда», «Жонглер Богоматері», «Дон Кіхот» і «Попелюшка» [204, с. 250], які ще в 1910-му році Г. Фінк вважав маловідомими [180]. Розпочиналася «нова ера» визнання оперної спадщини Ж. Масне, сутність якої полягала у поширенні слухацького та наукового інтересу до, на той час, «маловідомих» опер композитора.

Значущість **1960-х років** у осягненні творчої постаті та спадщини Ж. Масне відзначають Х'ю Макдональд [190] та Л. Мудрецька [118]. У цьому відношенні на особливу увагу заслуговує праця Ю. Кремльова «Жюль Масне», оскільки у ній надається узагальнене осягнення творчого спадку французького композитора. Монографія Ю. Кремльова стала своєрідним передчуттям відродження особистості і творчості Ж. Масне та першим

вагомим дослідженням, у якому було закладено основи радянського маснезнавства. Поряд з тим, автор наукового трактату вважав свою працю лише початковим кроком у створенні монографічної науки. Про це свідчить наступна думка Ю. Кремльова: «Хронологію життя і творчості Ж. Массне, що встановлена поки лише в загальних рисах, часто доводиться вважати сумнівною» [79, с. 8-9]. Монографія Ю. Кремльова стала тим ґрунтом, на якому зросли «паростки» вітчизняного маснезнавства майбутнього.

Намагаючись розібратися у причинах байдужості дослідників до музики французького Майстра, Ю. Кремльов відзначав, що ім'я Ж. Массне «ніби заплямоване успіхом у натопту і тому вселяє скептицизм, підозрілість» у душах професіоналів [79, с. 8]. Таким чином, і наприкінці 1960-х років протистояння аматорів і професіоналів у сприйнятті музики Ж. Массне, сформоване упродовж першого десятиліття ХХ століття, зберігало своє значення.

У **70 – 80-ті роки ХХ століття** розпочався новий етап розвитку маснезнавства, сутність якого слід визначити як ренесанс особистості і творчості французького композитора. Знаковою подією відродження особистості і творчості автора «Манон» і «Вертера» було утворення 1972 року в Лондоні «**Товариства Массне**» (*Massenet Society*). Північноамериканське відділення цієї організації виникло у 1977 році і складалося з американських членів Лондонського товариства *Massenet Society*. Метою товариства є збір, виконання та просування музики Жюля Массне.

Монографія Ю. Кремльова і створення лондонського *Massenet Society* – головні досягнення першої хвилі ренесансу життєтворчості Ж. Массне кінця 1960 – 1970-х років. Саме діяльність лондонського «Товариства» сприяла появі у 1990-ті роки серйозних музикознавчих досліджень, присвячених життю і творчості Ж. Массне. До лондонських маснезнавців у ці роки підключилися французькі музикознавці: у Сент-Етьєні (недалеко від того місця, де народився композитор) регулярно проводиться музичний фестиваль

імені Ж. Массне (*Festival Massenet de Saint-Étienne*). Перший фестиваль, присвячений французькому митцю, відбувся у листопаді 1990 року. Тоді були виконані опера «Клеопатра» та ораторія «Богородиця». В буклеті фестивалю була опублікована перша докладна хронологія життя і творчості композитора.

Але навіть у 70-ті роки ХХ століття, коли позначилися шляхи ренесансу творчості французького композитора, його вокальний спадок (як оперний, так і камерно-вокальний) залишався об'єктом негативної критики. Наприклад, відомий у той час французький співак П'єр Бернак у роботі «Інтерпретація французької пісні» (1970) приєднався до недругів Майстра, критикуючи вокальний стиль митця: «Массне пожертвував своїм унікальним даром на користь швидкості успіху, що у його спектаклях призвело до солодкого сентименталізму. Оперні та камерно-вокальні твори Ж. Массне не підлягають високій оцінці» [168].

У **1990-ті** роки розпочалася друга хвиля ренесансу наукової зацікавленості до життєтворчості Ж. Массне. *Festival Massenet de Saint-Étienne* періодично включав наукові диспути навколо особистості композитора та його спадщини. Зокрема, науковий диспут у межах Фестивалю 1992 року був присвячений темі «Массне і його творчість у контексті естетики його часу». Доповідачами на цьому форумі були відомі маснезнавці – Роджер Деладж, Шаб'єр, Стівен Хюбнер, Жерар Конде. Десять років поспіль (2002) було опубліковано книгу, до якої увійшли наукові доповіді за такою тематикою: «Оперні лібрето часів Массне» (*Publications de l'Université de Saint-Étienne*, 2002). Слід зробити висновок, що на початку ХХ століття лібретологія [34] як наука у складі оперології набула значення окремого напрямку дослідження у структурі маснезнавства. Окрім розвитку маснезнавства, Фестиваль на честь Ж. Массне, здійснив і свою просвітницьку функцію щодо включення мало виконуваних опер композитора до звукового оперного контексту ХХІ століття. На сьомому

фестивалі 2003 року відбулася постановка третьої опери Ж. Массне «Сафо», якою диригував Лоран Кампеллоне.

Спираючись на важливі твори музичних критиків, таких як Г. Фінк та Л. Шнайдер, енциклопедичні статті, можливо констатувати, що маснезнавство довгі часи розвивалося в основному у складі оперології. В 1990-ті роки відбувається зміна «наголосу»: оперологія стає складовою маснезнавства, однак це не означає припинення розвитку оперологічного маснезнавства.

В цей період репутація Ж. Массне була остаточно реабілітована. Англійський музикознавець відомий своїми дослідженнями музики ХІХ століття Х'ю Макдональд у «*The Penguin Opera Guide*» (1993) писав, що хоч опери Ж. Массне ніколи не зрівнялися з величиною музики Г. Берліоза, генієм «Кармен» Ж. Бізе або глибиною «Пеллеаса та Мелізанди» К. Дебюссі, але, починаючи з 1860-х років до першої світової війни, композитор подарував французькій ліричній сцені чудову серію творів, два з яких – «Манон» та «Вертер» – це, за виразом автора, «шедеври, які завжди прикрасять оперний репертуар». На думку Х. Макдональда, творчість Ж. Массне «втілює багато стійких аспектів епохи *belle époque*, одного з найбагатших культурних періодів у історії» [190]. Опери Ж. Массне у праці Х. Макдональда набули понадчасового значення, дорівнюючись за своєю суттю *вічним* творінням музичного мистецтва. Крім того, великого сенсу набуває і думка цього дослідника щодо належності творів Ж. Массне до **Прекрасної доби** в історії французького мистецтва [190, с. 216 – 217].

Х. Макдональд своїм висловлюванням надає ключ до осягнення історії маснезнавства, яка прекрасно вписується в історію *belle époque*. Смерть Ж. Массне (1912) співпадає з закінченням «прекрасної епохи» (1914) – часу, пов'язаного з переглядом її спадку і народженням певного роздратування щодо її героїв. Проте, чим більше ми віддаляємось від цієї епохи, тим рельєфнішою стає її краса та привабливість.

Відомий британський музикознавець, впливовий оперний критик та перекладач Родні Мілнес у статті про оперну творчість Ж. Масне, надруковану у виданні *«The New Grove Dictionary of Opera»* (1992) погоджується з тим, що «Манон» і «Вертер» багато використовуються в міжнародному оперному репертуарі. Крім того, критик вважає і три інші музично-сценічні твори композитора («Попелюшка», «Таїс» і «Дон Кіхот»), свого роду «точками опори» в історії опери як такої. Мілнес закликає переоцінити художнє значення й інших опер композитора. Порівнюючи Ж. Масне з рештою композиторів його історичної сучасності, він висловлює думку, що «було б абсурдно стверджувати, що Масне був чимось більш ніж другокласним композитором; він, однак, заслуговує на те, щоб його бачили, як Ріхарда Штрауса, принаймні, як першого серед другорядних» [199]. Поряд з високою оцінкою творчої спадщини композитора, науковець і на початку 1990-х років не тільки не спростовує, а й продовжує довгу історію тлумачення Ж. Масне як композитора другорядного, попри те, що наприкінці ХХ століття опери Ж. Масне входять до кола найпопулярніших у репертуарі оперних театрів світу.

1994 року було створене ще одне знакове дослідження творчості французького композитора. Монографія «Масне – хроніка життя і часу» [187] музичного історика, композитора, педагога, доктора філософії в музичній естетиці (Гарвардський університет) Ірвіна Демара, який засвідчує, що перегляд значення особистості і спадщини французького композитора надзвичайно детальна біографія композитора Ж. Масне. Дослідник представляє майбутнього митця як вундеркінда, що вступив до Паризької консерваторії у віці десяти років (1853) та перебував у центрі паризького музичного життя аж до своєї смерті у 1912 році, тобто майже 60 років. Вміщення постаті композитора у центр паризького музичного життя остаточно знімає проблему удаваної другорядності його творчості та особистості, що упродовж 80 років періодично поверталася на сторінки наукових праць.

Незважаючи на те, що творам композитора не надавалось належної уваги протягом декількох десятиліть після його смерті, як свідчить Ірвін Демар, у 1970 - 80-ті роки спостерігається відновлення інтересу до творчості композитора в постановці цілої низки нових вистав. Спираючись на первинні джерела для отримання інформації «з перших вуст», Д. Ірвін розкриває постать композитора як людини, якою захоплювалася ціла епоха.

Розповідь у «Хроніці життя» розпочинається задовго до появи на світ композитора, з 1748 року, коли народився дід Масне. Д. Ірвін вивчає генезу родинного визрівання генія композитора. Він ретельно описує ранні роки та сімейне життя митця, простежує його учнівську долю, висвітлює важливі події в житті майбутнього Майстра. Водночас автор монографії подає імена та свідоцтва щодо численних композиторів, диригентів, співаків, видавців, художників, письменників та критиків – всіх, хто сприяв захоплюючому культурному «бродінню» тієї доби, сучасником чого був Ж. Масне.

Париж за часів юного Ж.Масне являв собою місто експозицій, був свого роду «магнітом» для художнього таланту та новаторських ідей. Коли французький митець писав свої перші опери, в творчості П. Сезанна, Е. Дега, К. Моне, П. О. Ренуара відбувалося відкриття нового напрямку в живописі – імпресіонізму. Ж. Бізе, Р. Вагнер, К. Дебюссі, Ж. Оффенбах, К. Сен-Санс і Г. Форте були музичними сучасниками Ж. Масне. Великі оперні виконавці, такі як Мері Гарден, Емма Кальве, Сібіл Сандерсон, Джеральдіна Фаррар та Федір Шаляпін, нетерпляче чекали участі у прем'єрі будь-якого нового твору Ж. Масне. Як відзначає І. Демар, у композитора було багато видатних студентів, серед яких Люсьєн Гілмахер, Рейнальдо Хан, Густав Шарпентьє. В цей період надзвичайної мистецької життєздатності Ж. Масне аплодував його головний конкурент К. Сен-Санс, який після смерті Майстра сказав: «Масне багато повторювали, але він не повторював нікого» [187].

Таким чином, у 1990-ті роки відбувається справжній ренесанс маснезнавства. З верхівки цих років стало можливим охопити єдиним поглядом творчість Ж. Масне та відкрити велич його постаті у

європейському мистецтві. Саме у 1990-ті максимально загострилося протиріччя суджень та розбіжностей в оцінках спадку Ж. Масне. З одного боку, зберігалася традиція тлумачення композитора як другорядного (Р. Мілнес), з другого, – поширення творчої та наукової зацікавленості на весь корпус оперних творів митця, що свідчить про його визнання як рівного генія в історії оперного театру.

У Франції «затемнення» Ж. Масне було менш абсолютним, ніж в інших країнах, але і там його твори було переоцінено лише в останні роки ХХ століття. Зокрема, 2003 року Піотр Камінський у «*Mille et un opéras*» писав про майстерність Ж. Масне щодо перекладу французького вербального тексту на гнучкі мелодійні фрази, завдяки його винятковій оркестровій віртуозності, яка поєднує блиск і чіткість. П. Камінський підкреслив значення неперевершеного театрального інстинкту митця [188].

Слід зазначити, що маснезнавство рубежу ХХ – ХХІ століть базується, перш за все, на роботах англійських дослідників, таких як Ірвін Демар «Масне – хроніка життя і часу» (*Irvine, Demar. Massenet - A Chronicle of His Life and Times*, 1994) та Х'ю Макдоналда «Жюль Масне» (*Macdonald, Hugh, «Massenet, Jules»*, 1997).

На початку ХХІ століття з'являються дослідження, в яких з неупереджених позицій сучасного науковця здійснюється спроба об'єктивно оцінити творчий доробок французького композитора. Однак і в цих роботах, як і раніше превалує опероцентристська спрямованість.

Особлива увага з точки зору ренесансу імені і творчості Ж. Масне заслуговують: перевидання «Спогадів», випущене вперше з коментарями французького композитора та музикознавця Жерара Конде, публікація листів Ж. Масне, підготовлена до друку онукою композитора Анн Масне [195], скрупульозна хроніка життя Ж. Масне у монографії Демара Ірвіна [187], праця Жана-Крістофа Бранжі [170], присвячена опері Ж. Масне «Манон», виявлення літературного першоджерела цього твору стає темою дослідження Мей-Ю Вей (про «Манон») [210].

У 2000-х роках науковий інтерес до творчості Ж. Массне продовжує поширюватися. Серед наукових праць, присвячених творчості композитора, можна відзначити дисертацію В. Азарової «Античність у французькій музиці 1890-1900 років» (Санкт-Петербург, 2006) [3], друга глава цієї роботи «Античність і християнський гуманізм» присвячена опері «Таїс» (1894) як приклад рішення античної теми Ж. Массне. Науковець робить спробу розкрити своєрідність композиторського задуму: прагнення Ж. Массне показати антиномічну єдність атмосфери античної Олександрії – взаємодію світів античності, яка вже зникла, і християнства, що стверджувалося. Висловлюється припущення, що особливості підходу Ж. Массне до трактування драматургічних функцій оркестрових епізодів у опері «Таїс» отримали відображення і подальший розвиток у творах французьких композиторів для музичного театру, наприклад, в оркестрових інтермедіях і вступі до опери К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда», в Прелюдіях до I – IV дій містерії цього ж композитора «Мучеництво Святого Себастьяна».

У вітчизняному музикознавстві вивченню оперної творчості композитора присвячені дисертації українських дослідників: Л. Мудрецької «Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюльє Массне (на прикладі опер “Манон” та “Вертер”» (Одеса, 2004) [118], В. Мовчан «Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції» (Харків, 2016) [115].

У дисертаційній роботі Л. Мудрецької розглянутий оперний театр Ж. Массне, пріоритет дослідницької уваги наданий операм «Манон» і «Вертер». Київська музикознавиця запропонувала періодизацію оперної творчості Майстра, за допомогою якої простежила жанрово-стильову динаміку розвитку композиторської діяльності, виявила стійкі ознаки жанру французької опери і збагачення її палітри.

Харківський вчений В. Мовчан відзначив «неймовірну чутливість Ж. Массне до щонайменших змін психологічних станів ліричних оперних героїв», його здатність демонструвати «мистецтво швидкого переходу від мелодії широкого дихання до її дискретної побудови з коротких фраз, від

кантилени до речитативно-декламаційних оборотів, від вибагливої ритмічної організації або вальсової пластики спокуси до чіткої метричності як носія вольового, імперативного початку» [115, с. 163].

Отже, вітчизняному маснезнавству також характерний розвиток традиційного опероцентристського підходу до творчості композитора. Послідовне звернення до вивчення саме опери у творчості Ж. Масне обумовлено вагомою роллю, яку даний жанр відіграє у структурі творчої спадщини композитора.

## **1.2. Камерно-вокальний спадок Ж. Масне у наукових уявленнях музикознавців**

XX століття у розвитку маснезнавства визначає домінування опероцентристського підходу до вивчення творчого спадку композитора. Лише окремі праці монографічного характеру містять побіжний розгляд камерно-вокальної творчості Ж. Масне або спроби її осмислення. Що стосується спеціального розгляду взірців камерно-вокальної творчості Ж. Масне, то час її формування в окрему наукову проблему настав лише у XXI столітті.

2000-ні роки пов'язані із порушенням опероцентристського підходу до вивчення творчої спадщини Ж. Масне й поширенням дослідницької уваги на інші жанрові константи творчості французького митця, перш за все, його камерно-вокальний спадок. Упродовж першого двадцятиліття XXI століття з'являються перші спеціальні дослідження, присвячені аналізу вокальних циклів і окремих романсів французького Майстра. Підкреслимо, що пісенно-романсовий спадок композитора є вагомою складовою не тільки виключно його творчого доробку (налічується більше 260 взірців жанру, створених, починаючи з 1863 року, і до самої смерті митця у 1912 році, тобто протягом майже 50 років його творчого шляху), а й французької вокальної культури другої половини XIX – початку XX століть у цілому. Одночасне

продовження поглибленого розвитку оперологічного підходу до вивчення спадщини Ж. Массне засвідчує набуття маснезнавством своєрідного розквіту на початку ХХІ століття.

Передумовою подолання опероцентристського підходу в музикознавстві у межах радянського наукового простору слід вважати монографію Ю. Кремльова «Жюль Массне» (1969). Судячи зі змісту дослідження, його автор вважав за необхідне надати загальну уяву щодо усіх жанрів музичного спадку французького композитора. Чільне місце займає у книзі і вивчення камерно-вокальної музики Ж. Массне. Однак автор монографії не стільки досліджує камерно-вокальну музику Ж. Массне, скільки надає ознайомчо-інформаційний матеріал стосовно її своєрідності. Тим не менш, дослідження Ю. Кремльова містить надзвичайно влучні спостереження щодо камерно-вокальної музики Ж. Массне, які слід вважати як такі, що заклали фундамент вивчення цієї жанрової гілки спадщини композитора. Наведемо одне з них.

На думку Ю. Кремльова, «Цикл “Квітнева поема” відзначений рідкісною конгеніальністю авторів», тобто композитора і поета – Армана Сільвестра [79, с. 34]. Слід зауважити, що така конгеніальність властива не лише першій спробі композитора у сфері камерно-вокального циклу та пісенно-романсового спадку, а й вирізняє творчий метод Ж. Массне в цілому. Відзначена Ю. Кремльовим конгеніальність авторів постає як жанрова ознака французької *mélodie*, особливості якої відзначають такі дослідники, як В. Жаркова [57], С. Луковская [103], О. Корнієнко [71.], В. Нечепуренко [126]. «Конгеніальність авторів» підкреслює відповідність камерно-вокального спадку композитора національній французькій традиції, властивій *mélodie*.

Ю. Кремльов спостерігає ознаки образної єдності «Квітневої поеми»: «Цикл спаяний єдністю образів – дуже затаєних, що вагаються між надією і тугою» [там само]. Дослідник підкреслив властиву поезії та музиці «Квітневої поеми» єдність весни і любові, їх швидкоплинність, стрімке

перетворення на спомини, сплетіння «мрійливо-ідеалістичних і чуттєвих елементів». За спостереженням вченого, саме ці прояви ліричного переживання обумовили близькість світовідчуття Ж. Массне і А. Сільвестра. Дослідник глибоко відобразив своєрідність музично-поетичного змісту поеми, властиву їй «тишу»: «Музика найчастіше звучить тихо, а часом і шепоче» [там само].

Важливим є й визначення сутності творчого методу А. Сільвестра, що полягає у сплетінні «мрійливо-ідеалістичних і чуттєвих елементів». Але саме це зробило його близьким відповідним якостям світовідчуття Ж. Массне. Отже, слід зробити висновок, що А. Сільвестра і Ж. Массне об'єднував спільний творчий метод, що також сприяло гармонії музичного і поетичного шарів камерно-вокальної творчості композитора і поета.

Цінним у монографії Ю. Кремльова є розрізнення специфіки романсового і оперного стилів композитора. За висловленням дослідника, «відчуття жанру романсу як мініатюри було у Массне завжди дуже чуйним, і легкість, крихкість його романсового стилю виразно відрізняється від більш імпульсивного і насиченого ліризму його опер» [там само].

Заслуговує на спеціальну увагу спостереження науковця щодо поєднання (синтезу) в камерно-вокальній творчості композитора історично різних стильових ознак національного французького стилю. Ю. Кремльов підкреслює, що «характерне для романсів Массне поєднання простоти з вишуканістю, а старо-французьких традицій з передімпресіоністською витонченістю образів вже виразно виступає у “Квітневій поемі”» [79, с. 34-35]. Якщо стилізація старовинних наспівів, за Ю. Кремльовим, властива № 3 «Відкрий свої очі голубі» з «Поєми кохання» (1879, на вірші Поля Робіке), то передімпресіоністські ознаки в камерно-вокальних циклах композитора дослідник спостерігає у «витонченому звуковому пленері». Цю тенденцію взаємодії традицій і прозрінь у майбутнє, на думку Кремльова, було розпочато Ж. Массне у перших циклах «Поєм» – «Квітневій» та «Жовтневій». Щодо «Пасторальної поеми», то у ній музикознавець відзначає

взаємодію «старофранцузьких традицій з імпульсами імпресіонізму», що в майбутньому було розвинуто у творчості Дебюссі [79, с. 66]. На основі вивчення тексту монографії Ю. Кремльова слід дійти висновку, що ця тенденція набула значення стійкої, тобто, такої, що стала наскрізною для камерно-вокальної творчості композитора.

Таким чином, враховуючи властиві камерно-вокальній творчості Ж. Массне ознаки стильової взаємодії між традиціями та передчуттям новацій, означену жанрову сферу у творчості Майстра слід визначити як своєрідну *енциклопедію* французької романсової лірики.

З восьми камерно-вокальних циклів Ж. Массне у монографії Ю. Кремльова розглянуто шість: «Квітнева поема», «Жовтнева поема», «Поема спогаду», «Пасторальна поема», «Поема кохання», «Зимова поема». Поза увагою дослідника залишились «Поема одного вечора» (1895) та «Кілька пісень у світло-лілових тонах» (1901). Тобто, до монографічного дослідження не увійшли взірці пізнього камерно-вокального стилю композитора. Можливо, відсутність осмислення властивостей останніх камерно-вокальних циклів у монографії Ю. Кремльова слід пояснити тим, що дослідник вважав: «ліричні експресії» (низка окремих масневських пісень) пізнього французького стилю поєднані з більш абстрактною, багатогранною гармонією і плавною мелодією.

У кожному з розглянутих Ю. Кремльовим вокальних циклів музикознавець відзначає «унікальні особливості». Це означає, що, поряд із єдністю композиторського тлумачення даного жанру, Ж. Массне запобігає використанню жодних «шаблонів» у відповідній жанровій сфері. Крім того, завдяки визначенням Ю. Кремльова, слід дійти висновку щодо *еволюції* розвитку композиторського стилю Ж. Массне, яка спостерігається не лише в оперному, а й у камерно-вокальному спадку композитора.

Поряд із значущістю французьких стильових засад у камерно-вокальних творах Ж. Массне, вчений відзначив впливи німецької музики. Наприклад, у № 5 з «Поєми кохання» (1879), за спостереженнями вченого,

помітні «шуманізми», що проявляються у синкопах, лаконічних експресивних фразах. На думку Ю. Кремльова, німецькі прояви у ряді пісень Ж. Массне потребують скрупульозного вивчення.

Дослідник приділив увагу структурним особливостям «Зимової поеми» (1882) на слова А. Сильвестра, підкреслюючи єдність настрою, сюжету та музичних переходів між двома першими і останніми номерами п'ятичастинного вокального циклу. Ю. Кремльов відзначив, що такі зв'язки відрізняли третій номер («Різдво»), побудований на засадах «об'єктивності» старовинного наспіву, постаючи контрастом до пісенного обрамлення. Дослідник підкреслив, що Ж. Массне створив тут новий тип любовної романсової лірики. Судячи з дослідницького контексту, новий тип романсової лірики, створений у «Зимовій поемі», вирізняє тяжіння до «втаємничених, тихих і найтихіших емоцій», в яких відчувалося передчуття «невизначених мрій імпресіоністів і символістів» [79, с. 93–94].

Справжній розквіт масснезнавства на межі ХХ – ХХІ століть обумовлений появою у світовій музикології цілого ряду дослідників, які звернулися до вивчення особистості і творчості композитора. Слід зауважити, що відкриттям цієї епохи є актуалізація камерно-вокальної спадщини Ж. Массне як спеціальної проблеми масснезнавства. До числа великомасштабних праць цього періоду, спрямованих на вивчення камерно-вокального спадку композитора слід віднести роботи: Дж. Холмквеста (2009) [185], Хюн Мін Лі (2005) [186], М. Шампаня (1995) [176], Chaе Eunhee (2000) [175]. У цих дослідженнях значно розширено коло питань, обумовлених подоланням недостатнього вивчення вокальних циклів французького Майстра.

Спостереження щодо того, як вокальні цикли Ж. Массне відповідають традиціям вокального циклу у творчості німецьких романтиків, містить праця М. Шампаня [176 (1995)]. У дисертації «Французький пісенний цикл» («*The French Song Cycle, 1840-1924*») М. Шампань подає огляд композиторів французьких пісенних циклів, включаючи ті, авторство яких належить

Ж. Массне. Французький музикознавець стверджує, що композитори – сучасники Ж. Массне, творчість яких постає втіленням французького смаку, підхопили німецьку ідею пісенного циклу і «привласнили її», перетворивши на національний жанр. Характерно, що в історичних межах ХІХ століття французькі поети і композитори виробили більш вільний, плавний стиль написання *mélodie*, що віддалив циклічну французьку композицію від німецької.

На думку М. Шампаня, Ж. Массне – ідеальний композитор, гідний дослідження, націленого на усвідомлення розвитку не тільки французької ліричної опери упродовж ХІХ століття, а й *mélodie*, основаної на адаптації французькими композиторами німецької *Lied*. За думкою науковця, завдяки такій адаптації з'явився жанр *mélodie*, в основі якого покладено музику, що залежить від поетичного тексту. В дослідженні М. Шампаня відображено такі якості камерно-вокального спадку Ж. Массне, як чутливість до поезії, експериментування з музичними формами, тягіння до гармонійної багатозначності.

Наступним етапом у процесі розвитку дослідження камерно-вокального спадку Ж. Массне стала дисертація Е. Шає (*Chae Eunhee*) «Музична просодія Жюля Массне» [175]. У цій роботі автор розглядає музичні особливості *mélodie* Ж. Массне, що розкривають процес розвитку французького пісенного жанру наприкінці ХІХ століття. Дослідник аналізує вокальні цикли Ж. Массне як прояви «початкового, серединного та прикінцевого стилів» композитора [175]. Важливим є зауваження Е. Шає, що жанр вокального циклу у творчості Ж. Массне з'явився в Парижі під впливом німецької *Lied*, тобто, тут акцентується вагомість німецького впливу на жанр, народжений у французькому національному контексті. Відзначаючи роль німецької традиції, науковець підкреслює вагомість індивідуального стилю французького композитора, що відбився у вокальних циклах. Е. Шає цілком погоджується з думкою Дж. Ферріс, згідно якої вокальні цикли Ж. Массне «наповнені його талантом, особистістю, що накладає відбиток на всі його

авторські роботи» [179]. Як доводить Е. Шає, завдяки прерогативам індивідуального стилю, Ж. Масне був першим композитором, який представив оригінальний французький пісенний цикл. Отже, взаємодія французького і німецького національних стилів у вокальних циклах Ж. Масне відзначена індивідуальним тлумаченням жанрової традиції.

Американський музикознавець надає аналіз восьми пісенним циклам митця та збірнику «Ліричні експресії». Е. Шає акцентує увагу на тому, що особливістю *mélodie* Ж. Масне є чітке дотримання просодичних норм французької поезії, використаної у вокальних циклах композитором. Відзначається, що масневським вокальним мелодіям властивий вплив салонної музики і високої поезії епохи романтизму, взаємодія парнасціанства і символізму. Автор дисертації, що аналізується, диференціює мелодійний стиль композитора на чотири види:

- ліричний, що базується на традиційному типі мелодії, де сильна доля у музиці співпадає з поетичним наголосом;

- речитативний або *parlando*, тлумачний як похідний від традиційного у межах оперного жанру; тобто, мелодія розмовного походження з акордовою підтримкою фортепіано в цьому мелодичному стилі має бути створеною у відносно вузькому діапазоні, що обумовлює необхідність уникати надто високих нот;

- мелодраматичний - являє собою розмовну декламацію на музичному фоні, що не є власне співом як таким; для мелодраматичного стилю Ж. Масне значну роль мають фортепіанні прелюдія, інтерлюдія та постлюдія, оскільки саме тут має бути сформованим настрій вірша та музики; цей новаторський, за Е. Шає, мелодраматичний стиль являє собою синтез речитативу та мелодрами;

- ритмічна декламація (за визначенням Ж. Масне) - постає як читання віршу у відповідному музичному ритмі; в цьому інноваційному мелодійному стилі передбачається використання не стільки мелодії, скільки ритму як відображення поетичної структури *mélodie*.

Наведені чотири мелодичні стилі за класифікацією Е. Шає розкривають тісний зв'язок *mélodie* з французької версалізацією – системою написання віршів за умов фокусування уваги на метроритмі. Ж. Массне, як правило, використовував різні мелодійні види одночасно, внаслідок чого у вокальних циклах композитора виникав так званий «складний стиль» (за Е. Шає).

Одним з важливих спостережень дослідника є визначення: «чотири мелодійних стилі зачіпають фонетичні та синтаксичні аспекти щодо музичної просодії, яка є налаштуванням, орієнтованим на фонетичний звук і структуру вірша. Ритмічна нерегулярність мелодії – це повне відображення первісної ритмічної структури і зразка інтонації вірша» [175]. Таким чином, Е. Шає доводить, що мелодійні стилі Ж. Массне скеровані поетичною структурою, настроєм і змістом поезії. Поряд з тим, музика не є ілюстрацією слова: народжуючись з нього, вона підіймається над поетичним текстом, надаючи йому відсутніх у його знаковій сфері метафор, символів, значень. Обираючи для вокальних циклів (крім останнього), жанр «*proète*», Ж. Массне розкриває ідею народжування музичного сенсу з духу поезії.

Е. Шає підкреслює схожість «унікальної милозвучності» камерно-вокальних творів Ж. Массне з «пізньою романтичною гармонією». Дослідник вважає, що Ж. Массне був першим французьким композитором, який написав справжні вокальні цикли – «поєми», об'єднані «певною музичною темою, що, з'явившись у прелюдії, продовжує свій мотивний розвиток аж до кінця» [175]. Прообразом тлумачення циклу як музично-драматургічної єдності у вокальній творчості Ж. Массне, за Е. Шає, є шедеври Р. Шумана.

Саме від Р. Шумана французький композитор успадкував характерні ознаки «розбудови циклу, роль фортепіано, характер взаємодії голосу та інструменту» [175]. Вагомим є спостереження Е. Шає щодо ролі фортепіано – важливої умови розвитку музичної драматургії вокального циклу. Партія фортепіано особливо важлива для пісень у стилях *parlando*, мелодрами і ритмічної декламації. За думкою науковця, «для того, щоб видалити недолік музичності у стилях, фортепіано забезпечує музичну підтримку,

включаючи ліричну мелодію, контрмелодію соло або дуету і повну гармонійну милозвучність. В цілому, різні типи взаємодії фортепіанної партії з вокальною лінією у рамках рівноправності, базуються на акомпанементі як основі музичного цілого, що забезпечує гармонійність, унікальність кожної частини, її музичний фон» [175].

Дисертаційна робота Е. Шає містить Розділ «Практичне виконання», сенс якого знаходиться у «резонансі» з думками авторів найбільш повної колекції французьких пісень з будь-коли опублікованих (60 творів 24 композиторів), викладеними у праці Керола Кімбола і Річарда Уолтерса «Французька антологія пісні» (2001). Наведеним працям властива така спільна думка: «Співаки, які хочуть виконувати французькі пісні, потребують поетичної чутливості, інтелекту, смаку і сенситивності до чіткої передачі складів у довгих рядках мелодії» [209]. Збірка включає цікаві нотатки про композиторів (зокрема, й Ж. Массне), поетів, факти про твір та історію виконання кожної пісні. Таким чином, за оцінкою авторів «Французької антології пісні», Ж. Массне входить до числа 24-х композиторів – найзначніших творців французької пісні.

Як висновок постає таке спостереження автора дисертації, захищеної 2000 року: «Массне слід визнати найвпливовішим композитором періоду розквіту французької *mélodie* поряд з Форе, Дебюссі та Дюпарком» [175]. Отже, Е. Шає відносить камерно-вокальну творчість Ж. Массне до періоду розквіту французької *mélodie*, надаючи йому місце поряд з визнаними майстрами жанру.

Американська дослідниця Хюн Мін Лі у дисертації «Французьке мистецтво пісні для високих голосів у авторстві відомих оперних композиторів» [186] присвятила першу частину наукової праці вивченню опери, другу – камерно-вокальної музики. Показово, що у першій та другій частинах роботи науковець приділяє увагу, відповідно, оперним та камерно-вокальним творам Ж. Массне. Славетний Майстер, на думку Хюн Мін Лі, меншою мірою, ніж К. Сен-Санс, дотримувався німецьких класичних

традицій. Проте, вплив Р. Вагнера на музику французького митця дослідниця вважає надзвичайно глибоким.

Стверджуючи, що інструментальний супровід опусів Ж. Массне є бездоганним, музикознавець підкреслює вишуканість композиторського смаку у фортепіанному акомпанементі пісень. Причину недостатньої популярності вокального спадку композитора у ХІХ столітті Хюн Мін Лі вбачає у тому, що пісні Ж. Массне «згасали у променях слави популярних пісень його сучасників, таких як Бізе, Дюпарк, Форе і Дебюссі» [186]. Спираючись на висловлювання видатних вчених та виконавців (Х'ю Макдональда, Лаурі Мейсі, П'єра Бернака), дослідниця підкреслює, що «стилем Массне стали захоплюватися у ХХ столітті, на відміну від сучасників композитора. Саме для слухачів ХХ століття стала зрозумілою композиторська майстерність і те тлумачення людської природи, що властиве доробку митця. Через свої твори він справив великий вплив на наступне покоління композиторів» [там само]. Зауважуючи, що навіть у 1970-і роки появлялися негативні оцінки пісень Ж. Массне, слід дійти висновку, що автор невизнаних сучасниками камерно-вокальних творів значно випередив свій час.

Американська дослідниця вважає основою оперного вокалу Ж. Массне – мистецтво французької пісні, що обумовлює глибинний зв'язок між двома жанровими сферами у національній музичній культурі. Оскільки французька пісня є первинною у формуванні оперного мистецтва Франції, взаємозв'язки між пісенною і оперною спадщиною у творчості Ж. Массне постають як втілення національних традицій музичного мистецтва.

Об'єднуючи першу та другу половину своєї роботи, Хюн Мін Лі визнає, що не тільки в оперному стилі Ж. Массне містяться пісенні впливи, а й пісням автора «Квітневої поеми» властиві деякі оперні елементи. Зокрема, енгармонічні модуляції і хроматизми, властиві гармонічній мові опер композитора, спостерігаються, згідно аналітичним міркуванням Хюн Мін Лі,

у піснях композитора, наприклад, у «*Soir de Rêve*» («Вечір мрії») і «*Ouvre tes yeux bleus*» («Відкрий свої блакитні очі», 1880).

Наведене спостереження щодо взаємовпливів між жанровими сферами у структурі спадку композитора створює передумови для своєрідного «вирівнювання», паритету значущості оперного і камерно-вокального спектрів творчості Ж. Масне.

Вивченню виключно камерно-вокальної творчості Ж. Масне присвячена дисертація американського музикознавця Л. Холмквеста «Композиційний стиль у пісенних циклах Жюля Масне» [185]. Автор дослідження зазначає (і цей факт вже став безперечним для європейських та американських музикознавців), що німецька вокальна музика справила великий вплив на формування професіоналізму французького композитора. Дослідник доводить це на основі аналізу трьох опусів, створених на початку, середині і наприкінці творчої кар'єри Ж. Масне: «Квітневої поеми» (*Poème d'Avril*), «Поеми кохання» (*Poème d'Amour*) і «Ліричних експресій» (*Expressions lyriques*). Автор доходить висновку: на кожному етапі розвитку камерно-вокального стилю Ж. Масне вплив німецької *Lied* залишався значним. Простежуючи розвиток вокального стилю Ж. Масне, науковець визначає його історичне значення як сполучної ланки між спадком німецьких композиторів у жанрі *Lied* XIX століття і творцями французької ліричної *mélodie* початку XX століття.

Л. Холмквест посилається на думку Д. Ферріса, який прокоментував стилістичний зв'язок камерно-вокальних творів Ж. Масне з німецьким *Lied* і, перш за все, «Колом пісень» Р. Шумана. «Як Сен-Санс і Бізе, – зазначив Д. Ферріс, – Ж. Масне проявляє глибоку симпатію до німецьких музичних творів і поглиблено вивчає їх. Німецький вплив простежується у всіх його методах і авторських прийомах, за допомогою яких композитор досягає необхідних ефектів. Разом з тим, камерно-вокальні твори наповнені талантом Ж. Масне, його особистістю, яка накладає відбиток на всі створені ним

твори» [179]. Д. Ферріс підкреслив значущість єдності німецького і індивідуального стилів у взірцях французької *mélodie* Ж. Массне.

У кожному з розглянутих Л. Холмквестом вокальних творів Ж. Массне виокремлено унікальні особливості, завдяки яким можна простежити розвиток стилю композитора. Наприклад, «Квітнева поема», за Л. Холмквестом, віднесена до перших широко відомим французьких пісенних циклів, де виявляється вплив «німецької гармонії, форми, циклічності і стилю акомпанементу, з декламуванням вербального тексту, яке дещо нагадує лірику наступного століття» [185]. Сильові особливості «Поєми кохання», створеної десять років потому, за Л. Холмквестом, засвідчують вже сформований авторський почерк Ж. Массне і, в той самий час, демонструють німецький вплив, що виявляється в музичних текстах вокальних творів. «Поєма кохання», на думку американського дослідника, має вільну, збалансовану композицію, в якій простежується підвищена увага Ж. Массне до поетичного тексту. Нарешті, «Ліричні експресії», об'єднані в експериментальний збірник, в якому вірш як проговорюється, так і проспівується. «Ліричні експресії» тлумачні як приклад пізнього французького стилю з розвиненою гармонією і плавною мелодією.

Щоб довести взаємозв'язок першого вокального циклу Ж. Массне з вокальними творами німецьких попередників, Л. Холмквест вивчив численні характеристики, спільні як для «Квітневої поєми», так і для німецьких циклів, що надихнули Ж. Массне. Головна особливість, в якій, згідно думці дослідника, виявляється зв'язок між німецькими взірцями камерно-вокального циклу і «Квітневою поємою» Ж. Массне – їх структурна організація. Важливими є спостереження американського вченого щодо наскрізного інтонаційного розвитку в «Квітневій поємі» Ж. Массне, традиції якого були закладені німецькими композиторами. «У “Квітневій поємі” присутній унікальний вступ, який дає три теми-мотиви, що фігурують у всьому творі. Дані теми об'єднують вісім пісень циклу в одну безперервну лінію. Теми, представлені на початку, цитуються у подальших номерах, а

також поєднуються з останньою піснею, таким чином, виникає взаємозв'язок між початком з кінцем вокального циклу», – зазначив Л. Холмквест [185].

Незважаючи на те, що німецький вплив має незаперечне значення у ранніх циклах Ж. Массне, за Л. Холмквестом, слід бути обережними, роблячи заяву про те, що та чи інша особливість є суто «німецькою», «французькою» або «типовою для Массне». У «Квітневій поемі» очевидні приклади німецького впливу можна знайти у взаємодії акомпанементу і вокальної партії, тоді як у «квадратній» конструкції музичних фраз він спостерігається меншою мірою.

З метою розуміння специфіки процесу трансформації французького романсу у ліричну оперу, дослідник простежив історію розвитку жанру вокальної мініатюри. Французький романс на початку історичного розвитку був строфічною піснею з акомпанементом: це була французька поезія з використанням простої, невимушеної музики з мінімальною орнаментациєю. Як підкреслює Л. Холмквест, французи проголосили романс «дітинчам нашої землі», а властиве йому ставлення до гармонії, форми і тексту – особливостями «французького» стилю, відмінного від німецького *lied* того ж періоду» [185].

Однак, за Л. Холмквестом, вплив німецької *Lied* поступово поширювався на жанр пісенного циклу. Будучи широко використаним у творах Ф. Шуберта і Р. Шумана, пісенний цикл став «інструментом», який застосовувався німецькими композиторами для створення більш глибоких, уніфікованих груп пісень, у котрих, поза рамками окремої пісні, продовжувала розкриватися певний художній задум. Таким чином, у відповідності до концепції Л. Холмквеста, вплив німецької *Lied* властивий саме французькому камерно-вокальному циклу як художній цілісності, тоді як жанр пісні як такий постає носієм суто національної традиції.

Слід зазначити, що аналіз камерно-вокальних циклів французького композитора, поданий у роботі Л. Холмквеста, значно відрізняється від висновків М. Шампаня, який стверджував, що пісенний цикл Ж. Массне

складається із завершених пісень, тобто кожену пісню можна виконувати окремо [176, с. 8]. На відміну від французького дослідника, американський науковець вважає, що, наприклад, «Квітнева поема» складається не тільки із завершених, самостійних пісень, а й із таких, які неможливо відокремити від музично-поетичного контексту. Наведене спостереження Л. Холмквеста обумовлює висновок дослідника – камерно-вокальні цикли Ж. Масне перебували під впливом німецької музики, зокрема, Р. Шумана.

Дослідник зазначає, що у пісенних циклах Ж. Масне на рівні композиції спостерігаються запозичені з німецької жанрової традиції такі ознаки, як тематичний зв'язок між частинами, тлумачення акомпанементу як шару, де відбувається формування психологічного підґрунтя музично-поетичного висловлювання, взаємодія музичної і поетичної тем. Наведені спостереження обумовили такий висновок: Ж. Масне належить до плеяди композиторів (Г. Берліоза, Ж. Бізе, Г. Форе, К. Дебюссі, М. Равеля) – **засновників жанру французького вокального циклу.**

Виходячи з аналізу наукових робіт межі ХХ – ХХІ століть, слід зробити висновок, що камерно-вокальна творчість Ж. Масне поступово набула значення самостійного предмету дослідження. Саме на межі ХХ – ХХІ століть, через майже 80 років після смерті композитора відбулося усвідомлення того факту, що Ж. Масне постає як той митець, усі жанрові грані композиторського спадку якого гідні системного вивчення у музикознавчій науці. Підкреслимо, що осягнення камерно-вокальної творчості Майстра має не тільки самостійне наукове значення, а й сприятиме поглибленому вивченню оперного спадку композитора та розвитку французької ліричної опери упродовж ХІХ століття. Поширення наукового інтересу щодо вивчення ролі камерно-вокальної музики композитора у процесі формування його оперної творчості обумовлено встановленими дослідниками межі ХХ – ХХІ століть взаємовпливами між означеними жанровими гілками у структурі спадщини Ж. Масне.

Поряд із доволі широким колом питань, поставлених у наведених працях (диференціація мелодійного стилю Ж. Масне, зв'язок мелодійного стилю з французькою вербалізацією, фонетичні та синтаксичні аспекти щодо музичної просодії, історичне місце Ж. Масне у еволюційному процесі французької *mélodie*, вплив німецьких класичних традицій на камерно-вокальну творчість Майстра, глибинний зв'язок між двома жанровими сферами – ліричною оперою та піснею), чимало невирішених проблем залишилися поза увагою наукових інтересів вчених. Серед них – періодизація камерно-вокального спадку Ж. Масне, досягнення еволюції вокального стилю, відсутність цілісного аналітичного осмислення взірців камерно-вокального циклу у творчості композитора, дослідження властивого йому музичного парнасизму, невід'ємного від сакральної символіки.

### **1.3 Періодизація вокальних циклів у композиторській творчості Ж. Масне**

У даному підрозділі, виходячи з методу дедукції, пропонується розв'язання проблеми періодизації камерно-вокального циклу у творчості Ж. Масне. На цьому етапі формування дослідницької концепції слід звернутися до осмислення періодизації спадку Ж. Масне як цілісності у дослідженні Ю. Кремльова та періодизації оперної спадщини композитора, наданої у дисертації Л. Мудрецької.

Розробка періодизації камерно-вокальної спадщини композитора передбачає вирішення ряду таких дослідницьких завдань:

1. Встановлення ознак спорідненого та специфічного між відомою періодизацією оперної спадщини і виокремленням періодів розвитку камерно-вокальної творчості композитора. Тобто, виходячи зі змісту даного завдання, розробка періодизації камерно-вокальної спадщини Ж. Масне має здійснюватися на основі співвіднесення її взірців з періодами розвитку оперного спадку в доробку композитора. Порівняльний аналіз періодизації

оперного і камерно-вокального спадку Ж. Массне при реалізації даного завдання постає як методологічна засада його здійснення.

2. Виходячи з тлумачення камерно-вокального циклу як самодостатньої жанрової компоненти творчої спадщини композитора, передбачається визначення даного жанрового напрямку як певної художньої цілісності (своєрідного макроцикла) поза його зв'язків з оперним спадком, осмислення закономірностей розвитку виключно даного жанру на основі встановлення специфічних рис, властивих періодам та етапам становлення творчої особистості композитора;

3. Укрупнення етапів розвитку творчої спадщини композитора, поданих у монографії Ю. Кремльова, з метою приведення їх у відповідність до класичних трьох періодів.

Тривалість творчості Ж. Массне охоплює близько 52 років (з 1860 по 1912 роки), протягом якого були створені як «титкульні жанри» у доробку композитора (опера), так і ті, що ще довгий час вважалися скоріше певними «виключення» із загальних правил (камерно-інструментальна та камерно-вокальна музика). Першорядну роль в жанровій системі творчої спадщини Ж. Массне, безперечно, займає опера, з якою в дослідницькій літературі протягом майже 150 років пов'язуються головні творчі досягнення французького Майстра.

Методологічною основою авторської розробки періодизації камерної вокальної творчості Ж. Массне є доцільним вважати вже існуючі періодизації творчого спадку композитора. Перш за все, це періодизація, подана у дослідженні Ю. Кремльова, що заснована на осмисленні спадку митця як жарово-стильової цілісності, тобто такої, що ураховує усі напрямки його творчості. По-друге, це періодизація оперного спадку композитора представлена у кандидатській дисертації Л. Мудрецької. На основі пошуків співвідношень між відомими класифікаціями, та порівняльного аналізу уможлиблюється розробка періодизації камерно-вокального спадку Ж. Массне.

Слід зазначити, що розробка періодизації розвитку камерно-вокальних циклів композитора має базуватися на двох взаємообумовлених параметрах. По-перше, на основі незалежності розвитку камерно-вокальних циклів від оперних пошуків композитора (їх періодизація представлена в роботі Л. Мудрецької [118]); по-друге, з урахуванням певних історико-художніх відповідностей між оперним і камерно-вокальним спадком композитора.

Підкреслимо, що розробка періодизації життєвого та творчого шляху французького композитора й досі постає як актуальне завдання світового масштанства. Найбільш відомі періодизації творчості Ж. Массне були створені а) Ю. Кремльовим в радянський період (1969) і б) Л. Мудрецькою (2004) в українському музикознавстві. При цьому періодизація Ю. Кремльова досить далека від традиційного тріадного підходу: замість розподілу творчої спадщини митця на ранній, центральний і пізній періоди, дослідник виокремлює 8 періодів творчого спадку Ж Массне, розподіляючи, наприклад, умовний ранній період творчості композитора на декілька більш дрібних етапів. Якщо Ю. Кремльов виокремив періоди життя і творчості композитора на основі осмислення всієї жанрово-стильової панорами спадщини геніального творця, то періодизація Л. Мудрецької базується виключно на оперних творах Майстра.

Завданням даного підрозділу є вироблення основ періодизації однієї з наскрізних жанрових констант у творчості композитора. Такою жанровою константою у Ж. Массне є камерно-вокальний цикл: з 1866 по 1901 роки композитор написав 8 зразків цього жанру. Отже, протягом 35 років із загального 52-річного творчого шляху митця жанр камерно-вокального циклу залишався у полі його творчих інтересів, незважаючи на перемикання на інші «жанрові береги» і часті багаторічні «паузи» між поверненнями до даного жанру. Більш того, восьмиразове звернення Ж. Массне до камерно-вокальному циклу дозволяє трактувати його як один з **наскрізних жанрів** у творчості композитора, що об'єднав ранній, центральний і початок пізнього періоду в його спадщині.

Відзначимо, що кількісний фактор в мистецтві (8 вокальних циклів «проти» більш 30 опер) не має визначального значення. Так, оскільки далеко не все опери композитора визначаються нині у дослідницькому «середовищі» і у виконавській практиці як «рівновеликі» (наприклад, опера «Маг» ніколи не користувалася популярністю), то вокальні цикли у працях французьких дослідників рубежу ХХ - ХХІ століть [Е. Шає, Л. Холмквест], як і у діяльності виконавців (наприклад, баритон *Bruno Laplante*, колоратурне сопрано *Navona Records*) у результаті перегляду музикознавчих та творчих оцінок отримали незаперечне визнання у науковій літературі і вокальному мистецтві.

Отже, методологічною підставою для здійснення дослідницького завдання даного підрозділу є опора на відомі періодизації творчої спадщини Ж. Масне, а саме, представлені у праці Ю. Кремльова (1969) і кандидатській дисертації Л. Мудрецької (2004).

Одним з «каменів спотикання», з яким мають справу дослідники, що звертаються до вирішення завдання періодизації творчої спадщини Ж. Масне як в цілому, так і будь-якої однієї з її жанрових «тілок», є твердження про відсутність жанрово-стильової еволюції в його настільки тривалій творчій спадщині (з 1860 по 1912 роки). Однак наведена думка спростована дослідниками, які вирішують завдання розробити періодизацію творчого шляху композитора. Так, у Ю. Кремльова, наприклад, виділені етапи творчої еволюції митця, позначені наступним чином: «Зусилля і перемоги» (Розділ III), «Шлях до слави» (Розділ IV), «Розквіт» (Розділ V), свідчать про наявність еволюціонування композиторського стилю Ж. Масне упродовж творчого шляху композитора.

Проте, в маснезнавстві поняття «ранній» та «пізній» стилі й досі залишаються дещо умовними. Не випадково ці поняття відсутні в періодизації творчості Ж. Масне, представленій у праці Ю. Кремльова [79]. У певному сенсі дослідник запропонував не стільки періодизацію творчого шляху французького композитора, скільки її прототип. Підтвердженням тому

є той факт, що глави монографії не конкретизують жанрово-стильові зміни композиторського письма Майстра. На відміну від традиційної трифазного тлумачення творчості того чи іншого композитора, Ю. Кремльов репрезентував поділ спадщина Ж. Массне на 8 етапів:

- 1) Дитинство і юність. У консерваторії (1842 – 1863);
- 2) В Римі. Поїздки. Перші успіхи (1864 – 1872);
- 3) Зусилля і перемоги (1873 – 1875);
- 4) Шлях до слави (1876 – 1880);
- 5) Розквіт (1881);
- 6) Нові спроби (80-ті – початок 90-х);
- 7) На схилі (1896 – 1904);
- 8) Останні роки (1905 – 1912).

Що стосується даного етапу дослідження, то тут є доречним зіставити загальну періодизацію Ю. Кремльова із запропонованою Л. Мудрецькою, основою на історичному розподілі на періоди оперного спадку французького композитора.

Як відомо, найпоширенішим підходом до вирішення завдання періодизації творчого доробку митця є жанрово-стильовий. Саме опора на жанрово-стильовий підхід має бути визначальною у розробці періодизації камерно-вокальної творчості Ж. Массне. В цьому відношенні подана у праці Л. Мудрецької періодизація близька за своїм призначенням до історичного розподілу на періоди, запропонованого в даній роботі. Поряд з тим, спираючись на різні жанрові константи актуалізує своєрідність і певну розбіжність «точок опори» при вирішенні завдань періодизації оперного і камерно-вокального видів творчого спадку композитора.

Оскільки київська науковиця провідне значення в творчому доробку композитора традиційно пов'язала з жанром опери, запропонована нею періодизація творчої спадщини Ж. Массне базується на основі фіксації жанрово-стильових змін у межах даної жанрової парадигми [1 Розділ аналізованої дисертації]. В авторефераті кандидатської дисертації

Л. Мудрецької «Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюльє Масне (на прикладі опер “Манон” та “Вертер”)» музикознавець зазначає, що «творчість Ж. Масне поділяється на кілька періодів» [118]. Виходячи з тексту автореферату, Л. Мудрецька схильна до того, щоб виокремити три періоди оперної творчості композитора, підкреслюючи значення перехідного періоду між 2 і 3 періодами.

**Перший оперний період** творчості Ж. Масне, за Л. Мудрецькою, тривав протягом майже 10 років: з 1867 рр, коли була поставлена перша комічна опера композитора «Двоюрідна бабуся», по 1876 рік, відзначений постановкою ліричної опери з екзотичним сюжетом «Король Лахорський», прем'єра якої відбулася у «Гранд Опера». Зазначимо, що у цей період були створені опери «Кубок Фульського короля» (1869), «Медуза» (1870), «Дон Сезар де Базан» (1872).

**Другий оперний період** у творчості композитора Л. Мудрецька пов'язує з 1880-ми роками, тлумачними як «початок зрілого періоду творчості» композитора [118]. Зауважимо, що упродовж другого творчого десятиліття були написані опери «Іродіада» (1881), «Манон» (1884), «Сід» (1884 – 1885), «Вертер», (1885 – 1886) «Ескламонда» (1887 – 1888). Своєрідним «центром» другого оперного десятиліття у творчості Ж. Масне, тобто 1880-х років, постають такі шедеври світової опери, як «Манон» та «Вертер».

До **перехідного періоду** в історії оперного спадку Ж. Масне Л. Мудрецька відносить опери композитора, створені упродовж наступного десятиліття – з кінця 1880-х – по кінець 1890-х років. Це такі опери, як: «Маг» (1891), «Наваррка» (1893), «Таїс» (1894), «Портрет Манон» (1894), «Попелюшка» (1895), «Сафо» (1897), «Жонглер богоматері» (1899 – 1900). На жаль, в авторефераті дослідниці вмотивування тлумачення оперного періоду кінця 1880-х – 1900-х років, як перехідного, відсутнє.

**Останній творчий період**, за періодизацією Л. Мудрецької, пов'язаний з заключним десятиліттям творчого життя композитора, тобто 1900 роками,

коли було створено опери «Гризельда» (1901), «Керубіно» (1905), «Тереза» (1095 – 1906), «Аріадна» (1906), «Вакх» (1909), «Дон Кіхот» (1910), «Рим» (1911).

Спираючись на думки сучасних композиторів і критиків, автор дисертації пов'язує еволюцію, яка відбувалася в операх Ж. Массне, що віднесені до другого періоду, «зі зверненням до високих класичних зразків і з більшою строгістю письма та стилю», зіставляючи «романтичну оперу “Есклармонда” за своїми сюжетними колізіями й атмосферою дії» з творами Р. Вагнера, «любовну лірику, камерність “Попелюшки”» з «чіткими лініями неокласичної стилізації» [118]. Щодо останнього етапу у творчості французького митця, то «до цього часу остаточно склалися творчий почерк і стиль композитора. Ж. Массне здобув заслужене визнання» [там само].

До числа недоліків періодизації оперного спадку Ж. Массне, розробленої Л. Г. Мудрецькою, слід віднести відсутність точних часових меж виокремлених періодів, а також повного переліку оперних творів, що мають до них відношення.

Шляхом історико-порівняльного аналізу можна здійснити періодизацію камерно-вокальних циклів композитора, основується на наведеній розробці Л. Мудрецької. Проведення паралелей між оперним і камерно-вокальним спадком композитора обумовлено й наявністю спільних стильових впливів у означених жанрових гілках. Наприклад, за Л. Мудрецькою, в оперній творчості Ж. Массне, поряд із впливом французької ліричної опери, визначені впливи мистецтва Р. Вагнера, творчих пошуків веристів та «“школи нервової чутливості” братів Гонкурів чи поезія парнасців» [118]. Вагнерівські впливи в області камерно-вокальних циклів відзначені американськими дослідниками Е. Шає та Хюн Мін Лі. Однак замість веристських впливів, у камерно-вокальній творчості Ж. Массне спостерігається відображення стильових ідеалів французьких парнасців сформованих у колі сучасних композитору поетів. Це означає, що італійській вплив у камерно-вокальних циклах композитора відсутній, замість чого

посилюється значення французької стильової аури, що поширюється як на музичну (лірична опера), так і на поетичну (парнасійська поезія) складові камерно-вокальної творчості Ж. Массне.

Еволюційні процеси у камерно-вокальній творчості Ж. Массне відзначені більшою помірністю ніж у його оперній творчості. Якщо від етапу до етапу в розвитку оперної творчості композитора Л. Мудрецька спостерігає зміну стильових орієнтирів (від романтизму до неокласицизму), то у камерно-вокальній творчості Ж. Массне принципової зміни стильових пріоритетів майже не відбувається: від циклу до циклу спостерігається лише поглиблення парнаської тематики та символіки, а, отже, національної французької системи художнього мислення.

Що стосується вагнерівських впливів на камерно-вокальні цикли французького композитора, то вони, на відміну від опери, мають більш локальний характер, з поступовим тяжінням до відмови від них, як таких. Кардинальна відмінність вокального циклу Ж. Массне від «світового театру» Р. Вагнера, ідеали якого втілені в операх байротського генія, полягає в принциповій відмові французького композитора від грандіозності співацьких масштабів німецького реформатора, для якого вокальний голос мав поглинати оркестрову звучність, на користь витонченої, рафінованої камерності. Еволюційний процес у камерно-вокальній спадщині Ж. Массне вирізняє така закономірність: сформовані на початку творчого шляху композитора жанрово-стильові ідеали відносно камерно-вокального циклу з часом не набували принципового оновлення, а лише накопичувалися подальшим вдосконаленням у наступних вірцях. Як автор камерно-вокальних циклів, композитор від початку залишався вірним обраній стильовій домінанті близької його творчим ідеалам французької поезії та естетичним принципам парнасців, з якими товаришував і творчо співпрацював майже все життя.

Отже, якщо опера в спадку Ж. Массне постає як полістильова жанрова синтагма, що еволюціонує упродовж понад половини століття, то камерно-

вокальний цикл у творчості композитора постає як монотильове жанрове явище, базоване на ідеалах французького парнасізму із властивим йому культом краси – то торжествуючої, то згасаючої, з частковим залученням таких близьких до нього стильових ознак французького мистецтва, як пізній романтизм, символізм, імпресіонізм.

Оперну і камерно-вокальну творчість композитора об'єднує тяжіння Ж. Массне до музичного мислення сценами. Підкреслимо, що поряд з оперою і камерно-вокальними творами, тяжіння Ж. Массне до сценічного тлумачення втілюється і у симфонічних творах, які композитор нерідко називав «сценами», як, наприклад, сюїту для оркестру «Угорські сцени». Це означає, що принцип театральності поширюється і на зразки його вокального мистецтва. Принципи сценічності та театральності набувають свого значення і в камерно-вокальних циклах Ж. Массне, здобуваючи розуміння своєрідного «ключа» до виконавського стилю у трактуванні пісень. Зокрема, один з камерно-вокальних циклів Ж. Массне у даній роботі дістав значення *сцен з ненаписаних опер* (див. підрозділ 2.1: аналіз «Квітневої поеми»). Камерно-вокальна творчість композитора підкорена тій загальній «хвилі» опернізації художнього мислення, що відрізняє його спадщину в цілому.

Поряд із значущістю програмності, сценічності й театральності як принципів творчості композитора (див., зокрема, «Мальовничі сцени», «Феєричні сцени», «Неаполітанські сцени» для оркестру), в спадку Ж. Массне важливу роль відіграють твори, що представляють собою зразки «чистої» музики (наприклад, 1-а сюїта для оркестру, 1865).

Ж. Массне віддав данину багатьом музичним жанрам, актуалізуючи їх у жанрово-стильовій системі французького музичного мистецтва другої половини XIX – початку XX століття. Серед них – опера, ораторія, кантата, балет, інструментальна сюїта, оркестрова увертюра, сцена, фантазія, поема для симфонічного оркестру; зразки концертного жанру (п'єси для інструментів соло та з оркестром), музиці до драматичних спектаклів, п'єс для фортепіано, пісень і романсів, вокальних циклів. Отже, спектр жанрових

пріоритетів композитора доволі значний. При тому очевидний «акцент» на розуміння у широкому сенсі театральної сфери та пов'язаної з нею театралізації жанрового матеріалу у композиторському усвідомленні. Принцип театралізації поширюється і на камерно-вокальну творчість митця, в тому числі, і на, власне, камерно-вокальні цикли. Оперність набуває значення принципу композиторського мислення Ж. Массне, поширюваного й на камерно-вокальну творчість композитора. **Оперність як принцип творчого мислення композитора** обумовлена такими особливостями французького національного менталітету, як сценічність і театральність творчого самовираження.

Слід зазначити, що аналіз Ю. Кремльова, далекий від виокремлення періодів творчої спадщини композитора за принципом їх розподілу на основі переломних творів у доробку композитора. Натомість дослідник тяжіє до створення періодизації на основі виокремлення важливих подій у творчому житті Ж. Массне. Зорієнтуємо підхід до періодизації творчої спадщини композитора на основі окреслення знакових творів Ж. Массне,

В такому випадку початок творчого шляху композитора, і, відповідно, I – раннього – періоду його творчості, слід пов'язувати з 1860 роком, коли Ж. Массне – 18-річний студент Паризької консерваторії по класу композиції А. Тома, склав перший твір - п'єсу для чоловічого хору, присвячену війні 1812 року (на слова Е. Моро). Учнівство супроводжувалось появою самостійних музичних творів. Показовим є процес формування жанрових уподобань музиканта-початківця. Його твір 1861 року – Концертна фантазія на теми «Пророка» Дж. Мейєрбера (знакового твору французького мистецтва) став першим втіленням оперних зацікавлень молодого композитора. Як прообрази майбутньої опери постають кантати 1862 – 1863 років – «Луїза з Мез'єра» (на текст Е. Мюссе) і «Давід Рицціо» (текст Г. Шюке), велика концертна увертюра (1863), перші оркестрові твори Ж. Массне (Перша сюїта та симфонічна поема). В цей час

композитор нібито засвоював оперні форми, з яких у подальшому буде складене велике музично-сценічне ціле.

Саме з першим періодом творчої спадщини Ж. Массне пов'язаний і початок такої жанрової гілки в доробку композитора, як камерно-вокальний цикл. 1866 року виник перший вірець авторського тлумачення жанру композитором – «Квітнева поема». Тут було сформовано як поемний принцип тлумачення камерно-вокального циклу, так і властива йому поетична природа та символіка: знайомство з постійним співавтором Ж. Массне – Арманом Сільвестром, який належав до творчого товариства поетів-парнасців, визначила образний світ даного жанрового напрямку у творчості композитора. Зазначимо, що перший вірець камерно-вокального циклу Ж. Массне випереджає появу першої опери у його спадщині: поряд із самостійним значенням, камерно-вокальний цикл відіграє роль одного із жанрових прообразів опери у творчому доробку митця.

Рубіжним у періодизації французького композитора пропонується вважати 1878 рік, що розподіляє 1 і 2 періоди творчої спадщини композитора (тобто ранній і центральний). Закінчення першого (або раннього) періоду обумовлено декількома фактами творчого спадку композитора. З 1872 і аж до 1877 року французький митець працював над третьою оперою («Король Лахорський») – першою, що принесла йому в подальшому успіх в Парижі. В 1877 році її поставлять чи не у всіх європейських театрах, цей твір зробить Ж. Массне одним з найпопулярніших композиторів свого часу, що свідчить про професійне «дорослішання» французького композитора, і саме тому 1877 рік є початком другого періоду. 1878 року Ж. Массне завершує працю на ораторією «Богородиця», що стає закінченням першого періоду.

Отже, як перший (ранній) період творчості композитора пропонується вважати 1860 – 1878 роки, коли Ж. Массне пройшов шлях від першого хорового твору до завершення третьої опери «Король Лахорський», що у подальшому принесла їй автору славу саме оперного композитора, та ораторії

«Богородиця». Перший період, упродовж якого було сформовано жанрові уподобання композитора, охоплює вісімнадцять років. 1878 рік постає рубіжним у творчому спадку митця, оскільки з 1879 року починається другий період творчості.

Другий – центральний – період творчої спадщини Ж. Массне охоплює 1879 – 1896 роки. Показово, що першим твором, з написання якого розпочинається центральний період, постає «Поєма кохання», складена на вірші Поля Робіке у 1879 році. Стрімка еволюція творчої майстерності композитора обумовила створення таких оперних шедеврів, як «Манон» і «Вертер». У другий період творчості композитора відбулося досягнення їм вищої точки творчого розвитку, досконалості. Цей центральний період творчості французького Майстра пропонується трактувати як досягнення ним стадії *акме*. Упродовж другого періоду, що тривав 19 років, відбулося закріплення жанрових уподобань композитора, утвердження авторського стилю Ж. Массне.

1896 рік знов набуває рубіжної ролі у розподілі творчої спадщини композитора: це дата завершення центрального і початку третього (пізнього) періоду. Великою мірою сутність заключного періоду творчості композитора визначає доленосна подія у біографії композитора, що змінила спосіб його життя. Пізній період творчості Ж. Массне тривав майже до самої смерті композитора у 1912 році, починаючи з 1896 року – рік смерті А. Тома – учителя композитора, що спричинило Ж. Массне подати заяву про звільнення з посади професора композиції Паризької консерваторії.

Як відзначають біографи французького композитора Х'ю Макдональд і Демар Ірвін, він усамітнився у замку Егревільль (біля Фонтенбло) для продовження роботи над своїми музичними творами. Тепер його більшою мірою захоплює сімейне життя за містом, він перетворюється в егревільського відлюдника, «людини біля каміна» [191, с. 17], вважаючи за краще зовсім не з'являтися навіть на власних прем'єрах, уникаючи стосунків із паризькою аристократією. Упродовж пізнього періоду композитор, як і раніше,

продовжував плідно працювати. У цей період творчості композитор, хоча і не перевершив написане у стадії акме, але і не зазнав творчого занепаду.

Слід зауважити, що одним із критеріїв створення періодизації того чи іншого творчого суб'єкта є рівнозначність періодів становлення художньої індивідуальності, чого і дотримувався автор даного дослідження. У запропонованій періодизації творчої спадщини Ж. Массне виокремлено три періоди, де перший (ранній) період охоплює часовий проміжок у 18 років, другий (центральний) – також 18 років, третій (пізній) – 16 років. Часова градація виокремлених періодів у запропонованій періодизації творчого спадку композитора майже абсолютна рівновелика. Представлена спроба вирізнити у ній ранній, центральний та пізній періоди, постає як об'єктивний критерій методологічної вірності обраного підходу.

В контексті загальної періодизації творчості композитора можливо простежити історико-жанрову динаміку і закономірності розвитку камерно-вокальних циклів Ж. Массне.

Наступний етап дослідження – визначення закономірностей розвитку жанру камерно-вокального циклу в творчості композитора, пропонується здійснювати на основі узагальнень наукових досліджень попередників, а також запропонованої тріадічної періодизації творчої спадщини митця. Ґрунтуючись на аналізі періодизації Ю. Кремльова, поданій у даній роботі, у процесі подальшої розробки історичного розподілу камерно-вокальної спадщини композитора є доцільним вирішити завдання збільшення за обсягом представлених у монографії вченого восьми етапів з метою надання їм ролі періодів.

У даному дослідженні пропонується ґрунтуватися на розробленому у дослідженні тріадному підході до періодизації творчого шляху композитора в цілому, на основі чого встановлювати історичні «межі» періодів розвитку камерно-вокального циклу в спадщині Ж. Массне. У результаті представляється доцільним виділити наступні періоди у жанровій області камерно-вокального циклу у доробку митця.

**I. Ранній** період розвитку камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне постає як «вписаний» у межі першого періоду творчої спадщини композитора як такої. Він охоплює десятиріччя: 1966–1976 роки, від появи першого і до завершення четвертого камерно-вокального циклу. Це означає, що за межами першого камерно-вокального періоду залишилися роки 1960 – 1965 і 1877 – 1878, коли композитор не звертався до цього жанрового напрямку. Зазначимо, що виокремлене десятиліття відповідає таким етапам у періодизації Ю. Кремльова, як «Перші успіхи» (1864 – 1872) і «Зусилля і перемоги» (1873 – 1875), та представлене такими взірцями жанру, як «Квітнева поема», «Поема спогаду», «Пасторальна поема» та «Жовтнева поема».

**II. Центральний** період (1879 – 1895), що за змістом відповідає трьом виокремленим Ю. Кремльовим етапам, а саме «Шлях до слави» (1876 – 1880), «Розквіт» (1881) та «Нові спроби» (1880-ті – початок 1890-х років). У нашому дослідженні, виходячи з характерних ознак розвитку камерно-вокального циклу, цей період визначений як «Розквіт та новації», представлений «Поемою кохання», «Зимовою поемою» та «Поемою одного вечора». Важливим тут є збіг початку другого періоду творчості композитора в цілому і розвитку камерно-вокального спадку, зокрема.

Центральний період в історії камерно-вокального циклу у творчості композитора має іншу структуру, ніж перший період. Рік його початку співпадає із загальним початком центрального періоду у творчості Майстра. Що стосується завершення другого періоду в розвиткові камерно-вокального циклу в спадщині Ж. Массне, то воно припадає на 1895 рік, що також цілком співпадає із загальною межею центрального періоду. Відносно «Зимової поеми», створеної 1882 року, то вона набуває значення центру другого періоду творчості композитора. Слід підкреслити, що історично її створення співпадає з періодом оперного акме у творчості Ж. Массне, коли виникають його найвидатніші опери «Манон» та «Вертер». Отже, структура другого періоду за своїми історичними межами

у розвитку жанру камерно-вокального циклу і композиторської творчості автора в цілому повністю співпадають.

**III. Пізній період** в історії розвитку камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне має своєрідну побудову. Представлений єдиним взірцем жанру, цей період цілком набуває значення завершення, підведення творчих висновків у розвитку камерно-вокального циклу у спадщині композитора. Показово, що початок пізнього періоду в історії розвитку камерно-вокального циклу в доробку композитора цілком співпадає з началом завершального періоду творчості Ж. Массне в цілому. Щодо періодизації Ю. Кремльова, то цей період відповідає за його визначенням етапу «На схилі» (1900–1901). Останній камерно-вокальний цикл Ж. Массне «Кілька пісень у світло-лілових тонах» відіграє роль своєрідної коди-прощання у контексті загальної історії розвитку камерно-вокального циклу в спадщині Ж. Массне. «Кілька пісень у світло-лілових тонах» виконують роль початкової стадії у процесі підсумовування творчих здобутків, що у спадщині Ж. Массне займає в цілому близько 12 років.

**Перший період** у розвитку жанру камерно-вокальних циклів у творчості Ж. Массне. У 1866 році виник **перший** камерно-вокальний цикл романсів Ж. Массне на слова А. Сільвестра під загальною назвою «Квітнева поема» (присвячений Е. Рейєр). Саме на початку цього року композитор повернувся у Париж після трирічної поїздки в Італію, Німеччину і Австро-Угорщину. 24 лютого відбулось перше виконання симфонічної сюїти «Помпейя», а трохи пізніше – 10 п'єс для фортепіано «Етюдів стилю і ритмів». У особистому житті Ж. Массне 8 жовтня відбувається знаменна подія – одруження з Н. де Сент Марі (Авон) і початок знайомства з А. Сильвестром – автором цілого ряду поетичних рядків майбутніх вокальних творів французького генія.

Згідно даних монографії Ю. Кремльова, в другій половині першого періоду, в 1871 році Ж. Массне створює «романсові цикли» на вірші своїх сучасників: «Поема спогаду» (поезія А. Сільвестра) і «Жовтнева поема»

(поезія П. Коллена, присвячена *Ernest Hébert* – директору *Villa Médicis*). Однак за новітніми даними французьких інтернет-ресурсів Ж. Массне знову звертається до жанру вокального циклу через 2 роки після «Квітневої поеми»: в 1868 році він створює «Поему спогаду», що передбачила більш пізній золотий вік «*mélodie française*». Дату створення вокального циклу вказує і Л. Шнайдер: «“ Поема спогаду” була співана у 1869 році в Сусі-ан-Брі (якщо бути точним) американкою з чудовим контральто, на ім'я місіс Чарльз Моултон, акомпанував Массне» [205]. Зважаючи на те, що у «Поємі спогаду» відбилися драматичні переживання з приводу подій Франко-Пруської війни 1870 – 1871 років і гіркота важкої втрати – смерті блискучого живописця Анрі Реньо, який загинув у цій кровопролитній битві у 1871 році, впливає, що даний твір не міг бути створений ані у 1868-му, ані у 1869-му році (до смерті художника). В монографії Л. Шнайдера також підтверджується, що Жорж Серв'єр, який опублікував дослідження про Ж. Массне, довів: «Поема спогаду» була створена не у 1869, а у 1871 році, і Ж. Массне присвятив цей твір «пам'яті Моторошного року та прославленню художника Анрі Реньо, вбитого в Бузенвалі» [79].

Таким чином, датування, подане Ю. Кремльовим видається правдоподібнішим, а інтервал між першим і другим вокальними циклами становить не 2, а 5 років, тобто, «Поема спогаду» стає **другою** у списку вокальних циклів Ж. Массне. В цьому ж році відбувалися такі події творчого життя композитора: 26 жовтня – перше виконання другої сюїти для оркестру («Угорські сцени»); восени – створення четвертої сюїти для оркестру («Мальовничі сцени»). Крім оркестрових творів, Ж. Массне написав дует на слова П. Верлена «Білий місяць».

Зважаючи на те, що в паризькому нотному виданні *Propriétaires pour tous Pays* «Пасторальна поема» (вірші А. Сільветстра і Флоріана) датується 1872 роком, даний твір можна вважати **третьім** серед вокальних циклів французького композитора, на відміну від хронології Ю. Кремльова, де вказується 1874 рік. Так, дата створення «Пасторальної поеми» збігається з

початком роботи над оперою «Король Лахорський» – першою оперою, що принесла славу її творцеві. Крім того, у 1874 рік появилася ціла низка вокальних творів композитора різного роду: «Серенада перехожого» на слова Франсуа Коппе, романси-пісеньки «Коломбіні» (на слова Луї Галле), «Спогад про Венецію» (на слова Альфреда Мюссе), «Пісня з Капрі» (на слова Луї Галле), «Провансальська пісня» (на слова Мішеля Карре).

Що стосується «Жовтневої поеми», то в численних французьких каталогах творчості Ж. Массне наводиться дата – 1876 рік, тому, не применшуючи вагомий авторитет Ю. Кремльова, можна гіпотетично зупинитися на цьому числі. Якщо дотримуватися такої версії, то «Жовтнева поема» є **четвертою** у списку вокальних циклів Ж. Массне.

З камерно-вокальними циклами-поемами 1870-х років Ю. Кремльов пов'язує початок «ініціативних пошуків» композитора у області «вишуканого звукового пленеру» [79, с. 65]. Тенденція, розпочата циклами «Поем» («Квітнева поема», «Жовтнева поема»), як зауважує дослідник, «виявилася дуже стійкою», знайшовши своє втілення не тільки в наступних вокальних циклах, а й в інших творах, таких як: романси «Під гілками» і «Йшов дощ» (на слова Армана Сільвестра), «Втрачена стежка» (на слова Поля Шуданса).

Отже, на основі стильового підходу Ю. Кремльов об'єднує вокальні цикли що за його періодизацією, належать до різних періодів («Квітнева поема» – до періоду, визначеного як «Перші успіхи» – 1864 – 1872; «Жовтнева поема» – до 1876 року, включеного до періоду «Шлях до слави»). Наведений приклад засвідчує, що, створюючи періодизацію творчості композитора, дослідник не брав до уваги жанр камерно-вокального циклу. «Пасторальна» та «Жовтнева» поеми, створені з чотирирічним «розривом», є заключними зразками жанру, що вивчається, першого періоду творчості Ж. Массне.

На межі першого та другого періодів виникає історико-хронологічний «розрив» між камерно-вокальними циклами у творчості композитора, що

становить три роки. Постійне повернення до даного жанру виявляється закономірністю творчого шляху композитора.

**Другий період** творчості Ж. Массне, згідно періодизації камерно-вокальної творчості композитора, розпочинає **п'ятий** камерно-вокальний цикл – «Поема кохання» (на слова Поля Робіке), створений у 1879 році. За два роки до того відбулася прем'єра третьої опери «Король Лахорський» (1877), і тепер вже професор Паризької консерваторії Ж. Массне здійснює подорожі в Будапешт, Мілан, Венецію і Рим для постановки свого успішного творіння в цих містах. Того ж року композитор завершує шосту сюїту для оркестру «Феєричні сцени», а 7 червня відбувається прем'єра «Героїчного маршу Сабаді». «Поема кохання» репрезентує творчість Ж. Массне – вже відомого, визнаного критикою композитора.

Досягнувши вже вагомих результатів у просуванні по службі – до червоної стрічки і звання кавалера ордена Почесного легіону у Ж. Массне додався орден Академічної пальми (*Palmes academiques*), що присуджується за наукові досягнення – французький Майстер у 1882 році створює **шостий** вокальний цикл «Зимова поема» (на слова А. Сільвестра). Написання цього твору збіглося з частими подорожами Ж. Массне по Франції і за кордон. У XIV главі «Мої спогади» композитор називає цей час «тинянням», яке мало у чому відповідало власним смакам музиканта, але стало необхідністю в зв'язку з контролем різних постановок його опер. Так, 19 березня 1882 року в Лондоні відбулося перше виконання сьомої сюїти для оркестру («Ельзаські сцени»). І в цей же час у композитора виникає ідея написати оперу «Вертер». Ю. Кремльов приходить до висновку, що «початок 80-х років ознаменувався важливим рубежем у творчості Массне – він стояв на межі вищих своїх досягнень» [79, с. 95].

У переліку творів Ж. Массне в жанрі камерно-вокального циклу, презентованому в монографії Ю. Кремльова, згадуються лише шість взірців жанру з восьми, створених композитором. «Зимова поема», згідно наукової позиції автора монографії, має бути тлумаченою як останній зразок жанру

камерно-вокального циклу у творчості композитора. В такому випадку, слід було б зробити висновок про те, що історія жанру камерно-вокального циклу у творчості Ж. Масне переривається 1882 роком<sup>1</sup>, – в першій половині другого періоду, не поширюючись на його закінчення. Більш того, за Ю. Кремльовим, «початок розквіту» у творчості композитора співвідноситься з 1883 роком, а це означає, що камерно-вокальні цикли вже не мають безпосереднього відношення до даного етапу. Таким чином, «Зимова поема» 1882 року має значення лише своєрідного передвісника майбутнього розквіту творчості композитора, що не поширюється на жанр камерно-вокального циклу. Хоча до монографії Ю. Кремльова увійшли не всі камерно-вокальні цикли Ж. Масне, важливість монографічного дослідження шановного автора у контексті маснезнавства цей факт ніяким чином не зменшує.

Незгаданий Ю. Кремльовим **сьомий** вокальний цикл «Поема одного вечора», написаний у 1895 (на вірші Жоржа Ванора) свідчить про те, що інтерес композитора до даного жанру аж ніяк не зник і в передостанній рік 2 періоду його творчості. Отже, через 13 років після «Зимової поеми», коли Ж. Масне досяг фази **акме**, він знову віддав належне одному з наскрізних жанрів своєї творчості. *Фаза акме у творчості Ж. Масне поширюється й на жанр камерно-вокального циклу.*

**3 період.** Не відмовився від жанру камерно-вокального циклу Ж. Масне і протягом заключного періоду творчості. У перший рік ХХ століття (1901), в середині пізнього періоду, композитор написав свій останній **восьмий** вокальний цикл «Декілька пісень у лілових тонах». Показово, що егравільський відлюдник у нотному тексті представляє автора віршів Андре Лебе як лібреттиста. Тут вперше композитор відмовився від авторського жанрового імені «поема», віддавши перевагу французькому шансон. Зберігаючи вироблений авторський підхід до тлумачення жанру камерно-

---

<sup>1</sup> 1883 – початок розквіту оперної творчості композитора, оскільки Ж. Масне завершив оркестровку відомої опери «Манон»

вокального циклу, Ж. Массне в останньому взірці жанру уводить новаторські аспекти його репрезентації. Останній взірець жанру камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне представляє його автора як композитора початку ХХ століття.

Значимість останнього камерно-вокального циклу у доробку композитора надзвичайно важлива, оскільки свідчить про його інтерес до даного жанру і в останній період творчості. Даний факт обумовлює закономірне та об'єктивне трактування камерно-вокального циклу у творчості композитора як наскрізного, тобто такого, що пронизує його творчість упродовж усіх періодів розвитку. Ця закономірність актуалізує наукове завдання розробки спеціальної періодизації камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне.

### **Висновки до Розділу 1.**

У Розділі I особистість Ж. Массне та його камерно-вокальна творчість набули розгляду з таких дискурсивних позицій: історія маснезнавства у музичній науці ХХ – початку ХХІ століть, камерно-вокальний спадок композитора у наукових уявленнях музикознавців, періодизація камерно-вокальної творчості французького композитора.

Маснезнавство ХХ – початку ХХІ століття тлумачено як монографічну науку в структурі музикознавства, історія формування якої сповнена протиріч. У широкому сенсі маснезнавство ХХ – початку ХХІ століть нараховує два періоди свого розвитку: прижиттєвий (до 1912 року) та післяжиттєвий (з 1912 року по теперішній час). Другий період маснезнавства розподілений на 5 етапів ( 1950-і роки; 1960-ті; 1970-1980-ті; 1990-ті; два перших десятиліття ХХІ століття). Автобіографію композитора «*Mes souvenirs*» (1912) наділено «прикордонною» роллю в маснезнавстві.

У прижиттєвий період дослідження творчості Майстра (1907 – 1912) сформовані два оціночних підходи до вивчення його творчої особистості і спадку: позитивний (Л. Шнайдер, Н. Finck) та негативний (А. Жюльєн,

М. Фуллер, M-D. Calvocoressi). Опероцентристський підхід до вивчення творчості композитора й досі властивий маснезнавству.

Післяжиттєвий період розвитку маснезнавства характеризує процес підвищення значущості творчого спадку композитора у сприйнятті науковців та музикантів. Переломне значення у цьому процесі мають 1950-ті роки, коли формуються передумови об'єктивного оцінювання особистості і творчості композитора (М. Купер, Е. Ч. Саквіль, Д. К. Шоу-Тейлор) Розпочалася «нова ера» визнання оперної спадщини Ж. Массне, поширення слухацького та наукового інтересу до маловідомих опер митця. Монографія Ю. Кремльова і створення лондонського *Massenet Society* – головні досягнення першої хвилі ренесансу життєтворчості Ж. Массне кінця 1960 – 1970-х років.

**1990-ті** роки - друга хвиля ренесансу наукової зацікавленості до життєтворчості Ж. Массне (*Festival Massenet de Saint-Étienne*; науковий диспут «Массне і його творчість у контексті естетики його часу»), монографія «Массне – хроніка життя і часу» (1994) І. Демара, який засвідчив початок перегляду історичної оцінки особистості і спадщини французького композитора. Відбувається зміна «наголосу»: оперологія стає складовою маснезнавства. До цього часу репутація Ж. Массне була остаточно реабілітована. Загострилося протиріччя та розбіжності в оцінках спадку Ж. Массне. Традиції тлумачення композитора як другорядного (Р. Мілнес) протистало поширення творчої та наукової зацікавленості на весь корпус оперних творів митця, його визнання як рівного геніям в історії опери. В маснезнавстві того періоду значущою є думка Х. Макдональда щодо належності творів Ж. Массне до **Прекрасної доби** в історії французького мистецтва із закінченням якої (1914) співпала смерть Ж. Массне (1912).

На початку ХХІ століття актуалізуються спроби об'єктивної оцінки творчого доробку композитора (перевидання «Спогадів» з коментарями Ж. Конде, публікація листів Ж. Массне, хроніка життя Ж. Массне, праці Ж.-К. Бранжі про «Манон», Мей-Ю Вей, дисертації В. Азарової, Л. Мудрецької, В. Мовчан). Вітчизняному маснезнавству характерний

розвиток традиційного опероцентристського підходу до творчості композитора. Послідовне звернення до вивчення опери у творчості Ж. Массне обумовлено вагомою роллю, яку даний жанр грає у структурі творчої спадщини композитора.

2000-ні роки пов'язані із порушенням опероцентристського підходу до вивчення творчої спадщини Ж. Массне й поширенням дослідницької уваги на інші жанрові константи творчості французького митця, перш за все, на його камерно-вокальний спадок. Упродовж першого двадцятиліття XXI століття з'являються перші спеціальні дослідження, присвячені аналізу вокальних циклів і окремих романсів французького Майстра. Враховуючи властиві камерно-вокальній творчості Ж. Массне ознаки стильової взаємодії між традиціями та передчуттям новацій, означена жанрова сфера визначена як своєрідна *енциклопедія* французької романсової лірики.

Передумовою подолання опероцентристського підходу в радянському музикознавстві стала монографія Ю. Кремльова «Жюль Массне» (1969). Хоча автор лише надає ознайомчо-інформаційний матеріал щодо своєрідності камерно-вокальної музики Ж. Массне, ця праця містить надзвичайно влучні спостереження, які слід вважати як такі, що заклали фундамент вивчення цієї жанрової гілки спадщини композитора.

Справжній розквіт маснезнавства межі XX – XXI століть обумовлений появою у світовій музикології цілого ряду дослідників, які звернулися до вивчення особистості і творчості композитора. Відкриттям цієї епохи є актуалізація камерно-вокального спадщини Ж. Массне як спеціальної проблеми маснезнавства. До числа великомасштабних праць, націлених на вивчення камерно-вокального спадку композитора, слід віднести роботи: М. Шампаня (1995), *Chae Eunhee* (2000), Хюн Мін Лі (2005), Дж. Холмквеста (2009), в яких значно розширено коло питань, обумовлених подоланням недостатнього вивчення вокальних циклів французького Майстра.

Результати наукових робіт межі XX – XXI століть привели до висновку, що камерно-вокальна творчість Ж. Массне поступово набула

значення самостійного предмету дослідження. Саме в цей час відбулося усвідомлення, що усі жанрові грані композиторського спадку Ж. Массне гідні системного вивчення в музикознавчій науці. Осягнення камерно-вокальної творчості Майстра має не тільки самостійне наукове значення, а й сприятиме поглибленому вивченню оперного спадку композитора та розвитку французької ліричної опери ХІХ століття.

Поряд із доволі широким колом питань, поставлених у наведених працях, чимало невирішених проблем залишилися поза увагою наукових інтересів вчених. Серед них – періодизація камерно-вокального спадку Ж. Массне, осягнення еволюції вокального стилю, відсутність цілісного аналітичного осмислення взірців камерно-вокального циклу у творчості композитора, дослідження властивого йому музичного парнасізму, невід’ємного від сакральної символіки. Спираючись на вже існуючі періодизації творчості Ж. Массне, слід зазначити, що камерно-вокальні цикли композитора «пунктирно» складають три періоди спадку митця:

**I. Ранній** період розвитку камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне постає як «вписаний» у межі першого періоду його творчої спадщини як такої. Це десятиріччя: 1866–1876 роки, від появи першого і завершення четвертого камерно-вокального циклу Ж. Массне. За межами першого періоду залишилися роки 1860 – 1865 і 1877 – 1878, коли композитор не звертався до камерно-вокального напрямку.

**II. Центральний** період (1879 – 1895) визначений як «Розквіт та новації», представлений «Поемою кохання», «Зимовою поемою» та «Поемою одного вечора». Важливим тут є збіг початку другого періоду творчості композитора в цілому і камерно-вокального циклу, зокрема. Цей період у творчості композитора має іншу структуру, ніж перший. Завершення другого періоду в камерно-вокальній спадщині Ж. Массне припадає на 1895 рік, що цілком співпадає з загальною межею центрального періоду. «Зимова поема», створена 1882 року, набуває значення центру другого періоду творчості композитора. Історично це

співпадає з періодом оперного акме у творчості Ж. Массне, коли були створені «Манон» і «Вертер». Отже, структура другого періоду за хронологічними межами у розвитку жанру камерно-вокального циклу і композиторської творчості автора в цілому повністю співпадають.

**III. Пізній період** в історії розвитку камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне представлений єдиним взірцем жанру. Він набуває значення завершення, підведення творчих висновків у розвитку камерно-вокального циклу в спадщині композитора. Початок пізнього періоду камерно-вокального жанру в доробку композитора цілком співпадає з началом завершального періоду творчості Ж. Массне в цілому. Останній камерно-вокальний цикл Ж. Массне «Кілька пісень у світло-лілових тонах» відіграє роль своєрідної коди-прощання у контексті загального розвитку камерно-вокального циклу в спадщині Ж. Массне. Це початкова стадія підсумку творчих здобутків, що загалом у Ж. Массне займе близько 12 років.

Подана у дослідженні розробка періодизації камерно-вокальної спадщини Ж. Массне засвідчує домінування єдності національного у структурі композиторського стилю автора. Втілення французького духу, безсумнівно, блискуче виявилось у його камерно-вокальних циклах, написаних виключно на вірші французьких поетів у французькій вокальній манері *mélodie*. Це не виключає стильової еволюції камерно-вокальних циклів Ж. Массне, яка має виключно внутрішній характер, будучи «закритою» від впливів ззовні.

Отже, камерно-вокальний цикл – один з наскрізних жанрів у творчості Ж. Массне, що охопив усі періоди його творчої еволюції і віддзеркалив її. Скорочення кількості вокальних циклів від першого до заключного періоду не означає їх якісного спаду. Навпаки, кожен з них отримує значення своєрідної творчої вершини у загальному звуковому «ланцюзі», що зберіг у собі навічно «голос» авторів пісень про Красу, Віру, Кохання та Надію.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора [85; 87].

## РОЗДІЛ 2

### ШЛЯХИ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ В ПЕРШІЙ РАННІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ Ж. МАССНЕ

У ранній період камерно-вокальної творчості (1866 – 1876) Ж. Массне створив чотири камерно-вокальні цикли – «Квітнева поема» (1866), «Поема спогаду» (1871), «Пасторальна поема» (1870 – 1872), «Жовтнева поема» (1876). У першій творчій період Ж. Массне було створено рівно половину від загальної кількості вірців жанру камерно-вокальної поеми у його доробку. З чотирьох вірців жанру першого періоду два перших камерно-вокальні цикли («Квітнева поема» і «Поема спогаду») написані на вірші поета-парнасця Армана Сільвестра. До поетичного тексту «Пасторальної поеми» композитор залучив, поряд з віршами А. Сільвестра, твори Жана-П'єра Кларі де Флоріана – французького поета середини XVIII століття. «Жовтнева поема», що завершує перший період камерно-вокальної творчості композитора, написана на вірші П. Коллена. Серед властивостей камерно-вокальних циклів Ж. Массне, створених упродовж першого періоду, – надання їм жанрових ознак поеми, звернення до віршів сучасних композитору поетів (за виключенням «Пасторальної поеми»). Камерно-вокальні цикли Ж. Массне першого десятиріччя у творчості композитора виникли у період розквіту парнаського руху у Франції на початку останній третини XIX століття, закарбувавши його ознаки у музичному мистецтві.

#### 2.1. Специфіка інтонаційного образу світу у вокальному циклі «Квітнева поема» на вірші А. Сільвестра

«Квітнева поема» (1866) на вірші А. Сільвестра займає особливе місце не лише у творчості Ж. Массне, а й у історії французького вокального циклу в цілому. Виходячи з аналітичних нарисів Ф. Носке [201] та М. Шампаня [176, с. 24], саме ця лірична поема Ж. Массне, а не «Les Nuits d'Été» («Літні

ночі») Г. Берліоза, має вважатися першим справжнім вокальним циклом в історії французької музичної культури. Наведена думка вчених базується на таких дослідницьких спостереженнях щодо «Квітневої поеми», як наявність у ній ознак циклоутворення, а саме: циклічна побудова твору, постійна періодичність уведення теми фортепіанної прелюдії до структури циклу, повторення мелодраматичних прийомів у співвідношенні вокальної та фортепіанної партій від прологу до наступних семи поем. Саме наявність ознак наскрізної драматургії у «Квітневій поемі» Ж. Масне обумовила тлумачення цього твору науковцями останньої третини ХХ століття як першого взірця камерно-вокального циклу у французькій музичній культурі. Характерно, що інтонаційні зв'язки між піснями «Квітневої поеми» посилюють ті наскрізні образи, що містяться у поетичних прообразах А. Сільвестра. Тоді як у Г. Берліоза музичні (як і поетичні) зв'язки між піснями «Літніх ночей» відсутні, що значно ослаблює можливість його жанрового тлумачення як вокального циклу.

Наведена інформація є основою для формування двох таких висновків. По-перше, історія французького камерно-вокального циклу розпочинається з 1866 року, а не з 1841 (дати створення «Літніх ночей Г. Берліоза»), тобто, на 25 років пізніше загальноприйнятої дати; по-друге, зважаючи на ці критерії, саме Жюлю Масне слід надати вагому історико-художню роль фундатора жанру камерно-вокального циклу у французькій музичній культурі.

Перший вокальний цикл Ж. Масне був створений на слова відомого сучасника композитора – Армана Сільвестра, котрий належить до тих французьких поетів, творчість якого надихала, крім Ж. Масне, і таких прославлених композиторів, як Г. Форе і Л. Деліб. У відгуках побратимів по перу А. Сільвестра – Жорж Санд, Пола Степфера, Анатолія Франса – містяться виключно високі оцінки діяльності та людських якостей поета, чії вірші були обрані Ж. Масне як основа більшості його вокальних поем. Їх вислови як найкраще характеризують поезію Армана Сільвестра.

Так, Жорж Санд 1866 року, тобто саме тоді, коли був створений перший вокальний цикл Ж. Массне, зазначала: «Його вірші – це вигуки і виклики, кинуті на дорозі. Вони дивно гармонійні та приголомшливі. У них відбивається емоційний дотик сильних вражень, і співак, який говорить про них – видатний артист» [Передмова до Нових та Старих рим (1866)]. З цього афористичного вислову письменниці підкреслимо значущість принципу нарисовості, властивого поетичній мові А. Сільвестра і успадкований Ж. Массне.

Пол Степфер у статті від 28 березня 1873 року, опублікованій у «*Le Temps*», писав: «поезія Армана Сільвестра – це, перш за все, музика; як музика, вона сприймається почуттями і душею, а не розумом; здається, що цей художник помилявся щодо того інструменту, який природа підготувала для нього: він, здавалося, був змушений виявляти свої почуття і свої мрії на мові Шумана і Массне, вміщуючи свої вірші в музику, повертаючи своїм думкам їх справжню форму» [130]. Музичність поезії або омузиченість поезії А. Сільвестра – скоріше музиканта, ніж поета, саме та якість, що так захоплювала сучасних йому композиторів, які зверталися до його творів як основи вокальних шедеврів. У висловлюванні Пола Степфера заслуговує на особливу увагу встановлення спорідненості між типами творчого мислення А. Сільвестра і Ж. Массне, який обрав вірші поета як основу для втілення власних музичних ідей.

Анатоль Франс 1892 року відзначив: «Поетичний світ Армана Сільвестра невідчутний, невагомий. Персонажі, які він створює у своїх чудових сонетах, звільняються від часу і простору. І, на відміну від цього, цей прозорий світ є чуттєвим світом; пристрасть, яка панує в цих ефірних просторах, є пристрастю плоті. Це чудо цього поета: він піддає тіло свого роду перетворенню і витягує піднесену містику з фізичної хтивості <...> На певному рівні піднесення містичне і чуттєве ведуть до взаємообміну. Свята Тереза надає любові Божої характер фізичного кохання, а містер Арман Сільвестр надає плотському задоволенню шляхетності ідеальної хтивості»

[130]. Ефемерність образів, взаємодія між містичним, ідеальним і чуттєвим – ті художні принципи, що приваблювали Ж. Массне у творчості А. Сільвестра і знайшли відображення у вокальних поемах композитора.

Передумови виникнення першого вокального циклу у творчості Ж. Массне мають автобіографічний характер. Свою назву перша вокальна поема Ж. Массне отримала від найменування того місяця, коли до життя композитора прийшло кохання, яке раптово виникло у його душі весною 1865 року. Обраницею Ж. Массне стала Н. де Сент-Марі. Приблизно в цей же час відбувається знайомство композитора з поетом-парнасцем А. Сільвестром, творчість якого в подальшому відіграє важливу роль у камерно-вокальному спадку Майстра. Саме з поетичною творчістю А. Сільвестра пов'язано формування основ композиторського метода Ж. Массне, властивого його камерно-вокальним циклам. Отже, дві доленосні події, що відбулися у квітні 1865 року, обумовили назву першого вокального циклу у творчості композитора. Але у подальшому створення назви камерно-вокального циклу в залежності від назви місяця або пори року, упродовж якого відбувається його художня дія, визначив часо-просторовий контекст декількох вірців жанру, серед яких, наприклад, «Жовтнева поема» або «Зимова поема» Ж. Массне, також створені на вірші А. Сільвестра.

Як зауважує сам композитор у спогадах «*Mes souvenirs*», після кількох невдалих походів до видавців, нарешті, натхненний словами великого поета і прозаїка Альфреда де Мюссе: «Кохай, і ти відродишся; примусь себе квітнути», Ж. Массне отримав згоду на друк свого творіння, що стало початком визнання його майстерності у жанрі камерно-вокального циклу [197, с. 70].

У вокальному циклі Ж. Массне «*Poème d'Avril*» («Квітнева поема», 1866) представлено унікальну організацію художнього хронотопу, крізь призму якого знаходить свій вираз інтонаційний сенс твору французького генія другої половини XIX століття. У першому вокальному циклі композитора простежуються ознаки тієї загальної закономірності, котра

властива (згідно Ю.Чекана) інтонаційному образу світу як категорії музикознавства. Її сутність полягає в індивідуальному втіленні загальнокультурної норми, притаманної музичному мистецтву пізнього романтизму. Встановлення загальних закономірностей і специфіки інтонаційного образу світу, укладених у вокальний цикл Ж. Массне «*Роème d'Avril*» постає актуальним завданням сучасного музикознавства, оскільки його реалізація дозволяє проникнути у структуру і зміст художнього твору з метою його адекватного дослідницького та виконавського відтворення.

У парадигму цілісного філософського знання, відбитого у категорії «образ світу», повинні бути включені чи не всі сфери сучасної науки. Філософське знання про спосіб світу, укладене в його інтонаційний аналог, вимагає специфікації у процесі перетворення в предмет музикознавчого дослідження. Відомий вітчизняний дослідник Ю.Чекан визначає інтонаційний образ світу «як осмислене в індивідуальному досвіді, котрий конкретизує суспільно-культурну норму, аудійний вираз інтонаційно організованого просторово-часового континууму <...> Це феномен, який має конкретний зміст і сенс» [159]. Автор стверджує, що «музичним корелятом простору вважаємо фактуру, часу – композицію, носієм сенсу – інтонацію. При цьому, поділяючи думку про те, що художній твір як творче явище існує тільки у свідомості людини, приходимо до висновку, що та чи інша конфігурація, той чи інший сенс є результатами діяльності людської свідомості, а сенс є функцією реципієнта» [там само] .

Проектуючи цю дослідницьку установу на вивчення інтонаційного образу світу як «просторово-часового континууму» вокального циклу «Квітневої поеми» Ж. Массне, слід констатувати, що він обумовлений своєрідністю процесу циклоутворення, властивого творчій манері автора. Його специфіка полягає у наявності ряду внутрішніх циклів, що взаємодіють і кожен з яких так чи інакше, в тій чи іншій формі відображає структуру і зміст вокального циклу як цілісності.

Восьмичастинний пісенний цикл містить ряд внутрішніх циклів. Перший з них охоплює № 1 – «Прелюдію», організовану у вигляді мініатюрного восьмичастинного циклу, трактованого композитором як свого роду прообраз майбутньої циклічної цілісності. «Прелюдія» набуває значення мініатюрного восьмичастинного циклу, ізоморфного «Квітневій поемі» як художній цілості. В організації Прелюдії основоположну роль відіграє принцип тембрового контрасту між фортепіанними та вокально-декламаційними фрагментами. Чотири внутрішні, попарно організовані малі цикли у складі Прелюдії, утворені за допомогою контрастного чергування інструментальних та вокально-декламаційних розділів.

Перше циклічне утворення у внутрішньоциклічній організації Прелюдії постає як діалогічна структура: однотактовий неритмізований фортепіанний фрагмент *Lento* і поетична строфа, призначена для вокального виконання. Друге мале циклічне утворення – це чотиритактове фортепіанне *Con moto* і вокальна декламація (чотирирядкова поетична строфа). Третя циклічна пара охоплює три такти фортепіанної партії (у темпі *Andantino*) і вокально-декламаційний фрагмент (три поетичних рядки). Четверта пара співставлень набуває значення скороченої репризи: фортепіанний фрагмент є повністю ідентичним початку «Прелюдії», тоді як вокально-декламаційний охоплює лише один рядок.

У першому внутрішньому циклі, який тотожний № 1 – «Прелюдії», – представлено фактично чотири інтонаційні образи світу, укладені у мініатюрні фортепіанні прелюдії. У відповідних їм вокально-декламаційних парах інтонаційний образ світу заснований на відтворенні голосової специфіки французької мови, котра знайде свій розвиток у вокальній просодії наступних номерів.

Чотири інструментальні прелюдії, які передують мелодекламаційним фрагментам, самі по собі утворюють малий цикл (цикл прелюдій). Поруч з цим, чотири декламаційних фрагмента, що звучать на фоні пауз в інструментальній партії (як, наприклад, у першій циклічній парі) або

інструментальних педалей (у другій, третій і четвертій парах), постають у вигляді строф, структурі яких, по мірі просування уперед до завершення «Прелюдії», властиво масштабне «стиснення», «згортання» обсягу: від чотирьох рядків у двох перших строфах (катренах) – до трьох (терцин) у третій строфі і, нарешті, однорядковому резюме у фінальному розділі. Так здійснюється процес дімінуендування внутрішньої дії «Прелюдії» при крещендуванні властивої їй емоційної напруженості.

Наявність чотирьох «пар» контрастних розділів дозволяє розглядати «Прелюдію» № 1 як цикл, в якому в свою чергу є внутрішні цикли. Крім того, «Прелюдія» № 1 властива «рамкова організація», про що свідчить наявність темпової репризи (*Lent sans mesure*), що обрамлює центральний розділ вступної музично-поетичної фантазії. Чотириразова зміна темпів і тематичного матеріалу в «Прелюдії» свідчить про властиву їй «фрагментарну драматургію» [138], необхідність звернення до якої обумовлена художнім завданням експонування (показу) прообразів (видінь) майбутньої ліричної драми, втіленої у камерно-вокальному циклі. Поряд з тим, сама «Прелюдія» постає як фрагмент музично-поетичного цілого, в якому відображені майбутні процеси розвитку. Експоновані у «Прелюдії» принципи формоутворення та інтонаційні ідеї, а також образні сенси, що містяться у вокально-декламаційних розділах, обумовлюють структуру і зміст подальшого розвитку музично-поетичного циклу.

Крайні частини першого номера написані в темпі *Lent sans mesure*, друга частина – *Con moto*, третя – *Andantino*. Прелюдія, таким чином, являє собою якийсь умовний чотиричастинний цикл, у структуру якого входять і мелодекламаційні фрагменти. При цьому перша і четверта пари утворюють свого роду «раму» «Прелюдії», а її друга і третя діалогічні побудови мають функцію своєрідного центру (середніх частин). Організація внутрішніх циклів «Квітневої поеми» і всієї композиції в цілому за рамковим принципом обумовлена тією роллю, яку композитор і поет пов'язують з поняттям і образом Вічності, що знаходить своє графічне втілення в образі кола.

Авторські ремарки *sans mesure* (без розміру), які супроводжуються темповим позначенням *Lent* (у 1 і 4 побудовах), дозволяють провести аналогії з прелюдійно-фантазійними, імпровізаційними прообразами епохи бароко. Особливістю метроритмічної логіки «Прелюдії» є поступове «проявлення» ритмічної конкретики з її нівелюванням у заключній фазі розвитку. В обрамленні нетактованих прелюдійно-постлюдійних фрагментів композитор укладає певну метрику, що, разом з тим, позбавлена виписаного тактового розміру (який, проте, відчувається як 4/4).

Мінімалізм № 1 поєднується з глибиною відбитого в ньому змісту. «Прелюдія» як інтонаційний мікросвіт, в якому втілений прообраз циклічного цілого, являє собою його зменшений аналог. Що стосується тонального плану Прелюдії, то основною тональністю для нього є гармонійний *Es-dur*: саме в цьому ладу написані 1, 2 і 4 фортепіанні фрагменти. Завершення 2 фрагмента на зменшеній гармонії, що включає до свого складу тон «*ges*», сприяє здійсненню модуляції в *ges-moll* у 3-му фрагменті Прелюдії. Повернення до вихідного *Es-dur* у фінальному фрагменті № 1 здійснено за допомогою альтерованого модулюючого акорду (*D2 - Es-dur*).

Закінчення кожного з чотирьох фортепіанних фрагментів «Прелюдії» на дисонуючих співзвуччях дозволяє співвіднести гармонійне мислення Ж. Массне з принципом вагнерівської «нескінченної мелодії» [3], що відтворює романтичні образи та ідеї томління за недосяжним, ідеальним, прекрасним. Наявність рис «нескінченної мелодії» в «Прелюдії» свідчить про прагнення французького композитора до романтичної незавершеності представлених у п'єсі «начерків», що набудуть подальший розвитку в наступних номерах циклу. Однак і там вони не знайдуть остаточної завершеності: недомовленість постає як сутнісна риса того інтонаційного образу світу, що його створює композитор у «*Poème d'Avril*».

У *Prélude* Ж. Массне втілюється такий закон романтичного світосприйняття, як «парадоксальне взаємодія фрагментарності та

континуальності, що символізує духовну тягу до злиття з нескінченністю» [138]. Найважливішу роль в оформленні художнього змісту «Прелюдії» відіграють вкраплення *stilo a capriccio* в фортепіанну партію, що обрамлюють початкову п'єсу. Показово, що авторська ремарка «*tempo a capriccio*» вперше вводиться композитором лише у побудові на завершенні № 4. Тут ряд арпеджовано викладених акордів виписані спеціальним шрифтом (дрібним – арпеджований акорд, збільшеним – верхня, мелодична нота у його складі). Ремарка «*a capriccio*», а разом з нею і відповідний нотний запис, супроводжує і фінальні такти камерно-вокального циклу фортепіанну постлюдію, що вінчає № 8 і весь цикл. Однак, оскільки специфічний шрифт в оформленні нотного запису застосований у початковій «Прелюдії», слід зробити висновок про те, що вже в № 1 композитор вводить елементи капричійозного стилю, звернення до якого сприяє утворенню характерної «рами», котра обрамлює цикл як художнє ціле.

Подібна капричійозно-рамова конструкція характерна і для № 4. Його початкова обрамлююча частина оформлена аналогічно фінальному оздобленню «Прелюдії»: про це свідчить як загальна темпово-фактурна основа, так і неконкретизована за допомогою авторської ремарки капричійозна стилістика. Що стосується завершення капричійозної рами № 4, то для нього характерно як зростання масштабів, так і введення першої авторської ремарки «*a capriccio*». Ізоморфні «Прелюдії» також структури № 4 і № 8, яким притаманні капричійозні «рами» у повільному темпі. Тут вперше в контексті вокального циклу композитор вводить ремарку «*a capriccio*» як на завершення фінальної поеми, так і до її початкової побудови. Капричійозне обрамлення фінальної поеми характеризується авторськими коментарями, які конкретизують її природу. Так виявляється прагнення Ж. Массне до поступового прояву композиторського задуму, заснованого на процесі поступового вияву його капричійозної природи.

Якщо капричійозні фрагменти, що мають функцію обрамлення, протягом усього циклу були пов'язані з динамічними відтінками *p*, *pp*, то

фінальна авторська ремарка «а *capriccio*» заснована на динаміці *f* і *ff* (з подальшим дімінуєндуванням до *p* на останньому звуці). Це означає, що з капричіозними фрагментами (аж до фінального) композитор пов'язував функцію тихої кульмінації. Інтерпретація фінального капричіо свідчить про перетворення його значення, обґрунтованого відтворенням концепції смерті як умови майбутнього відродження, потенційною можливістю подальшого розгортання капричіозних циклоутворень.

Порзл з тлумаченням капричіозних «рам» у ролі оздоблення номерів вокального циклу, очевидно прагнення Ж. Масне до створення за допомогою імпровізаційних фортепіанних обрамлень «арок», які об'єднують «малі» цикли в групі вокальних номерів. Так виникає серія капричіозних «рам» у масштабах всього циклу. Перша з них об'єднує №№ 1 – 4, друга – №№ 4 – 8, третя – №№ 1 – 8, четверта – №№ 1 – 7, п'ята – №№ 4 – 7, шоста – №№ 7 – 8. У підсумку формується «ланцюг» обрамлених капричіозними «рамами» шести внутрішніх вокальних циклів восьмичастинної «Квітневої поеми». Завдяки цим капричіозним «рамам» відтворюється один з найоригінальніших засобів циклоутворення у «Квітковій поемі» Ж. Масне.

Отже, рамково-капричіозна структура властива не тільки крайнім розділам (*Lento*) «Прелюдії», не тільки четвертій та восьмій вокальним поемам, в яких наявні відповідні авторські ремарки, а й шести «малим» циклам «Квітневої поеми». Таким чином, у «Квітневій поемі» спостерігається диференціація номерів на ті, що мають функцію обрамлення, й ті, що обрамляються. До числа тих номерів, що обрамляють, слід віднести: № 1, № 4, № 7, № 8, до числа тих, що обрамляються – № 2, № 3, № 5, № 6.

Малі цикли у складі «Квітневої поеми»: №№ 1 – 4, №№ 4 – 7 подібні за своєю структурою. Крім того, ті частини, що обрамляють, більшою мірою задіяні у драматургії цілого. Так, наприклад, структура № 1 використовується при оформленні ряду циклів: №№ 1 – 4, №№ 1 – 7, №№ 1 – 8; № 4: 1 – 4, 4 – 7, 4 – 8; № 7: 1 – 7, 4 – 7, 4 – 8; № 8: 1 – 8, 4 – 8, 7 – 8. Кожен з них бере участь у оформленні рамкової композиції. Однак своєрідність вокального

циклу «Квітнева поема» полягає ще й в тому, що в ньому відбувається така метаморфоза: ті частини, що обрамляються перетворюються на ті, що обрамляють. Так, наприклад, перша пара номерів, що обрамляються (2 і 3), перетворюється на «раму», що обрамляє.

Розпізнавання прихованого капричійозного задуму композитора уможлиблюється на основі застосування методу екстраполяції, спроектованого на дослідницький та виконавський аналіз циклу. Динаміка втілення капричійозності (від невиявленої до виявленої в авторських ремарках) становить основу музичного змісту вокально-поетичного циклу. І виконавська, і дослідницька логіка осягнення авторського задуму має бути спрямованою на розпізнавання та втілення капричійозного сенсу на основі методу аналогії, що дозволяє поширити властивий їй загальний бароково-фантазійний зміст на віддалені у часопросторі фортепіанні фрагменти.

У «Прелюдії» знаходять своє втілення декілька принципів втілення тієї інтонаційної картини світу, що відображена у вокальному циклі як художній цілісності. Один з них являє собою своєрідне втілення випереджаючого відображення (ідея капричійозності, капричійозного стилю формується у нотному тексті раніше авторських ремарок, які розшифровують його значення). Другий заснований на зануренні до тієї втаємниченості розгортання художнього змісту, що властивий романтично-імпресіоністичній концепції світобудови в мистецтві: розшифровка авторського задуму, котрий виникає завдяки відповідним ремаркам, сприяє розкриттю композиторського задуму, після того, як їх звуко-стильові провісники знайшли своє випереджаюче відображення у нотному записі. Капричійозна стилістика – свідомство імпровізаційного фантазійно-прелюдійного стилю композитора як способу побудови інтонаційної картини світу у вокальному циклі «Квітнева поема».

У першому номері до вокально-поетичної декламації вкраплені ті слова-образи, які отримують розвиток у наступних поемах вокального циклу. При цьому слід зазначити, що одні з наскрізних сенсообразів, дійсно,

знайдуть неодноразове повторення; а що стосується інших, то, неповторені словесно, вони виявляться імпліцитно. Слід зауважити, що деякі сенсообрази в процесі розгортання змісту циклу вокальних поем знайдуть своє словесне повторення, а також набудуть образного розгорнення пов'язаних з ними смислів. Так, наприклад, у першій частини вокального монологу смислообраз «безумство» знайде своє повторення в № 8. Поряд з тим, чи не все розгортання ліричної драми протягом усього восьмичастинного циклу пов'язане з процесом занурення у любовну шаленість, що відчуває ліричний герой «Квітневої поеми». Від номеру до номеру циклу спостерігається все глибше поринання головного героя у стан любовного безумства.

У «Прелюдії» один з центральних сенсообразів, використовуваних авторами вокального циклу, – це «*спогад*». Крім вербальних повторів сенсообразу «спогад», принцип ремінісценцій виявляє свою дію у музичній драматургії циклу. У цьому сенсі капріччюзно-рамова композиція частин і художнього цілого «Квітневої поеми» постає як свого роду аналог напливу спогадів про кохання як сенс буття, що вигадливо і непередбачувано, багаторазово і невпинно повертають розвиток ліричної дії «на круги своя».

Важливу роль у процесі змістоутворення вокального циклу відіграють імена власні, введені у вербальний текст «Прелюдії». Їх значення в оформленні художньої цілісності різняться. Біблійне ім'я Лазар єдиний раз уводиться до твору (до другої частини прелюдійної мелодекламації), однак пов'язана з ним символіка смерті-воскресіння у подальшому стає визначальною в оформленні концепції поемного циклу.

У процесі циклоутворення очевидні і інші перетворення сенсу, сполученого з словом-образом «мінйон». Так, «мінйон» метаморфизує з імені власного/загального до невимовного у вербальному тексті поняття, що стає аналогом того прагнення композитора до мініатюри, яке визначає жанрову природу твору як циклу поем. Кожний з восьми номерів постає як окрема поема – жанрова складова поемної природи камерно-вокального

циклу у цілому. Елементи жанрової системи уподібнюються художній цілісності у її повному обсязі.

У зв'язку з тяжінням Ж. Массне до мініатюри, що, зокрема, виражається за допомогою поняття «мінйон» («крихітка»), реалізується і така особливість формоутворення у «Квітневій поемі», як наявність декількох «малих» циклів. Подібно до того, як «*a capriccio*» в оформленні змісту циклу мало приховану і явну форми прояву, так і сенсообраз «мінйон» має одночасно і вербально-текстовою невиявленістю, і явністю, що конкретизує авторський задум.

Музична просодія у вокальній ліриці Ж. Массне в цілому, і в «Квітневій поемі» зокрема, відрізняється органічною взаємодією словесної і музичної інтонацій. Композитор ніби втілює у камерно-вокальній творчості той принцип французької мелодики, що був сформований Ж. Б. Люлі у жанрі французької ліричної трагедії, коли музична інтонація визначалася особливостями театральньо-драматичної мови.

Отже, специфіка інтонаційного образу світу «Квітневої поеми» полягає в його поступовому розгортанні, розростанні – від малого до рівновеликого йому за значимістю цілого. З мікросвіту, укладеного у «Прелюдії», проводиться її перший збільшений аналог, потім – ще більш значна побудова, і, нарешті, закінчена художня цілісність. Поеми у складі вокального циклу організовані на основі принципу ізоморфізму, що проявляється на рівні відповідності кожного номеру поемному принципу і рівні відповідності циклічному утворенню поемного цілого. Малий цикл постає як породжуюча модель щодо утворення (зрощення) великого (повного) циклу.

Закони інтонаційного образу світу у «Квітковій поемі» укладені в специфіці його утворення, заснованому на принципі подоби, відображення великого у малому, малого – у великому. Подоба малого великому і навпаки – важливий закон утворення камерно-вокального циклу в композиторському тлумаченні Ж. Массне. Камерно-вокальний цикл у творчості Ж. Массне,

побудований також на основі дії принципу метаморфози: відтворені композитором та поетом художні світи у структурі художнього цілого не є копією один одного, а співвідносяться між собою на основі трансформованого відображення, перетворення, перебудови.

На думку Ю. Кремльова: «Цикл “Квітнева поема” відзначений рідкісною конгеніальністю авторів. Щодо музики, то стосовно неї можна вже говорити про зрілість деяких важливих сторін вокальної лірики Массне <...> Поєднання простоти з вишуканістю і давньофранцузької традиції з передімпресіоністською витонченістю образів вже виразно виступає у “Квітневій поемі”» [79, с. 34].

Виконавська інтерпретація музично-поетичного твору Ж. Массне «Квіткова поема» має бути обумовленою першочерговим врахуванням аналітичного розкриття таємниці створеного композитором інтонаційного образу світу, проникнення до звукової палітри музичного і поетичного текстів та до змістовної структури твору. Цей сформований у першому камерно-вокальному циклі дворівневий принцип тлумачення поеми як жанрової характеристики кожного з номерів і жанрового утворення усєї цілісності Ж. Массне збереже у всіх зразках даного жанру.

Збереже Ж. Массне і визрілу у першому камерно-вокальному циклі тенденцію відтворення у назвах відповідних опусів (окрім останнього вірця – «Декілька пісень у лілових тонах», 1901) наскрізне авторське жанрове ім'я поема, попри відсутність такого визначення у поетичних прообразах. Але і в останньому вірці жанру, що вивчається, у творчості композитора, незважаючи на відсутність авторського жанрового імені «поема» у його назві, спостерігається характерне для Ж. Массне тлумачення цілого і його складових як поем різного масштабу.

Характерним для наступних вірців жанру камерно-вокального циклу залишиться і автобіографічний метод, характерний «Квітневій поемі». Ж. Массне буде і надалі відтворювати в образі свого ліричного героя події і почуття, породжені з глибин його душі. Саме так, наприклад, відбудеться у

наступному камерно-вокальному циклі композитора – «Поема спогадів», на створення якої Ж. Массне надихнули трагічні події воєнної поразки Франції у війні з Пруссією 1870 – 1871 років. Наведені принципи тлумачення жанру поеми у камерно-вокальних циклах композитора засвідчують єдність творчого метода Ж. Массне, що втілилася у відповідних опусах, поряд з еволюцією композиторського стилю автора.

Сформований у «Квітневій поемі» принцип тлумачення спогадів як наскрізного смислообразу і засобу утворення аркового принципу драматургії, що відповідає втіленню ідею «вічного повернення», набуде розвитку у подальших вірцях жанру у творчості Ж. Массне. Наскрізного характеру набудуть у подальших творах композитора, що мають відношення до жанрової моделі камерно-вокального циклу, і «капріччійозні уведення» до фортепіанної партії, завдяки яким до вокальних поем Ж. Массне уводяться ознаки віртуозно-фантазійного начала. Перебування ліричного героя вокальних поем зі станом споглядання-уяви постає як одна з основ тлумачення жанру у спадщині композитора.

Отже, «Квітнева поема» набуває значення тієї моделі авторського тлумачення жанру камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне, що віднайде подальші різнобарвні втілення у наступних зразках вокальних поем французького композитора.

## **2.2. «Poeme du Souvenir»: множинність формотворчих процесів як засіб відтворення семантики спогадів**

Спогад як наскрізний смислообраз «Квіткової поеми» виходить за її межі, набуваючи значення центральної ідеї наступного камерно-вокального циклу Ж. Массне – «*Poeme du Souvenir*». «Поема спогаду» – найтрагічніший твір серед камерно-вокальних циклів Ж. Массне (1871, на вірші Армана Сільвестра). Цей цикл за Ю. Кремльовим, відобразив «драматичні переживання війни та сумних втрат», зокрема, загибелі «блискучого

живописця Анрі Реньо під час кровопролитної битви при Бузенвалі 19 серпня 1871 року» [79]. Художник Анрі Реньо (1843 – 1871), який за своє життя встиг написати лише 25 картин, за оцінкою, поданою в Енциклопедії Брокгауза і Ефрона, був одним «з найобдарованіших французьких живописців новітнього часу». Після трагічної загибелі у 27-річному віці Реньо був визнаний героєм війни, навколо його постаті було складено «патріотичну міфологію» (за Марком Готлібом [99]). Геній А. Реньо, що тяжів до монументалізму у живопису, тільки почав розквітати: 1866 року 23-річний живописець був нагороджений Римською премією. Деякі з його картин і, перш за все, «Саломея», визвали «сенсацію орієнталізму ХІХ століття» (за М. Готлібом [99]). «Поема спогаду» Ж. Массне – музичний пам'ятник з «патріотичної міфології», утвореної на смерть юного генія.

«Поема спогаду» – єдиний вірєць камерно-вокальної поеми у творчості композитора, викликаний до життя осмисленням сучасних Ж. Массне воєнно-політичних подій, а саме поразкою Французької імперії у війні з королівством Пруссія 1870 – 1871 років, падінням Наполеона ІІІ, кінцем ІІ Французької імперії та народженням Французької республіки. Стара Франція вмерла. Розпочиналася історія нової Франції.

Як поетичний прообраз «Поєми спогаду» композитором були обрані трагічні вірші А. Сільвестра, створені 1868 року, тобто до початку воєнних дій. З шести розрізнених віршів поета композитор склав вокальний цикл, об'єднавши поетичні твори багатозначно тлумачною темою спогадів та жанровим ім'ям поеми. Попри те, що композитор звернувся до лірики А. Сільвестра, зміст якої дозволяє визначити її як поезію втрати у сфері особистісної драми кохання, Ж. Массне переосмислив її, надавши громадсько-меморіального значення, обумовленого подоланням наслідків трагічних подій в історії Франції. Трактуючи поемний цикл як присвяту пам'яті загиблого друга – художника Анрі Реньо та тих героїв, що склали голови за свободу Франції, Ж. Массне перетлумачує ідею спогадів, надаючи їй значення заклику до майбутнього. Поряд з тим, тема особистих втрат,

викликаних трагічними подіями в історії Франції, також набула своєрідного виразу у «Поємі спогадів» Ж. Массне.

Важливу роль у визначенні авторського тлумачення «Поєми спогаду» відіграє авторський жанровий підзаголовок «сцени» («*scenes*»). Театральність та сценічність, властива другому камерно-вокальному циклу у творчості Ж. Массне, надає «Поємі спогаду» ознак оперності, зокрема, елементів монодрами. Уподібнення поєм вокального циклу сценам слід обумовити властивій картинах Анрі Реньо театральності, декоративності. У картинах А. Реньо, написаних як на класичні теми живопису античного походження (наприклад, «Автомедон з конем Ахіллеса», 1865), так і парадних портретах (наприклад, у кінному портреті Жана Пріма, 1868), а також орієнтальних картинах (наприклад, у славнозвісній «Саломеї», 1870), спостерігається відтворення театральної декоративності як характерної ознаки творчого методу молодого живописця. Тому, слід припустити, що театральність, властива сценам-поємам Ж. Массне, долучається до загальної меморіальності, притаманній циклу спогадів. Театральність як ознака монументальності, властива живопису А. Реньо, долучається до камерного виміру вокальної поєми, в якій композитор створив музичний пам'ятник, присвятивши його загиблому другу.

Театральності камерно-вокальному циклу Ж. Массне додає і віршований Пролог, що його має читати виконавець перед початком вокально-інструментальної «дії». У Пролозі, котрий набуває значення авторського коментаря до «Поєми спогаду», відтворена ідилічна атмосфера дружнього спілкування музиканта і живописця, що відбувалося у вечірній тиші кімнати, сповненої ароматом парфумів, під тихим світлом лампи, поруч з каміном. Після смерті А. Реньо ця дружня атмосфера спілкування митців, сповнена спільними читаннями та розмовами, перетворилася у свідомості композитора на «вічний спогад», супроводжуваний плачем.

Пролог містить характеристики, які можливо окреслити як додаткові авторські жанрові визначення, що супроводжують провідне жанрове ім'я –

поема. Особливого значення слід надати таким жанровим визначенням, як жалоба і пісня. Адже кожна з шести поем має жанрові ознаки пісні, а поеми з другої по п'яту мають ознаки *lamento*. Крім того, на увагу заслуговують і такі коментарі з Прологу, що пояснюють авторський задум «Поєми спогаду» як фрагментів, збережених у пам'яті. Камерно-вокальний цикл уподібнений «старій книзі», сумісне читання якої переривалося «довгими розмовами» друзів. Сторінкам альбому спогадів уподібнені поеми камерно-вокального циклу, створеного Ж. Массне на знак вшанування пам'яті Анрі Реньо.

Оплакування померлої, як головна тема об'єднаних композитором до нової художньої цілісності віршів А. Сільвестра у №1 з камерно-вокального циклу «Поєма спогадів», перетворюється на своєрідний діалог із загиблим другом. Слід припустити, що вірш А. Сільвестра «*À la trépassée*» («Померлій жінці»), покладений в основу № 1 «Поєми спогадів» Ж. Массне, обумовлений тематикою картини А. Реньо «Портрет мадам Мажо на смертному одрі», створеному у середині 1860-х років. У відповідності до віршів А. Сільвестра у поетичних текстах камерно-вокальної поеми домінує жіночий образ втраченої коханої, що в композиторській інтерпретації Ж. Массне набуває значення меморіальних спогадів про загиблого на війні друга.

Музична пересемантизація поетичного прообразу, властива «Поємі спогаду» в цілому, найзначуща у № 1, який у вокальному циклі постає як драматичний монолог. Не випадковою є відмова композитора від назви віршу А. Сільвестра – «*À la trépassée*» («Померлій жінці»). Призиви самотнього героя, звернені до померлої жінки, Ж. Массне перетворює на поему пробудження героїчного духу героїв Франції, відродження батьківщини, що зазнала тяжких втрат. Тема заклику до відродження охоплює крайні розділи тричастинної першої поеми. Лише в середній частині композитор залишив місце для спогадів, сповнених сліз.

Відкриває № 1 проведення героїчної теми в *Es-dur*. Тут навряд чи випадковими є аналогії з бетховенським тлумаченням героїчного в Третій

симфонії. Тональні паралелі, розмір три чверті, рух по звуках тонічного тризвуку, наближення до ідилічного – ці бетховенські ознаки героїчного знаходять своє відображення у початковому розділі вокальної поеми Ж. Масне. Бетховенські аналогії у створенні героїчного образу в першій poemі спогадів у камерно-вокальному циклі обумовлені тим, що саме величчю подій у Франції рубежу XVIII – XIX століття та образом її лідера (Наполеона Бонапарта), народженням музичної мови нового типу була натхненна інтонаційна драматургія та художня концепція Третьої симфонії.

Властивий Героїчній симфонії представника віденської класичної школи французький колорит став своєрідним взірцем для першого вокального номеру Ж. Масне з циклу «Поема спогаду», створеної через майже 65 років потому і призначеної для відродження самосвідомості нації. За художньою концепцією Ж. Масне, спогади поширюються на часи розквіту та слави Франції, охоплюють її музичні аналогії, слугуючи пробудженню національної гордості. Пробудженню країни від смертельного сну слугують спогади про велич держави, втілені у музичній драматургії першої поеми циклу.

Як наскрізний смислообраз першої поеми постає мужня тема героїчного призиву, відділяючи і об'єднуючи її розділи. У двочастинному першому розділі початкової поеми вокального циклу сигнальна тема – заклик до пробудження, проводиться на кожному етапі розвитку. Тема заклику до пробудження зберігає своє провідне значення і тоді, коли у вокальній партії відбувається продовження її мелодичної ідеї, і тоді, коли вона постає як контрапункт до нового тематичного утворення. Як відгук до фортепіанного проголошення звучить її вокальний варіант у першій частині першого розділу: «Підіймайся, дорога похована!». Не скорбота, але сповнений надії призив до майбутнього життя втілений у героїчній темі-заклику першої поеми циклу.

Другу частину першого розділу початкової поеми відзначає контрапунктичне проведення нової теми у вокальному голосі («солодка

сльоза забулася») і мінорного варіанту теми-заклику. З переходом у однойменний мінор до другої частини першого розділу поеми до теми призиву додаються речитації-*ostinato* у нижньому регістрі партії фортепіано: образ сліз обумовлює появу семантики *lagrimosa* в інтонаційній драматургії.

Другий розділ першої поеми (*ces-moll*) «Ах, я не знаю внаслідок якого божевілля я тебе все ще кохаю», не містить призивної теми: тут набуває розвитку лакрімозна семантика, супроводжувана триольною фактурою. Важливо відзначити вагомість уведеного до фортепіанної партії на початку другого розділу капричійозного висхідного «сплеску» по акордовим тонам *ces-moll*. Подібного роду капричійозні «сплески» у «Поемі спогадів» з семантичної точки зору набувають значення занурення у фантазійний світ спогадів, тоді як з позицій формотворення – функції вододілу. Капричійозні «сплески» у партії фортепіано додають до вокального циклу жанрових ознак фантазії (як і у попередній «Квітневій поемі»). Завдяки капричійозним «сплескам» відбувається об'єднання шести поем до умовної одночастинності, представлені крізь призму циклічності (прояв принципу поемності).

Дзеркальна реприза синтетичного типу постає як новий етап у музичній драматургії першої поеми. Забуття та смерть поєднуються з провіщенням початку нової ери: провіщення початку весни постає передумовою фінального заклику «Підіймайся, дорога похована!», з яким пов'язана підсумкова кульмінація поеми: до формотворення першої поеми залучено елементи аркової драматургії. Створена композитором драматургічна арка, заснована на темі призиву до пробудження, породжує не стільки спогади, скільки зречення від них заради майбутньої перемоги.

Багатошаровість семантики, що властива репризі першої поеми спогаду, обумовлена неоднозначністю втілення ідеї заклику до відродження. Серед проявів подібної неоднозначності наведемо такі. Перше репризне проведення теми заклику в *Es-dur* на фоні триольної фактури *lamento* з другого розділу додає значеннєвої багатошаровості ідеї відродження.

Уведення капричйозного «сплеску» до партії фортепіано розподіляє репризу на дві частини, перша з яких основана на смертельних спогадах героя, тоді як друга – на проголошенні початку нової ери, весни, що веде до майбутнього відродження Франції.

Проведення теми заклику в партії фортепіано одночасно з проголошенням початку весни, як символу нової ери, у вокальній партії прояснює змістовний шар наскрізної інтонаційної ідеї першої поеми циклу. Саме як заклик до весняного пробудження-оновлення слід тлумачити цю *Es-dur*'ну тему, що замість оплакування героїв закликає до переможного майбутнього. Триразовими призовами «Підіймайся!» на *ff* завершує композитор першу поему, відтворюючи ідею заклику до майбутнього відродження. Пересемантизація віршу А. Сільвестра, відтворена композитором в інтонаційній драматургії першого номеру «Поєми спогаду», дозволила здійснити трансформацію ідеї скорботного оплакування, перетворену на героїчне проголошення заклику до майбутнього, початку нової ери в історії Франції.

Номери «Поєми спогаду» – з другого по п'ятий – пов'язані з викладом лірико-елегійної тематики втрати та спогаду про колишнє щастя: тут композитор не впроваджував метод пересемантизації поезій А. Сільвестра. Лише в останній (шостій) частині «Епітафія» відбувається повернення трансформованої музичної теми заклику до пробудження, де вона набуває значення спогаду про минулий героїчний порив. У фінальній частині ремінісценції героїчного заклику до пробудження набувають фюнебрального характеру, у відповідності до елегійного контексту «Епітафії». Прощання постає як умова спогадів про Анрі Реньо та інших героїв, загиблих під час франко-пруської війни 1871 року.

Важливе значення наскрізного елемента, що об'єднує частини циклу, мають капричйозні «сплески». Вперше введені до першої поеми, капричйозні «сплески» виконують роль залучення жанрових ознак фантазії до «Поєми спогаду», подолання граней між світом реального і удаваного (умова

створення «героїчної міфології» навколо образу загиблого Анрі Реньо), спогаду, що уведе ліричного героя циклу до світу видінь, в яких йому з'являється померлий друг.

У другій частині «Вечірне повітря» (*H-dur*) спогад ліричного героя вокальної поеми відбувається під знаком містеріальної дії (див. композиторську ремарку «*Calme et mysterieux*»): щасливе минуле набуває сакралізації. Складна тричастинна форма з синтетичною репрізою демонструє специфіку підходу композитора до музичного оформлення поетичного прообразу. У двох перших розділах композитор значною мірою слідує за задумом поета: на цих етапах розвитку конструювання музичної форми обумовлене втіленням змістовної структури поетичного твору. Перший розділ поеми (у двочастинній формі) присвячений музичному відтворенню стихії повітря: у вокальній мелодії, що проводиться на фоні акордової пульсації фортепіано *portamente*, поєднуються речитативні і аріозні фрагменти. Другий (центральний) розділ поеми («Джерело починає страждати») присвячений музичному розкриттю образу водної стихії.

На відміну від перших двох частин, композиторське вирішення третьої частини обумовлено не стільки змістом поетичного першоджерела, скільки завданнями музичної драматургії. До структури поетичного прообразу у фінальному розділі, що охоплює образ водної стихії, входять лише два рядки. Однак у музичній драматургії композитор у формі стислої синтетичної репрізи втілює образи обох стихій, відтворених у поемі, – повітря, високого неба (у першому розділі) і води (на завершення поеми). В останніх трьох тактах поеми відтворений капричюзний «сплеск» у ритмічному розширенні: повітряне та водне видіння ліричного героя, невпинність його спогадів-фантазій перериваються разом із припиненням руху води.

Третя поема циклу «Подих пахоців» (*E-dur*) побудована на докорінному контрасті між відносно розгорнутими просвітленими розділами ноктюрнового характеру, в яких містяться ознаки ефемерної присутності померлого друга, і лаконічними апофатичними фрагментами

відторгнення / відсторонення, де відбувається сурове заперечення власних ілюзій щодо фізичної наявності загиблого. В першому розділі відбувається майже реальне відчуття пахоців, дихання коханої; в другому – у звуках музики ліричний герой чує її голос. Характерно, що обидві розділи видінь героя базуються на єдиному інтонаційному та фактурному матеріалі, розташованому на півтоновій відстані (1 розділ – в *Es-dur*, 2 – в *E-dur*). Півтонове підвищення сприяє відтворенню наполегливішої навали видінь-спогадів, що оточують ліричного героя. Дві пари співставлення видінь-спогадів та їх суворого заперечення завершує розгорнутий капричійозний «сплеск»: граничним душевним напруженням ліричний герой циклу нібито перериває вторгнення мученицьких спогадів.

Третій розділ третьої поеми базований на іншій структурі. Єдиний за своєю чотирирядковою структурою поетичний текст композитор розподіляє на дві контрастні музичні побудови. Як кульмінація просвітлених спогадів ліричного героя постає лаконічний фрагмент *Andante sostenuto*, де ідилія серпневої ночі приносить ліричному герою тимчасову душевну втіху. Повернення основного темпу, характерних фактурних ознак, вокальної мелодії дозволяє визначити заключний розділ як репризу спогадів-видінь. Але замість опису спостережень власних видінь у репризі, де відбувається зміна динаміки (*ff* замість *pp*), композитор уводить інтонацію-вимогу ліричного героя щодо повернення коханої.

Інтонаційна драматургія четвертої поеми («У повітрі, сповненим шовком ниток») відзначена розподілом на три частини: дві перші сповнені просвітлених спогадів, третя – зимовим холодом реальності. Частини мають спільну структуру, що нагадує куплетну форму. 13-тактовий заспів представляє собою музично-поетичний «пейзаж душі», охопленої спогадами, лаконічний чотиритаковий приспів оснований на низхідній темі спогадів, що завершує кожний розділ. Перші два «куплети» відтворюють спогади про радісну весняну і солодку літню пори року. У третьому «куплеті»

відтворюється та обстановка зимової самотності, яка насправді оточує самотнього героя.

Співставлення *G-dur* і *g-moll* у музичних картинах душевного тепла і холоду самотності сприяє образному контрасту між ними при збереженні інтонаційної єдності. Трагічна кульмінація третьої поеми міститься у третій частині на фразі «Моє серце, можливо, мертво!»: ліричний герой поеми приєднується у своїх думках до коханої. Подолання розриву між світом спогадів-фантазій і реальністю у четвертій poemі обумовлює відсутність в її формі капричійозних фрагментів.

П'яту poemу «Щоби сподіватися» вирізняє втілення ідеї відділення минулого, що появляється у спогадах, від реального життя. Цей розподіл на удаване і реальне у поетичному тексті поеми відбувається завдяки характерній метафорі: ліричний герой закриває двері у минуле. У п'ятій poemі вокального циклу здійснюється усвідомлення героєм неможливості повернення втраченого минулого. Втіленню цієї ідеї сприяє введення капричійозної вставки на початку поеми, завдяки якій також виникає розподіл твору на ту його частину, де спогади ще можливі, і на ту частину, де відбувається зречення від них, адже потрібно рухатися до майбутнього. Капричійозна «вставка» випереджає введення метафоричного образу закритих дверей у минуле.

Перехід від п'ятої частини циклу до шостої відбувається *Attacca*. «Епітафія» постає як закономірне продовження відмови ліричного героя від мученицьких спогадів: образ «закритих дверей» у минуле обумовлює прикінцеве віддалення від них. Не зсередини, але зовні власних спогадів опиняється ліричний герой, спостерігаючи їх остаточне зникнення, нібито читаючи слова прощання, відбиті на пам'ятнику загиблomu. Повернення до «Епітафії», ремінісценцій героїчної теми, набувши фюнебрального характеру, постає як аналог віддання останніх почесей загиблим, і поряд з цим, означає перемогу ліричного героя над власними руйнівними спогадами. Важливим фактором змістотворення є введення капричійозних сплесків у

функції оточення лаконічного фіналу-епітафії. Якщо на початку поеми-фантазії капричюзний злет уводив до інтонації героїчного заклику, то у її завершенні капричюзний сплеск звучить на закінченні теми героїчного заклику, що затихає у високих регістрах фортепіано. Героїчні видіння-спогади зникають так само, як розчиняються у небутті і викликані спогадами страждання ліричного героя, що віднині віддає перевагу реаліям життя.

Різноманітність формотворчих процесів, відзначених у камерно-вокальному циклі «Поема спогаду», відповідає втіленню наскрізної ідеї твору Жюля Массне на вірші Армана Сільвестра – багаточисельності композиторської рефлексії щодо відображення множинності проявів спогаду.

### **2.3. Естетичні принципи французького поетичного парнасизму і їх відображення у вокальному циклі «Пасторальна поема»**

Проникнення принципів того чи іншого естетико-стильового напрямку, сформованого в одному з видів мистецтва в суміжні види – одна із закономірностей розвитку художньої культури. Подібні процеси в історії французького мистецтва останньої третини ХІХ – початку ХХ століть спостерігаються, наприклад, в галузі імпресіонізму, символізму. Однак, якщо названі стильові тенденції отримали досить широке осмислення у музикознавстві, то вплив французького парнасизму на сучасне йому музичне мистецтво і, перш за все, камерно-вокальну творчість Ж. Массне, дотепер не ставав предметом спеціальних музикознавчих досліджень. Разом з тим, послідовне звернення композитора до творчості французьких поетів-парнасців характеризує вербальну основу багатьох його камерно-вокальних творів, зокрема створених у ранній творчий період. Естетичні принципи французького парнасизму знайшли у камерно-вокальній творчості Ж. Массне характерне відображення, специфіка котрого спостерігається в оригінальному композиторському стилі та мисленні.

У камерно-вокальній спадщині Ж. Масне «Пасторальна поема» займає особливе місце. Одним із зовнішніх показників унікальності досліджуваного циклу є те, що Ж. Масне єдиний раз залучив до поетичного контексту вірші двох французьких поетів, які представляють різні історичні епохи – Жана-П'єра Кларі де Флоріана (1755 – 1784) і Армана Сільвестра (1837 – 1901). Обрати в один камерно-вокальний цикл вірші французьких поетів різних історичних епох композитору дозволила стильова і тематична спільність, притаманна французькій поезії середини XVIII та останній третині XIX століть, а саме: тяжіння до пасторалі, що спостерігається у відповідному сюжеті, символіці та поетиці.

Звернення до пасторальної образної сфери характерно для французького національного стилю в цілому, об'єднуючи як різні історичні епохи, так і різні види мистецтва. Пасторальність як тип художнього мислення характеризувала французьке мистецтво на різних етапах його жанрово-стильового розвитку. Якщо у XVIII столітті пасторальність являла собою один із символів бароково-класицистського музичного мистецтва Франції, то в останній третині XIX століття вона представляла коло художньо-естетичних інтересів постромантичного періоду, віддзеркалюючись у творчості поетів-парнасців, об'єднаних у творчі товариства.

Показовим є розподіл номерів пасторалей вокального циклу Ж. Масне на вірші Ж. Флоріана та А. Сільвестра. У структурі шестичастинного вокального циклу пасторалей домінують вокальні сцени на вірші Флоріана. На основі текстів поета останньої третини XVIII століття Ж. Масне написав перший і шостий номери, котрі утворюють спільну зовнішню пасторальну «раму» вокального циклу; другий і четвертий номери, в яких йдеться про страждання пастушка з приводу швидкоплинності щастя, що під час любовних спогадів призводить до божевілля (з ними пов'язана функція внутрішньої ліричної «арки» вокального циклу). Щодо вокальних пасторалей, написаних на поетичні тексти А. Сільвестра, то їм також

приписується своєрідна аркова функція: №№ 3 і 5, згідно з авторськими ремарками, постають як дві інтермедії. В обрамленні двох інтермедій на вірші А. Сільвестра перебуває № 4 – повільний ліричний центр вокального циклу (на слова Ж. Флоріана).

Визначення *парнасець*, що означало належність того чи іншого французького поета останньої третини XIX століття до творчої групи «парнасців», вперше з'являється в антології «*Le Parnasse Contemporain*» («Сучасний Парнас», у 3-х томах, 1866, 1871, 1876 р. м. [5, 6]), яку, за Е. Шає (Chae Eunhee), після редакції Л. Ксав'єра (Louis Xavier), Рикарда (Ricard), К. Мендеса (Catulle Mendès), опублікував А. Лемер (Alphonse Lemerre).

Для парнасіанства як поетичного руху Франції упродовж 1866 – 1880 років характерні: пасторальна тематика, прагнення до досконалості художньої форми, ідеалізації явищ дійсності. Поети-парнасці сповідували принцип «мистецтво заради мистецтва», віддаляючись від «проклятих питань сучасності» шляхом втечі у сферу ідеального та ідилічного (пасторального). Розвиваючи традиції романтизму, парнасці, однак, не прагнули відтворювати властиве романтикам тяжіння до яскравої індивідуалізації образів, надаючи переваги об'єктивно-спокійному тону узагальнення особистісних переживань і роздумів, забарвлених у сентиментально-меланхолійні тони. Не випадково, згідно спостереження Е. Шає, ідеальним втіленням сукупного образу поета-парнасця було його уподібнення олімпійському богу [175].

Перебування поета-парнасця «над пристрастями» ліричного героя, як і вміщення ліричної дії у пасторальне обрамлення, дещо «знімає» ту ноту відчаю, що, як правило, пронизує духовний світ віршів представників французького парнасізму. Основним ідейним началом у процесі формування зводу властивих французькому парнасізму естетичних позицій були культ натхнення, діалог з Музами, житлом яких була гора Парнас. Сам же поет-парнасець виступав у ролі свого роду Аполлона – ватажка Муз, які, у свою чергу, були для нього джерелом натхнення.

Ж. Массне, який відчував глибоку внутрішню спорідненість як з естетичними принципами французького парнасизму, так і з самими поетами-парнасцями, як автор камерно-вокальних циклів, натхнених французькою парнаською Музою, також може бути залучений до тієї іпостасі художника останньої третини ХІХ століття, що визначається поняттями «олімпієць», «ватажок Муз», «Аполлон». Зміст та стилістика камерно-вокальних циклів Ж. Массне дозволяє визначити сутність притаманних йому творчих властивостей особистості як *композитора-парнасця*.

В опорі на давньогрецьку символіку була сформована система естетичних принципів французьких поетів-парнасців. Поетичне мистецтво поетів-парнасців останньої третини ХІХ століття включало в себе не тільки декларовані аналогії з давньогрецьким поетичним мистецтвом, а й приховану систему античних алюзій. Однак лише наслідування античним традиціям аж ніяк не вичерпувало сутність естетичних принципів поетичного об'єднання французьких парнасців останньої третини ХІХ століття. Відмова від відповіді на «прокляті питання сучасності» в естетичній системі французьких парнасців майстерно завуальована зверненням до вічних тем мистецтва, сформованих у античній спадщині.

Антична символіка пасторального характеру, пейзажність аркадійного типу, просвітлена любовна тематика сприяли висловлюванню естетичного кредо французьких поетів-парнасців останньої третини ХІХ століття. Поетичні пошуки французьких парнасців мали не тільки ретроспективний характер, відображений у свого роду «малому» Відродженні античної естетики в поетичному мистецтві останньої третини ХІХ століття, а й відповідали завданню новаторських звершень у контексті сучасного їм історичного періоду.

Можливо, що саме звернення Ж. Массне до жанру камерно-вокального циклу обумовлено глибокою зацікавленістю композитора естетикою сучасного йому літературно-поетичного руху, який увійшов у історію французького мистецтва як сучасний парнасизм («*Le Parnasse*

*Contemporain*)). У будь якого разі, вокальні цикли Ж. Массне, створені упродовж 1866 –1880-х років («Квітнева поема», «Пасторальна поема», «Жовтнева поема», «Поема спогаду», «Зимова поема») виникли у період розквіту парнаського руху у Франції. Більш того, саме звернення Ж. Массне до жанру камерно-вокального циклу хронологічно збігається з роком виходу першого тома тритомної Антології «Сучасний Парнас».

Про вплив естетики французького поетичного Парнасу на композиторську творчість Ж. Массне свідчить звернення композитора до поетичних шедеврів поетів-парнасців і, перш за все, Армана Сільвестра, на вірші якого написані «Квітнева поема», «Пасторальна поема», «Поема спогаду», «Зимова поема». Можливо, що саме жанрове ім'я, надане Ж. Массне власним вокальним циклом, продиктовано ідеалізацією жанру поеми, в якій відображені не тільки і не стільки романтичні впливи, скільки переосмислення у парнаському ключі античних традицій.

Серед вокальних поем Ж. Массне найяскравіше парнаську символіку і тематику представляє «Пасторальна поема» (1872), написана на вірші А. Сільвестра і Ж. П. Флоріана. З'явившись у період розквіту руху французького парнасизму, поема пасторалей Ж. Массне стала втіленням парнаської естетичної концепції в музичному мистецтві. Пастораль, як і пасторальна тематика – характерний жанрово-стильовий «зріз» французького поетичного парнасизму – знайшли своєрідне відображення у композиторському парнасизмі Ж. Массне.

Аналіз вокальних циклів Ж. Массне «Квітнева поема», «Поема спогаду», «Жовтнева поема», «Поема кохання» дозволяє зробити висновок відносно того, що в кожному з них так чи інакше присутня завуальована пасторальна семантика, котра постає то у картинах-спогадах «втраченого раю» (наприклад, «Квітнева поема» № 8; «Поема спогаду»), то в ілюзорних видіннях майбутнього («Жовтнева поема» № 2). Отже, парнаська символіка у вокальній творчості Ж. Массне виходить за межі власне «Пасторальної поеми». Наявність загальної тематики парнаського спрямування як у

віршованій, так і у музичній складових вокальних поем Ж. Массне, дозволяє припустити, що музична образність і драматургія вокальних циклів французького композитора може бути трактована як своєрідний музичний аналог поетичного руху парнасців.

Однак парнаська тематика не вичерпує парнаських алюзій і асоціацій у вокальних циклах поем Ж. Массне. У шести сценах «Пасторальної поеми» спостерігається своєрідне втілення парнаського принципу «мистецтво заради мистецтва». Про це свідчить багатогранне відтворення пасторально-ідилічного начала – весни як «сезону кохання», пастушачої символіки (характерна просторова атрибутика – гай, подих вітру, течія струмка; пасторальна звукова символіка – «голос» відлуння, інструментальні награвання, сільська фауна і флора, пісенно-танцювальна стихія), взаємодія тем пам'яті та забуття.

Як і парнасько орієнтовані поети, Ж. Массне звертається до звукової символіки пасторалі, властивості якої представлені у фундаментальній праці А. Коробової [73]. У першому і другому номерах у фортепіанній (а потім і у вокальній) партії відтворюється образ сопілкових награвань та їх перегукування у вигляді відлуння; в № 2 – відтворення жанрових рис *Musette*; в № 3 – крик півня як знак пробудження, пасторальний символ *Аврору* (зорі); в № 4 – відтворення образу течії води, що символізує в даному випадку прагнення безжальних спогадів, котрі загрожують божевіллям, руйнуванням пасторальної ідилії. Крім того, вокальний цикл (за винятком №№ 4 і 5) пронизує пасторальний ритм (див. про це [там само]) у вигляді різновидів тридольних розмірів: 9/8 (№ 1), 6/8 (№ 2), 3/8 (№ 3), 6/4 і 9/8 (фінальний № 6).

Кожній з шести сцен «Пасторальної поеми» Ж. Массне, як і всьому циклу в цілому, притаманне прагнення до досконалого втілення поетичних образів у музичній драматургії і формі. Про це свідчить тяжіння композитора до обрамлення вокального циклу хоровою ідилією – свого роду «аркою» (хор першої і шостої «сцен»-поем), конструювання розгорнутого цілого у

структурі того чи іншого номера на основі «нанизування» простих форм (наприклад, простих тричастинних форм у першому номері); рефренність ряду композицій (наприклад, № 3 – «Зоря», де роль рефрену пов'язується з імітацією ранкового крику півня «*Cocorico*»).

Унікальність циклу в контексті камерно-вокальної творчості Ж. Масне полягає в тому, що лише у ньому одному композитор використав вірші не одного, а двох поетів, Крім того, як підкреслює Е. Шає, тільки у «Пасторальній поемі» один з поетів, а саме Ж. П. Флоріан не є сучасником композитора [175]. Мабуть, причиною об'єднання в межах одного вокального циклу поетичних творів двох різних поетів, які не були сучасниками, слід пояснити тим, що композитор був зацікавлений втілити пасторальну тематику різних історичних епох, трактуючи її як загальний, універсальний символ французької національної культури.

Слід припустити, що Ж. Масне поширив парнаські ідеали на поетичну творчість поета другої половини XVIII століття, по суті, залучивши його до кола парнаських поетів останньої третини XIX століття. Наявність тематичної спільності дозволила композитору углядіти у віршах поета іншої історичної епохи ту «споріднену душу», що передбачила у своєму мистецтві світовідчуття останній третині XIX століття.

Про своєрідне відношення композитора до поетичного тексту і його авторів свідчить незвичне для класичного вокального циклу розташування їхніх імен у його контексті. Якщо зазвичай ім'я (імена) поета (поетів) композитор поміщає на початку твору, то в даному випадку вони уведено після закінчення поетичного тексту кожного з номерів та розташовані у дужках. Мимоволі виникає порівняння з фортепіанними прелюдіями К. Дебюссі, поетичні програмні назви яких композитор, як відомо, розміщував після їх закінчення. Проведення паралелей зі своєрідністю прояву програмного методу в Прелюдіях К. Дебюссі дозволяє зробити висновок, що в даному вокальному циклі композитор скоріше прагнув фокусувати увагу на власному музичному «прочитанні» поетичних текстів,

ніж на іменах їх авторів. Доречним є припущення, що Ж. Массне в циклі пасторальних поем прагнув до відтворення єдиного, універсального образу поета-композитора, подібного до того, який був характерний для епохи Гомера, коли автор поеми являв собою і композитора, і автора поетичних рядків.

Згідно гомерівській традиції, поема являє собою епічний жанр, структурні елементи якого – пісні. Однак Ж. Массне у «Пасторальній поемі» схильний трактувати одиниці монологічного жанру у вигляді сцен, про що свідчить авторська ремарка на титулі клавiру («сцени із Флоріана і Армана Сільвестра»). Таким чином, виникають певні зв'язки з «Поемою спогаду», також замисленою композитором як сцени. Так, в епічний жанр проникають риси театральності, музично-сценічного, драматичного мистецтва, оперності. Епічне і драматичне у вокальному циклі Ж. Массне об'єднані пасторальністю як типом композиторського мислення і світобачення.

До числа унікальних рис «Пасторальної поеми» входить і надання авторських назв кожної з шести частин вокального циклу, тоді як зазвичай у інших творах Ж. Массне в даному жанрі (за винятком «Вечірньої поеми», 1895 на вірші Ж. Ванора та № 3 «Noël» із «Зимової поеми», 1882 на слова А. Сільвестра) вокально-інструментальні п'єси супроводжуються виключно номерами. У «Пасторальній поемі» композитор підкреслює не тільки номерну структуру вокального циклу, а й властиву його частинам тематичну спільність.

Композиційно-структурні, як і жанрово-стильові закономірності змістотворення вокального циклу Ж. Массне «Пасторальна поема», засвідчують, що в ньому втілені властивості такого внутрішньо-жанрового різновиду пасторалі, як драматична. Наявність фортепіанної «увертюри», хорового обрамлення, пасторально-ліричних «сцен» (№№ 2, 4), розділених і об'єднаних інтермедіями (№№ 3 і 5) надає підстави для висновку щодо приналежності цього камерно-вокального циклу до драматичного жанрового різновиду пасторалі. Специфічні жанрові ознаки «Пасторальної поеми» –

камерно-вокального циклу з властивостями хорової кантати. В парнаському творі Ж. Массне камерно-вокальний цикл немов би «вписаний» у кантатно-хорове «оточення»: подібно до «арки», пасторальні жіночі хори обрамлюють сольні номери.

Якщо у попередні вокальні цикли композитор вводить фортепіанну прелюдію, то «Пасторальну поему» відкриває масштабна «фортепіанна увертюра», в якій представлений пасторальний пейзаж. Наявність «фортепіанної увертюри» свідчить про наявність у камерно-вокальному циклі ознак концертності.

У «Пасторальній поемі» взаємодіють властивості камерного та концертного жанрів. Якщо врахувати, що «Поємі» притаманні ознаки театральності, то слід вказати на відповідну роль оперності, сполученої із пасторальністю. Риси оперності проявляються у наявності фортепіанної «Увертюри», персонажа, від імені якого ліричний герой «Пасторальної поеми» звертається до коханої. Згідно авторської ремарки, вокальна партія призначена для Пастушка (Пастора), любов якого до прекрасної Пастушки становить сюжет пасторальної драми. Отже, у «Пасторальній поемі» спостерігаються жанрові властивості моноопери пасторального типу, обрамленої хоровою «аркою».

Хорове обрамлення сольних номерів відрізняє двопланова структура. Якщо № 1 утворений на основі тембрового зіставлення «фортепіанної увертюри» і хорової сцени, то № 6 є сольним прощанням з пасторальним оточенням, що завершається хоровим фіналом.

Оформляючи музично-поетичну концепцію з ознаками сценічності, композитор значну увагу приділяє тембровій драматургії. Згідно композиторській ремарці, в образі Пастушка повинен поставати або баритон, або володарка мецо-сопрано. Якщо цикл буде виконувати мецо-сопрано, то у такому випадку в ньому будуть відчутні традиції оперного мистецтва XVIII століття, коли чоловічі партії доручалися жінкам. Подібна темброва

варіативність, властива вокальному циклу, свідчить про те, що Ж. Масне припускав можливість відтворення в ньому оперних традицій різних епох.

Основною темповою характеристикою вокального циклу є *Allegretto* у його образних різновидах (№ 1 *Allegretto vivo*, № 2 *Allegretto con moto*, № 3 *Allegretto vivo assai*, № 5 *Allegretto – très doux et toujours en s'effaçant jusqu'a la fin*, № 6 *Allegretto appassionato*). *Allegretto* як рухливий темп, з яким в епоху симфонії традиційно пов'язується втілення такої іпостасі людини як *homo ludens* (людина, що грає) [8, с. 27], сприяє втіленню аркадійно-ідилічної тематики пасторального характеру. Лише єдиний з шести – четвертий номер («Пейзаж»), якому композитор відводить роль повільного центру вокального циклу, написаний у темповій характеристиці *Lento*. Саме в цьому центральному номері циклу особливої гостроти набуває тема пам'яті, що проникає в пасторальну тематику циклу, пробуджуючи шаленість у душі ліричного героя та загрожуючи зруйнувати любовну ідилію. В четвертій частині вокального циклу відбувається зміна іпостасі пасторального героя, який з людини, яка грає, перетворюється у ліричного героя (*homo lirical*).

Отже, встановлені взаємозв'язки між французьким поетичним парнасізмом останньої третини XIX століття і камерно-вокальною творчістю Ж. Масне дозволили виявити парнаські впливи у музичному мистецтві композитора. На цій підставі визначено іпостась Ж. Масне – автора камерно-вокальних циклів – як композитора-парнасія. Виявлення в камерно-вокальній творчості французького Майстра жанрових рис пасторалі є підставою для здійснення перегляду сформованого в історії літератури і музики твердження про деактуалізацію жанру пасторалі у західноєвропейському мистецтві останньої третини XIX століття (див., наприклад, концепцію С. Мокульського [116]). Встановлення у циклі Ж. Масне комплексу жанрових рис драматичної пасторалі дозволяє зробити висновок щодо належності камерно-вокальної спадщини композитора до класичного для національного французького мистецтва пасторального жанрово-стильового вектору.

#### **2.4. Контекстуальний спосіб розшифровки інтонаційно-поетичних символів «Жовтневої поеми»**

Вокальному циклу Ж. Масне «Жовтнева поема» властивий глибинний символічний зміст. Його розшифровка на основі осягнення виключно внутрішнього потенціалу не дозволяє максимально повно збагнути властиву йому систему символічних змістів. Розкриття символіки досліджуваного циклу можливо здійснити шляхом порівняльного аналізу подібних за тематикою, жанровою основою, інтонаційно-поетичною символікою творів композитора. Результативним у досягненні мети розшифровки змісту «Жовтневої поеми» Ж. Масне є її вивчення в контексті камерно-вокальної творчості композитора, передусім на основі співвіднесення її з першим у спадку композитора поемно-вокальним опусом – «Квітневою поемою». Спільний тип образно-тематичного змісту дозволяє трактувати перший і заключний цикли вокальних поем Ж. Масне першого періоду як своєрідний диптих, розподілений у часі. Глибина образів-символів «Жовтневої поеми» розкривається під час її розгляду як своєрідної «пари» відносно першого опусу композитора в жанрі вокального циклу.

Десять років розділяють два поемні вокальні цикли Ж. Масне, написані на вірші сучасників композитора, - весняний («Квітнева поема», 1866, на вірші А. Сильвестра) та осінній («Жовтнева поема», 1876, на вірші П. Колліна). Усупереч тимчасовому розриву, як і зверненню до віршів різних поетів, між весняною й осінньою поемами Ж. Масне існують незримі, але міцні зв'язки, про що свідчать зовнішні та внутрішні ознаки. До зовнішніх належать надані композитором співвіднесення музично-поетичного змісту поем з певною порогою року – весною у першому і осінню у другому випадках. Внутрішні ознаки міжциклічної єдності визначають наявність у змістовно-смісловій «площині» творів властивостей, що підтверджують їх приховану спорідненість. Якщо у першому вокальному циклі композитор представляє справжню царину емоцій, спричинених усвідомленням втрати кохання, то в

другому висхідним началом є воскресіння любові у пам'яті серця. До внутрішніх ознак єдності належать і ті наскрізні музично-поетичні образи-сенси, що переходять з одного циклу до іншого. «Жовтнева поема» постає як спогад ліричного героя циклу про Квітневі муки кохання.

Наявність взаємодіючих зовнішніх і внутрішніх споріднених ознак дозволяє об'єднати вокальні цикли в певну цілісність, що розвиває «класичну» тему музичного мистецтва – «Пори року». «Квітнева» і «Жовтнева» поеми утворюють своєрідну образно-змістовну «пару», диптих, предметом опису кожної з частин якого є певна пора року, тлумачна як відображення стану душі ліричного героя вокальних циклів. Об'єднуючий чинник поем – це наявність єдиного ліричного героя, котрий немовби «перейшов» з весни кохання до осені, з одного життєвого й вокально-поетичного циклу до іншого, зберігши гостроту душевних переживань, надію на відродження світу, відновлення колишнього кохання та гармонії у власній душі.

Авторське тлумачення пір року як втілення душевного світу ліричного героя, що об'єднує вокальні цикли, обумовлено спільністю поемного типу вокально-інструментального висловлювання, ґрунтованого на принципі романтичної монологічності. У вокальних циклах наявні загальні принципи поемного змістоутворення: номерна структура відображає безперервність наскрізного розвитку почуттів героя, пов'язаних інтонаціями-символами. Це зумовлює своєрідний тип драматургії, сутність якого полягає у взаємодії одночастинності й циклічності. Якщо в симфонічній поемі лістівського типу переважає одночастинність, яка містить елементи циклічності [62, с. 8], то у вокальних поемах Ж. Массне домінує циклічність з ознаками одночастинності.

Про монологічність, властиву «Квітневій» і «Жовтневій» поемам, свідчить певна спільна для них ознака. Відповідно до авторського жанрового визначення, аналізовані твори циклічної форми (вокальні цикли) композитор трактує як поеми єдиної монологічної будови. Подібно до гомерівських

зразків жанру, вокальні поеми Ж. Массне складається з частин, яким надана поемна структура. Розвиток гомерівської традиції в тлумаченні жанру поеми сприяє обґрунтуванню специфіки взаємодії циклічності і одночастинності (одночастинності в циклічності) камерно-вокальних циклів Ж. Массне.

Необхідно відзначити трансформацію взаємодії циклічності та одночастинності у вокальних поемах Ж. Массне. Якщо у «Квітневій поемі» перерви між частинами мали значення підкреслення стадіальності визрівання художнього змісту, то у «Жовтневій поемі» мінімізація «пауз» між поемними монологами, що досягається завдяки привнесенню до зони функціонування попереднього номера ключових знаків і тактового розміру наступного номеру, сприяє наскрізності драматургічного розвитку циклічного цілого. Так виникає своєрідний ефект *attacca* між внутрішніми поемами камерно-вокального циклу «Жовтнева поема», формально невизначений у нотному тексті.

«Квітнева» та «Жовтнева» поеми Ж. Массне, написані у межах першого періоду у творчості композитора, але з часовою відстанню у 10 років, спираються на спільні принципи композиторської інтерпретації поетичних текстів, що належать різним поетам. Зі спільних принципів композиторської інтерпретації поетичного тексту у вокальних поемах Ж. Массне слід виокремити оперування лаконічними словесними образами-сміслами, що набувають інтонаційних аналогів у процесі розгортання музичної драматургії. Змістовно-символічний потенціал, властивий поемним образам-сенсам, що об'єднують поетичний і музичний тексти, розкривається поступово, безперервно збагачуючись і трансформуючись під час просування циклічних концепцій до фінального «акорду».

Розкриттю образів-сміслів вокальних циклів сприяють: метод наскрізної драматургії, що передбачає безперервне становлення й переосмислення висхідних значень; аркова драматургія, за допомогою якої здійснюється зв'язок між етапами розвитку циклу; логіка ретроспективного мислення. Просторово-часова дистанція між первинними та фінальним

значеннями єдиного образу-сенсу дозволяє в результаті визначення фаз його становлення усвідомити набути під час розвитку багатовимірність.

Ретроспективність мислення композитора, що допомагає на основі накреслення уявної арки від Прелюдії до Постлюдії, *post factum* наповнити початкові образи-сенси вокальних циклів змістовною множинністю. У наданні початковим образам-сенсах багатовимірності, набутої в результаті розвитку музичної драматургії, і, водночас, збереження у фінальному номері висхідних значень, слід вбачати основи виконавської драматургії при інтерпретації вокальних циклів Ж. Массне.

Становлення змісту елегійного образу-смислу «Жовтневої поеми» відбувається від Прелюдії до Фіналу на основі змістовного збагачення композиторського трактування вихідної елегійної інтонації. Найвизначальніший у ній стан м'якого солодкого пробудження ліричного героя поступово доповнюється почуттям жалю, викликаного спогляданням краси, що минає. У сфері інтонаційної драматургії процес перетворення змісту інтонації пов'язаний з трансформацією початкової октавної елегійної інтонації на речитативну на одному звуці, що супроводжується вигуком «На жаль!».

Вокальні поеми Ж. Массне «Квітневу» і «Жовтневу» об'єднує система загальних смислообразів: сон і пробудження; жаль з приводу завершення весни і кохання; атмосфера прощання — милування красою, що минає; утрачені ілюзії кохання; близька до середньовічної сакральності тлумачення троянди як символу абсолютної краси; фатум, що втручається в утопію кохання, знищуючи його; сумнів, меланхолія, що супроводжують безумство кохання ліричного героя; відображення як спосіб бачення світу.

Осінь «Жовтневої поеми» насичена пам'яттю весняних днів «Квітневої поеми» – «ніжної пори року» (середина № 1; перший розділ і фінал № 2), передчуттям майбутніх холодів і морозів (закінчення № 1 і початок розділу № 2, початкова побудова № 3). Очікування зими в «Жовтневій поемі» містить надію на повернення весни: Поема осені поховала в собі «мертві весни», набуваючи значення передумови весни. Відчуття весни, що виникає в

холоді осені й очікуванні приходу зими, символізує безсмертне Кохання, нетлінний образ Прекрасної Коханої, поетичним символом якої є нев'януча краса, втілена в образі троянди, що вціліла всупереч холоду.

Зменшення кількості частин у вокальному циклі «Жовтневої поеми» порівняно з «Квітневою поемою» (з восьми до п'яти частин) дозволяє дійти висновку щодо концентрації змісту близького за символікою образного сенсу. Скорочується художній час, упродовж якого відбуваються спогади про колишні переживання, що наповнюють (разом з усвідомленням нових емоцій і подій) душу ліричного героя.

Арковий принцип структури твору дозволяє трактувати фінальний номер камерно-вокального циклу, оснований на музичному матеріалі Прелюдії, як Постлюдію, що завершує «Жовтневу поему». Надання заключному номерові постлюдійної функції уможливило виявлення ознак спільності між «Квітневою» і «Жовтневою» поемами Ж. Массне на рівні не тільки образної драматургії, а й процесів формотворення та драматургічної ролі частин у циклі.

Поряд з «Квітневою поемою», розшифрувати зміст художнього світу «Жовтневої поеми» допомагає один зі знакових творів композитора. Триразово повторена у фортепіанному розділі Прелюдії початкова інтонація (хід на висхідну октаву «*d — d*») являє собою переосмислену автоцитату з віолончельної (а потім і вокальної) «Елегії». Виявлення інтонаційного прообразу свідчить про властиву вокальному циклу висхідну елегійність, що зумовлює його подальшу музичну драматургію, дозволяє обґрунтувати жанрове визначення Прелюдії, пов'язавши його з елегією.

Інтонаційно-жанрова символіка елегії – траурно-сакрального жанру – надає Прелюдії, як і всій вокальній поемі Ж. Массне, відповідного характеру, з гостротою збереженого ліричним героєм пам'яті про дороге його серцю минуле кохання. Наступні інтонаційні звороти фортепіанної Прелюдії в жанрі елегії (Прелюдії-Елегії) також містять «відсилання» до елегійного «адресата», хоча й виражені в дещо завуальованому вигляді. Секундові

зітхання у темі Прелюдії, що йдуть за октавним злетом, хоча й не мають безпосереднього зв'язку з оригіналом, сприяють розвиткові того стану жалю, переживання розлуки, що притаманні й віолончельному прообразові. Крім того, як і в елегійному символі глибинного душевного переживання, у Прелюдії до вокальної поеми спостерігається тривалий, поступовий низхідний зворот, що у підсумку охоплює ундециму (*d* першої октави – *g* другої октави).

На основі виявлених інтонаційно-мелодичних зв'язків «Жовтневої поеми» з «Елегією» Ж. Массне можна дійти висновку щодо жанрової специфіки вокального циклу: він постає як поемне тлумачення елегійного інтонаційного змісту. Якщо поема являє собою деклароване композитором авторське жанрове «ім'я», то елегія постає як його прихований вираз, розпізнання якого уможливується в результаті інтонаційного аналізу. У підсумку «Жовтневий» вокальний цикл набуває жанрового визначення поеми-елегії, структурними одиницями якої постають малі поеми-елегії.

Виявлення елегійної складової в жанровій структурі «Жовтневої поеми» дозволяє здійснити уявну екстраполяцію властивого їй типу художнього змісту на «Квітневу поему». Зважаючи на властиві циклу спільні смислові й формотворчі ознаки, тлумачення жанру вокальної поеми, слід гіпотетично припустити: у першому з «часових» циклів Ж. Массне властиве формування прихованого елегійного сенсу.

Частини «Жовтневого» циклу набувають значення поем-елегій як його жанрових складових, своєрідних фрагментів. У пізньоромантичному вокальному циклі Ж. Массне втілена така риса романтичного мистецтва, як «відтворення абсолюту через вінок фрагментів, між якими виникають зв'язки понадтекстового типу, в нескінченній мелодії, генезис якої полягає в романтичній мініатюрі, що осмислює фрагмент абсолюту» [139, с. 11]. Проведення елегійної теми в заключному (постлюдійному) номері камерно-вокального циклу надає «Жовтневій поемі», як і «Квітневій поемі», ознак обрамлення, «рамкової» (або аркової) конструкції.

Між двома «часовими» вокальними циклами в жанрі поеми існують не тільки образно-драматургічні, а й структурні зв'язки. Композитор подає у своєрідній елегійній «рамці» драму почуттів героя, сповнену спогадами про колишнє кохання й надіями на її відродження. Виявлені жанрові елементи елегії дозволяють дійти висновку: «Квітнева» й «Жовтнева» поеми Ж. Масне мають той «величезний емоційний діапазон», який сформував «свого героя – Людину Елегійну, що відкриває глибини своєї душі» [93, с. 6].

Аналогічним до «Квітневої поеми» принципом оформлення авторського задуму «Жовтневої поеми» є надання музичним інтонаціям символічного значення, що посилюється разом з розвитком любовної драми. Оскільки музично-поетичні образи-сенси вокальних поем Ж. Масне характеризуються поступовим становленням змісту, їм властиві «просторово-часова координованість», здатність «моделювати не тільки простір і час, а й змістові структури музичного твору, пов'язані зі свідомістю людини» [127, с. 7].

Переломне значення в структурі та змісті циклу належить центральному номеру (третьому), змістовні події якого пов'язані з відродженням кохання, зустрічю з Коханою, краса якої подібна троянді. В кульмінації циклу найяскравіше проявляється його ключова ідея – відродження минулої весни. В № 4 міститься яскрава алюзія до Прелюдії «Квітневої поеми», а саме – весняний пейзаж душі. № 5 вирізняє болісна втрата весняних ілюзій, подібна до загибелі весняних птахів, які випадково «влетіли» в зиму, смерть бажань і надій героя. Як і у «Квітневій поемі», «Жовтнева поема» має трагічний фінал. Про фінальну роль № 5 свідчить заключний розділ, де відбувається підбиття життєвих підсумків ліричного героя «Квітневої поеми». Подібно до того, як ліричний герой «Квітневої поеми», всупереч руйнуванню кохання, залишається вірним йому, так і осінній мандрівник «Жовтневої поеми» охороняє даровану йому любов.

Слід підкреслити роль теми спогадів, що спрямовує логіку розвитку вокального циклу «Жовтнева поема»: пам'ять відсилає героя до кохання,

пережитого та втраченого ним у минулому, у «Квітневій поемі». Пережите на зорі юності стає «джерелом спогадів» для змушненого героя, який втратив кохання.

У музично-поетичному тексті «Жовтневої поеми» постійно виникають своєрідні алюзії, «відсилання» до «Квітневої поеми», за допомогою дії складно-організованих асоціацій на тему воскресіння «померлих спогадів». Якщо перший поемний вокальний цикл завершувало відчуття смертного часу, що «наздоганяє» героя, котрий, опинившись біля фатальної межі, відчуває надію на відродження, то «Жовтневий» поемний цикл розпочинає сцена солодкого пробудження думок, розуму – рятівного повернення до життя, зцілення від тривалого забуття воскресінням спогадів минулого. Зважаючи на цей контекст, слід зробити такий висновок: своєрідним *Credo* ліричного героя «Жовтневої поеми» є відновлення того «повеню почуттів», пережито в дні минулої весни.

Вокальні цикли як поеми визначають сольні ліричні висловлювання, супроводжувані спогляданням природи, роздумами на теми кохання, прощання, надії на повернення почуття. Цикли насичені наскрізними поетичними смислообразами, лейтмотивами, що зазнають пересемантизації в процесі розвитку. Глибинні смислові зв'язки між вокальними циклами дозволяють тлумачити поеми як своєрідний розосереджений диптих. «Квітнева» й «Жовтнева» поеми як частини диптиха доповнюють одна одну.

Об'єднують поемні вокальні цикли і деякі елементи структурної організації. Привертає увагу певна структурна спільність циклів. Кожен із них розпочинається прелюдією, що стає джерелом подальшої драми почуттів, розкритої в інтонаційній драматургії, системі лейтмотивів, що пересемантизуються в процесі розвитку. Наявність наскрізних музичних і поетичних образів зумовлюють поемну єдність циклів.

Водночас, слід указати на відмінності в тлумаченні прелюдії в циклах. Якщо в «Квітневій поемі» Прелюдія подається під № 1, то у «Жовтневій поемі» композитор її не нумерує. Однак наявність або відсутність нумерації

не означає зміну функції першого номеру в обох циклах. І в першому, і в другому випадках Прелюдія відіграє роль своєрідного Прологу, в якому сконцентровані ті музично-поетичні ідеї, що в подальшому набудуть становлення й перетворення. Для вираження цього у «Квітневій поемі» композитор використав прийом сольної декламації, а в другому циклі – нотований речитатив.

Визначені ознаки зовнішньої та внутрішньої подібності дозволяють розглядати камерно-вокальні поеми Ж. Масне «Квітневу» «Жовтневу» як метацикл. На основі порівняльного аналізу двох вокальних поем Ж. Масне визначено спільне та відмінне в трактуванні принципів циклічності й одночастинності. Глибокі цезури між номерами, актуальні для «Квітневої поеми», у «Жовтневій» долаються за допомогою підготовки наступної частини на основі попередньої (розміщення в її закінченні відповідних ключових знаків). Взаємодія принципів наскрізної драматургії і номерної структури в «Жовтневій поемі» пов'язана з превалюванням ознак одночастинні в циклічності. Вокальний цикл постає як поема наскрізної побудови, що відповідає жанровому визначенню вокального циклу як поемної єдності. Циклічність в одночастинності — жанрова ознака поеми — переосмислена у вокальному циклі Ж. Масне «Жовтнева поема», для якого домінуючою є одночастинність у циклічності.

### **Висновки до Розділу 2.**

У Розділі 2 розглядаються чотири вокальні цикли, створені у першому (ранньому) періоді камерно-вокальної творчості Ж. Масне. Це «Квітнева поема» («*Poème d'Avril*», 1866) на вірші А. Сільвестра; «Поема спогаду» («*Poème du Souvenir*», 1871) на вірші того ж поета; «Пасторальна поема» («*Poème Pastoral*», 1870 – 1872), в якій до віршів постійного співавтора композитора у приєднуються поетичні твори Жана-П'єра Кларі де Флоріана – оспівувача пасторальної ідилії XVIII століття; «Жовтнева поема» («*Poème d'Octobre*», 1876) на поезії П. Колліна.

1866 – 1876 роки – період формування творчих принципів Ж. Массне, ще попереду уславлені «Вертер» та «Манон», але вже відбувся перший успіх опери «Король Лахорський». Створені у цей час камерно-вокальні цикли набувають значення камерної опери, монодрами. Камерно-вокальні цикли композитора постають як та «творча лабораторія», де у малих формах формуються прообрази майбутніх оперних шедеврів композитора.

Історико-художнє значення «Квітневої поеми» Ж. Массне полягає у тому, що їй надається функція першого взірця камерно-вокального циклу у французькій музичній культурі: властива твору організація художнього хронотопу, основана на інтонаційно-драматургічних зв'язках між частинами, відповідає критеріям формо- та змістоутворення циклічного жанру. В інтонаційному образі світу, відтвореному у «Квітковій поемі», спостерігається втілення індивідуальної загальнокультурної норми, притаманної музичному мистецтву пізнього романтизму.

Специфіка інтонаційного образу світу «Квітневої поеми» полягає в поступовому розгорненні поданої концентровано висхідної сукупності інтоном від Прелюдії до масштабів рівновеликого їй за значимістю художнього цілого. З малого образу світу, укладеного у «Прелюдії», на кшталт «кіл впливу», зростають його збільшені аналоги, що поступово охоплюють всю художню цілісність. Драматургічні кола, організовані на основі ізоморфізму, сприяють вияву принципу циклічності у «Квітневій поемі»: відображення великого у малому (і відповідно, малого – у великому) взаємодіє з принципом метаморфози висхідного смислообразу у його трансформованих відображеннях. Уведені до «Квітневої поеми» капричіозні «сплески» у подальшому розвитку жанру набудуть наскрізного значення: таким чином, композитор підкреслює роль фантазійності (та віртуозності) у формуванні циклічної єдності.

«Поема спогаду» набула в даній роботі трактування як єдиний взірець меморіального тлумачення жанру камерно-вокального циклу у творчості композитора. «Поема спогаду», що входить до «патріотичної міфології»,

створеної (за М. Готлібом) навколо імені загиблого у франко-пруській війні 27-річного живописця А. Реньо. Цикл, номери якого композитор визначив як «сцени», вирізняє синтез мистецтв – музики, поезії, живопису, театру – постає як приклад композиторської пересемантизації художніх ідей А. Сільвестра. Адже ліричний нахил, властивий першому з віршів А. Сільвестра, набуває в композиторській інтерпретації Ж. Массне героїчного призиву до відродження національної гідності. Різноманітність формотворчих процесів, відзначених у камерно-вокальному циклі «Поема спогаду», відповідає втіленню наскрізної ідеї Жюля Массне на вірші Армана Сільвестра – багатшаровості композиторської рефлексії щодо відображення множинності проявів спогаду.

«Пасторальну поему» Ж. Массне вирізняє взаємодія жанрів камерно-вокального циклу, хорової кантати, драматичної пасторалі (наявність фортепіанної «Увертюри», призначення вокальної партії Пастушку, кохання якого присвячено прекрасній Пастушці, «буколічний» сюжет). У «Пасторальній поемі» виявлені жанрові властивості моноопери пасторального типу, обрамленою хоровою «аркою». Встановлені взаємозв'язки між французьким поетичним парнасизмом останньої третини ХІХ ст. і камерно-вокальною творчістю Ж. Массне дозволили визначити його іпостась як композитора-парнасця, спадщина якого пов'язана з класичним для національного французького мистецтва пасторальним жанрово-стильовим вектором.

Порівняльний аналіз «Квітневої» та «Жовтневої» поем сприяв визначенню ознак зовнішньої та внутрішньої подібності, що надало можливість розглядати дані вокальні поеми Ж. Массне як метацикл. На основі аналізу першої і останньої (у межах раннього періоду) вокальних поем Ж. Массне визначено спільне та відмінне в тлумаченні композитором принципів циклічності й одночастинності. Вокальний цикл постає як поема наскрізної будови. Циклічність в одночастинності - жанрова ознака поеми - переосмислена у вокальному циклі Ж. Массне, для якого домінуючою є

одночастинність у циклічності. Встановлення ознак «Елегії» Ж. Массне у «Жовтневому» камерно-вокальному циклі надало можливість тлумачити його як поему-елегію.

Аналіз чотирьох камерно-вокальних циклів Ж. Массне, створених упродовж 1866 – 1876 років, дозволив дійти наступного висновку. У межах першого творчого періоду відбулося формування засад французького камерно-вокального циклу, основ композиторського інтерпретування жанрової ідеї вокальної поеми, специфіки взаємодії поетичного слова і музики на основі формування музично-поетичних смислообразів, що набувають наскрізного розвитку у циклічній цілісності. Перші чотири вокальні поеми Ж. Массне засвідчують: композитор, виробивши стабільні ознаки камерно-вокального циклу, кожному жанровому взірцю надає оригінального тлумачення.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [83; 86; 87].

### РОЗДІЛ 3

#### КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Ж. МАССНЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ТА ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ

У центральний та на початку пізнього періоду творчості Ж. Массне (1879 – 1902, тобто упродовж двадцяти трьох років), також виникли чотири камерно-вокальні цикли. З них «Поема кохання» («*Poème d'Amour*», 1879 на вірші Поля Робіке), «Зимова поема» (1882, в якій відбулося повернення і, поряд з тим, останнє звернення композитора до віршів Армана Сільвестра), «Поема одного вечора» (1895, на вірші поета-символіста Жоржа Ванора) були написані у центральний творчий період у спадщині композитора. Останній вірєць жанру камерно-вокального циклу «Декілька пісень у лілових тонах» (поезія А. Лебея) був створений на початку пізнього періоду діяльності композитора. Отже, до підведення творчих підсумків композитор залучив і камерно-вокальний цикл, що підкреслює його значення як наскрізного жанру творчості. Порівняно з першим періодом розвитку камерно-вокального циклу в цей час у творчості Ж. Массне спостерігається певна розосередженість вірців жанру, на відміну від їх більш концентрованого розташування упродовж першого творчого десятиріччя.

В камерно-вокальних циклах композитора центрального і пізнього періодів яскраво відбивається процес переходу від ХІХ до ХХ століття. Жанр камерно-вокального циклу відноситься до числа тих, що презентує у творчості Ж. Массне перехідну добу в історії світової музичної культури. У перехідну добу композитор зберіг поемне тлумачення камерно-вокального циклу, відійшовши від нього лише єдиний раз – в останньому вірці жанру «Декілька пісень у лілових тонах». Але наявність спільних рис із сьома попередніми вірцями жанру підтверджує, що у творчості Ж. Массне спостерігається взаємодія (взаємопроникнення) жанрових ознак поеми і пісні. Адже в останньому циклі очевидні характерні для композитора жанрові ознаки поеми і пісенності.

У чотирьох останніх вірцях жанру відбувається взаємодія двох тенденцій, сформованих у перший період в історії камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне, щодо вибору поетичних прообразів. У камерно-вокальних циклах другого і третього періодів композитор залишається вірним зверненню до французького сучасного йому поетичного слова. При цьому спостерігається як подальше розширення сфери звернення до творчості французьких поетів – сучасників композитора (серед таких – Поль Робіке, на вірші якого написано «Поєму кохання», що 1879 року відкриває другий період творчості французького композитора, та А. Лебей, на вірші якого створений останній вірець жанру – «Декілька пісень у лілових тонах», 1901), а також повернення до поетичного спадку А. Сільвестра («Зимова поема», 1882).

### **3.1. Метафорика музично-поетичного тексту вокального циклу «Поєма кохання»**

Вокальний цикл Ж. Массне «Поєма кохання» («*Poème d'Amour*», 1879) на вірші Поля Робіке – французького історика, есеїста, філософа - відрізняє широке застосування метафор, які пронизують музично-поетичний текст твору. Вступаючи у взаємодію, метафори музично-поетичного тексту вокального циклу утворюють систему смислів і символів, інтерпретація яких дозволяє «прочитати» ті приховані пласти змісту, значення яких, не будучи «прописаними» у поетичному тексті, піддаються розшифровці, завдяки опорі на метод розкодування художньої інформації, що міститься у ньому. Вербально-музичні метафори пронизують всі рівні сенсо- і формоутворення вокального циклу як художньої цілісності: від його назви – до жанру, від стилю – до елементів художньої мови.

Прояви метафоричного мислення Ж. Массне у вокальному циклі «Поєма кохання» багатовимірні та багаторівневі. Про це свідчить, зокрема, авторське трактування назви циклу, що включає до свого складу його

жанрове ім'я. Залишивши безіменними шість номерів твору, композитор дав назву циклу як такому – «Поема кохання», що вказує на неоднозначність тлумачення художнього цілого і його складових: номери вокального циклу постають у свідомості композитора як єдина поема у шести фрагментах (піснях). Разом з тим, на кожен з епізодів вокально-поетичного епосу слід поширювати «авторське жанрове ім'я» [за Є. Назайкинським] «поема», тобто метафорично вподібнювати кожен номер завершеної поеми, трансформованої в «малу форму», мініатюру, що набуває особливостей «малого жанру».

Жанрова іпостась поеми знаходить своє втілення, немов би у двовимірному метафоричному художньому часо-просторі – макро- та мікрокосмі, якщо під макрокосмом розуміти всю шестичастинну художню цілісність, а під мікрокосмом – кожен з окремих номерів. Так виникає жанрова ідентифікація цілого і його складових. На кожен з шести безіменних номерів поеми на слова П. Робіке має бути поширена загальна назва циклу – «Поема кохання». У процесі трансформації способу думок та почуттів ліричного героя непорушним (сталим) залишається жанрове ім'я кожної з «малих поем» як свідчення належності до спільного типу змісту – поеми про кохання. Так виникає семиразове метафоричне відображення в художньому тексті вокального циклу його жанрової назви (загальна назва твору відображена в його структурних одиницях, немов у шести «дзеркалах»). Враховуючи тип змісту шести «малих поем кохання», уможлиблюється визначення назви кожної з них на основі підкреслення властивої їй провідної «теми-ідеї».

На відміну від попередніх вокальних циклів-поем Ж. Масне («Квітнева поема», 1866; «Жовтнева поема», 1871), «Поема кохання» призначена композитором для двох виконавців-героїв – чоловіка та жінки, що у партитурі камерно-вокального твору визначені як «Він» і «Вона». Складні взаємини ліричних героїв циклу відображають стадії взаємопізнання на різних фазах розвитку драми: зародження, нерозуміння, досягнення згоди у пережитій ними поемі кохання. Наявність двох «дійових осіб», номерів

дуетно-діалогічної структури, поряд з монологічною, свідчить про переростання поеми, заснованої на принципі монологізму, у дуодраму. Ознаки театралізації сприяють формуванню висновку щодо впровадження в епічний жанр поеми драматичного начала. Поеми-монологи чергуються з поемами діалогічного характеру. Поемна драма набуває ознак камерно-вокального театру.

Особливістю змістоутворення вокального циклу з елементами дуодрами є прагнення поета і композитора уникнути звернення до власних імен ліричних героїв. Їх замінюють займенники третьої особи – Він і Вона (*Lui, Elle*). Це свідчить про намір авторів відійти від конкретики в окресленні дійових осіб, показати об'єднуючий їх світ кохання через узагальнення, розкриваючи почуття і думки «героїв» вокального циклу через неоднозначні, суперечливі взаємини Закоханих.

**№ 1** (*a-moll*) являє собою **сповідь-монолог** ліричного героя, котрий страждає та висловлює свій біль оточуючому світу в пошуках зцілення й розради. Метафорична образність означена вже в першій музично-поетичній фразі-тезі пісні «Я подібний до горлиці», що містить прийом порівняння. На метафоричному уподібненні заснована кожна фраза, кожен розділ музично-поетичного формоутворення, що постає як своєрідний «ланцюг» (послідовність) порівнянь. Кожен з п'яти етапів драми пов'язаний з уведенням «персонажу», завдяки якому відбувається розрада-зцілення ліричного героя. Якщо початок кожної структури заснований на метафоричному уподібненні, то його завершення є своєрідним етапом у розвитку драми-сповіді, що завершується відповідною фазою розради-спокути. Так, горлиці, ласкою своїх крил, по-дружньому втішали ліричного героя; співчуття дуба зворушило його «безкомпромісне серце»; кипариси взяли на себе біль ліричного героя, висловивши свій жаль схилянням до нього крон; шепіт ефіру, торкаючись душі безіменного героя, був занадто сумним, щоб розрадити його. Лише жінка здатна зцілити серце чоловіка, котрий страждав, оскільки «коли Він плакав, Вона плакала!». Форма

крещендування і фінальна кульмінація першого номеру пов'язані з досягненням героєм ліричної драми розради-зцілення.

Партія фортепіано надає драмі розради-зцілення хоральний характер, що дозволяє зіставити її з молитвою. Драматургічний план, властивий № 1, відповідає етапам розвитку внутрішньої драми героя, що розвивається під знаком досягнення розради-зцілення. З метою відображення ідейного змісту першої «малої поеми» циклу доцільно надати їй умовну назву, що метафорично узагальнить втілені тут етапи розвитку дії: **«Втіха та зцілення»**. При тому слід врахувати, що перші чотири етапи розвитку внутрішньої драми героя є стадіями розради; і лише один п'ятий, завершальний етап означає зцілення душі героя, здійсненого завдяки співчуттю Жінки.

Якщо перша поема циклу являла собою занурення в глибини мікрокосму, то монологічна друга (*G-dur*) постає як захоплене споглядання Ночі – втілення краси Творіння Господа. У відповідності до розкриття змісту ідеї поклоніння витонченій красі Всесвіту, поетичне і музичне оформлення № 2 вирізняється особливою вишуканістю, пропорційністю, логікою, гармонією змісту і форми.

Поетичному тексту № 2 притаманний своєрідний структурний принцип, що полягає у чергуванні різних за змістом розділів віршу. Надмірне захоплення ліричного Героя красою ночі («Ніч, без сумнівів, була надто гарною») контрастує з фрагментом, оснований на визнанні власної помилки: Творіння Господа не може не бути прекрасним, тим більше, занадто прекрасним. Своєрідно оформлені розділи, основані на чергуванні фрагментів захоплення красою космосу та самокритики Героя. «Поле дії» зазначеного принципу чергування, проведеного двічі в умовах тричастинної поетичної композиції, поступово розширюється. Якщо початкове зіставлення наявне в першій частині вірша, то його вторинне проведення поширюється на другу і третю частини.

Розширення масштабів другого зіставлення-чергування захоплення / самоосуду обумовлене уведенням нових метафор. Надмірне захоплення Героя призводить до персоніфікації Ночі, її перетворенню на недосяжну Прекрасну Кохану, що виявляється в уподібненні небесної краси до жіночої чарівності («прекрасна шия», «бліде чоло», «очі королеви»). Надмірне захоплення пробуджує в душі та свідомості Героя ознаки романтичного божевілля.

Незвичайна структура поетичного тексту набуває оригінального втілення в музичній формі. Відповідно до поетичної структури, пісня написана в тричастинній формі із синтетичною скороченою репризою (її представляють початковий рядок першої частини і початковий рядок другої частини). Композитор прагне не стільки затушувати, скільки акцентувати увагу на внутрішніх гранях формоутворення № 2, про що свідчать численні подвійні тактові риси у нотному запису.

Перший розділ поеми містить дев'ять тактів. Дотримуючись поетичної структури, композитор виокремлює в рамках першого розділу три поетичні рядки, кожний з яких подає в межах тритактової структури. Тритактові побудови першого розділу (період з трьох речень повторної структури) засновані на варіантному проведенні первинного тематичного обороту, що дозволяє побачити в цій структурі риси міні-варіаційної форми ( $a - a' - a^2$ ), яка завершується капричюзним злетом у фортепіанній партії – наскрізним знаком свободи композиторської фантазії у контексті камерно-вокальної творчості Ж. Масне. В межах № 2 вокального циклу виникає малий варіаційний цикл: тема та дві варіації. Характер співвідношення двох варіацій з темою дозволяє трактувати малий варіаційний цикл як строгі варіації.

У другій частині № 2 зберігають своє значення ті риси метафорики, що були сформовані в першій його частині. Ліричний герой також відзначає надмірну красу Ночі, вважаючи своє надто перебільшене захоплення нею помилкою. Водночас, милування красою Ночі досягає першої кульмінації до

кінця третього тритакту другої частини: персоніфікуючи образ Ночі, герой фіксує досягнення ним стадії екстатичного божевілья («Чи її прекрасна шия, чи її очі Королеви зробили мене божевільним?»). Показово, що із заключним тритактом другої частини композитор пов'язує кульмінацію поеми: споглядання прекрасного і надмірне захоплення ним обертаються можливою шаленістю Героя.

Що стосується композиційних принципів другої частини, то при збереженні тритактового членування музичної організації, спостерігається, разом з тим, і її переосмислення. Якщо у першій частині кожен тритакт був відділений від подальшого цезурою, підкресленою ферматою, то у другій композитор прагне завуальовати «розриви» між тритактовими побудовами. Наприклад, між першою і другою тритактовими структурами у другій частині композитор встановлює риси інтонаційної спорідненості: початкову ланку моделюючої секвенції по тонах угору, що становить основу інтонаційного розвитку другого тритакту другої частини, було сформовано у заключному такті першої тритактової побудови. Оскільки в основу трьох ланок секвенції композитор поклав мелодійний оборот, що завершує перший тритакт, слід зробити висновок: на відміну від першої частини, в другій грані між тритактами завуальовані. Про надання другій частині більшої єдності свідчить і єдина метроритмична система (С), тоді як у першій частині метроритмичні структури були далекі від константності (зміна метроритму в межах кожної тритактової структури).

Заклучна частина другої поеми є синтетичною інтонаційно-вербальною стислою репризою (охоплює сім тактів замість дев'яти в першій та другій частинах), що зберігає «пам'ять» про зміст і роль початкової тритактової побудови першої частини. Композитор увів у репризу дві тритактові побудови, в яких з різним ступенем повноти представлений початковий зворот другої поеми. Перший з них являє собою точну репризу першої тритактової побудови першої частини («Ніч, без сумніву, була занадто прекрасною»). Наступний, при збереженні вербального тексту за

умов посилення ефекту надмірності краси («Ніч, без сумнівів, була дуже гарною, дуже гарною, небо занадто блакитним!»), містить переосмислений мелодичний зворот, заснований на гармонії, що властива секвенції, введеної на рубежі першої та другої тритактових побудов другої частини вокальної поеми. У репризі композитор впроваджує другу кульмінацію другої поеми, яка за своєю напруженістю перевершує попередню. Розміщення кульмінацій на закінченні поеми дозволяє зробити висновок щодо властивої йому крещендууючої форми розвитку. Зважаючи на зміст другої поеми, можливо встановити її жанрове ім'я – ноктюрн, в якому втілено ідею переживання **«надмірної краси Ночі»**.

Узагальнення змісту першої і другої вокальних поем вокального циклу «Поема кохання» дозволяє зробити висновок, що вони засновані на зіставленні земної краси (образ Жінки, котра співчуває Герою) і краси небесної (безмірно прекрасної Ночі). У відповідності до змісту другої поеми, коли захоплення космічною красою переходить можливі межі, композитор здійснює (в репризі) вихід за межі міри: у процесі споглядання Прекрасного земна категорія міри у естетичному сприйнятті Людини, що споглядає, зникає, втрачаючи своє значення.

**№ 3** (*F-dur*) постає як перший у складі вокального циклу діалог, учасники якого – Він і Вона. Даний номер є свідченням впливу німецької *Liede* на творчість Ж. Массне, саме тут з'являється діалогічне начало, яке було досить поширеним у німецькій камерно-вокальній музиці (наприклад, «Дівчина і Смерть», «Лісовий цар», «Мірошник та струмок» з вокального циклу «Прекрасна мірошничка» Ф. Шуберта та ін.) і мало властивим французькій традиції. Дуетно-діалогічні поеми розміщені наприкінці двох внутрішніх (малих) циклів шестичастинної «Поєми кохання» (№№ 3 та 6), являючи своєрідні умовні фінали першої і другої дії поеми, яка з монодрами трансформується у дуодраму.

Діалогічно-дуетні поеми грають важливу конструктивну роль у циклі, розділяючи його на дві частини – два умовних «оперних акти». У першій і

другій фінальних поемах циклу ліричний Герой розпочинає діалог з Прекрасною Коханою. Не маючи власних імен, Герой і Героїня поеми означені композитором займенниками третьої особи – Він і Вона, що свідчить про деконкретизацію і водночас універсалізацію їх ролей. Принцип театралізації спостерігається у наданні третій та шостій вокальним поемам (а, отже, і всьому циклу) рис поліперсонажності. На відміну від багатьох зразків поліперсонажного тлумачення вокального циклу (наприклад, «Прекрасної мірошнички» Ф. Шуберта), «Поемам кохання» Ж. Массне характерна і політембровість (тенор – Він, сопрано – Вона), що підкреслює оперно-театральну сутність вокального циклу. В такому разі, цикл можливо трактувати як камерну оперу у двох діях, кожна з яких містить по три сцени: дві перші – це монологи від імені ліричного Героя, тоді як завершальні треті – ліричний дует (діалог).

Контраст між другою і третьою поемами кохання, заснований на тембровому зіставленні сольного-монологічного й дуетно-діалогічного висловлювань, подібний до порівняння Ночі та Дня. Привітанням Дню, заклик до пробудження Прекрасної Коханої починається № 3 (сольне висловлювання ліричного Героя). Захоплення Ніччю змінюється в партії Героя милуванням Днем та його констатацією («Ось той день!») як свідченням відродження світобудови. Захопленню ліричного Героя протиставлені репліки Героїні: ні День, ні його літня краса, а «найсолідша таємниця» життя – кохання – приваблює Жінку. Кохання для неї – єдина цінність у житті – перетворює її на птаха (Музу Поета). Для ліричної Героїні кохання перевищує красу природи.

У процесі інтерпретації поетичного тексту композитор дещо трансформує його зміст за допомогою інтонаційної драматургії: замість його тлумачення як діалогу нерозуміння, Ж. Массне подає його як діалог згоди, основувши фінальне резюме № 3 на початковій життєствердній інтонації з партії ліричного Героя.

Гімн пробудженню, що розпочинає вокальний діалог, оснований на прелюдійній фактурі (висхідний рух шістнадцятими по акордовим звукам дозволяє визначити як прообраз № 3 *C-dur* ну прелюдію Й. С. Баха з першого тому «Добре темперованого клавіру»). Разом з тим, яскравий музичний матеріал у вокальній партії, а також наявність у вербальному тексті словосполучення «малинівка наспівує пісню» дозволяє співвіднести перший розділ поеми з піснею як його жанрового прообразу.

Друга частина третьої вокальної поеми – монолог Героїні – пов'язана з фактурним контрастом (прелюдійний, мелодійний виклад акордів змінюється акордовою фактурою). Незважаючи на те, що Героїня суперечить Герою, про душевну спорідненість Закоханих свідчить єдність інтонаційного світу, що виникає завдяки похідному контрасту між темами першого і другого монологів та поверненню у завершальній фразі Жінки двох інтонаційних комплексів з першого монологу: початкової фрази пробудження і заключної фрази уславлення Дня. Пов'язані з різним вербальним текстом, музичні фрази підкреслюють ідею духовної єдності Закоханих. У підсумку дует нерозуміння перетворюється на дует згоди.

Початковий мотив пробудження, проведений у поемі триразово (двічі – в обрамленні монологу Героя і втретє – у заключній фразі монологу Героїні), надає формі поеми ознак рефренності, а отже, і рондальності, в зв'язку з чим, пропонується таке умовне найменування № 3 – «Пробудження». На відміну від поетичної композиції, в якій відсутня рефренність, композитор буде музичну форму № 3 на основі принципу рондальності. Таким чином, у вокальній поемі виникають аркова конструкція, яка є відбитком колоподібної концепції, що метафорично співвідноситься з рухом сонця як символом Дня. Загалом № 3 відноситься до популярних творів Ж. Масне і найчастіше видається окремо як сольна пісня.

Монологічному № 4 (*e-moll* – *G-dur*) властива двочастинна музично-поетична структура. Перша строфа вірша Поля Робіке відповідає першій частини № 4 вокальної поеми; друга строфа покладена в основу другої

частини вокального твору. Узявши за основу структури четвертої вокальної поеми принципи поетичного віршування Поля Робіке, Ж. Масне зважив і на таку особливість віршованої форми, як завершення кожного з рядків загальною фразою – «Оскільки я любив!». Проте, композитор надав вокальному твору дещо інших ознак у структурі, базуючись на принципах музичного формоутворення. Розширивши «зону» інтонаційної репризи, ввівши до її складу не тільки заключний рядок заключного вірша, а й всю її другу половину, Ж. Масне надав четвертій поемі ознак складної двочастинної репризної форми.

В основі двох поетичних строф Поля Робіке – різні принципи віршування. Перша з них заснована на такому стилістичному прийомі, як анафора. Кожний з чотирьох рядків першої строфи розпочинається словом «Оскільки», надаючи початку вірша функції мотивації взаємин закоханих. Щодо другої строфи, то вона ґрунтується на іншому стилістичному прийомі – антитестичному. Якщо, на думку ліричного героя поеми, вітер і небо відрізняє мінливість, то кохання, яким сповнені душі закоханих, залишається незмінним.

Імпровізаційний фортепіанний прелюдійний вступ (характеризується відсутністю тактових меж) заснований на дворазовому повторенні початкового інтонаційного фрагменту з репризи другої частини четвертої поеми, пов'язаному (в його повному проведенні) з утвердженням ідеї вічного кохання, що об'єднує Закоханих. Наявність зазначеного інтонаційного зв'язку між фортепіанною прелюдією й вокальною репризою свідчить про властиву поемі аркову драматургію. Присутність такої інтонаційної арки дозволяє «розшифрувати» прихований зміст фортепіанної прелюдії, сутність якого полягає в клятві вірності («наші схрещені руки <...>»). Отже, якщо в структурі вірша «клятва вірності» міститься лише в завершальному розділі другої строфи, то в музичній драматургії її інтонаційний прообраз подано безпосередньо на початку, що передуює смислового пошуку поетичної форми.

Ж. Массне не дотримується в музичній драматургії першої частини вокальної поеми № 4 особливостей поетичного віршування, уникаючи точного інтонаційного повтору, що відповідало б анафорі як прийому віршування. Замість того композитор тяжіє до варіативного інтонаційного викладу поетичних рядків: у музичних фразах першої частини поеми (за винятком другої з них) переважає плавний низхідний рух. Перший розділ другої частини поеми заснований на похідному контрасті: низхідним музичним фразам відповідають інтонаційні «сходження».

Початок репризи другої частини композитор підкреслює як темповим визначенням (повернення до вихідного темпу), так і поверненням до інтонаційних зворотів другої половини першої частини вокальної поеми. В результаті інтонаційний матеріал «клятви кохання» дозволяє зіставити її зміст із завершальним мотивом діалогу коханих з першої частини («Оскільки щовесни розквітає старий стебло <...>»). Це означає, що музична «клятва кохання» несе більше смислове навантаження, порівняно з поетичним текстом. Єдиним зразком точної вокально-поетичної репризи у другій частині є заключна фраза – «Оскільки я кохав!», інтонаційний прообраз якої розташований наприкінці першої частини.

Відповідно до аркового принципу організації поетичного тексту, що спостерігається в повторі визнання «Оскільки я кохав», розміщеного в заключних розділах першої і другої строф, композитор зумовлює його своєрідне «збільшення» у сфері музичної драматургії. Ж. Массне «прокреслює» інтонаційні «арки» від фортепіанної прелюдії до другої фрази «клятви кохання» («наші схрещені руки»); від третьої фрази першої частини до початку репризи другої частини; об'єднує завершальні репліки обох поетичних строф («Оскільки я кохав!»). Триразово оформлена аркова драматургія, завдяки якій виникають образно-сміслові зв'язки на різних етапах викладення змісту, наділяють четверту поему особливостями певної ідеальної музичної форми, що вирізняється властивостями концентричності. Оскільки ключова фраза четвертої поеми «Оскільки я кохав!» є своєрідною

кульмінацією, а клятва кохання означена в репризі, весь номер логічно назвати «**Клятва кохання**».

**№ 5** (*f-moll – F-dur*) двочастинний п'ятий номер – це монолог Героя, звернений до мовчазної Коханої. Йому властиві своєрідні прийоми організації поетичного тексту, які набувають специфічного відображення в музичній драматургії. Так, у першій частині, оснований на послідовності чотирьох запитань, що завершуються єдиною відповіддю-резюме, використано прийом своєрідно потрактованої ампліфікації, пов'язаної зі збільшенням кожного наступного рядка, за винятком останнього, що виконує функцію відповіді-твердження, в якому відбувається повернення до структури першого рядка. У музичному тексті даний поетичний прийом набуває такого відображення: масштаб кожного нового запитання розширено щодо попереднього від одного до двох тактів. У результаті, якщо перше питання витримане в тритактовій структурі, то останнє – у семитактовій. У заключному вигуку Героя («Плакати від болю!») композитор повертається до масштабів першого рядка, знову відтворюючи тритактову конструкцію.

Характер викладу питань у музичному тексті (відділення їх один від одного за допомогою «заповнення» пауз у вокальній партії фігурами фортепіанного прелюдювання) дозволяє припустити, що Герой немов перебуває у стані очікування відповідей від Коханої. Про незмінність стану запитування-очікування Героя свідчить невпинне проведення інтонації питання у фортепіанній партії (протягом всієї п'ятої вокальної поеми). Причому запитальні інтонації в партії фортепіано не припиняються не тільки протягом першої частини поеми, але і другої частини, коли з поетичного тексту, як і з вокальної партії, питальні побудови зникають.

Діапазон вокальної партії значно звужується на початку другої частини, а у подальшому (у тому розділі поетичного тексту, де використовується слово «смерть») постає як рецитація на одному тоні («g»). Дана інтонація набуває значення музичного символу смерті. Заключна фраза («Плакати – це добре!») також має подвійне значення у контексті музично-

поетичного тексту. З точки зору поетичної структури ця фраза є переосмисленням репризи фінальної репліки першої частини п'ятої поеми («Плакати від болю!»), однак у контексті інтонаційної драматургії її прообразом постає завершальна побудова третього питання першої частини («значить, темне небо встало на нашому шляху?»). Напевне, композитор таким чином висловив наступну думку: незважаючи на всі спроби Героя «розсіяти» сумний настрій Коханої, він і сам відчуває наявність якоїсь «тіні» на їхньому шляху кохання. Домінуюча роль інтонації запитання у музичній драматургії п'ятої поеми дозволяє дати їй назву «**Питання**» (за аналогією з програмною значимістю романтичного запитання, наприклад, у п'єсі Р. Шумана «*Warum?*»).

**№ 6** (*Es-dur*) – фінальний дует-діалог. В останньому номері вокально-поетичного циклу об'єднуються образно-змістовні та жанрово-семантичні «нитки», що сформувалися в попередніх поемах, набуваючи у Фіналі нового символіко-метафоричного значення. Тут узагальнюється зміст як кожного з попередніх номерів циклу, так і всього художнього цілого. Фінал пов'язаний з метафоричним комплексом № 2, про що свідчить захоплення та оспівування Ночі як утілення Кохання. Характерна й «арка», що поєднує № 5 і Фінал: у цих поемах дуетно-діалогічного типу поклоніння Ночі як втілення любовних мрій перевершує сяйво нового дня, яке перешкоджає кохання. Клятвені запевнення в коханні з № 4 набувають великої сили під час зіставлення земного почуття з Вічністю. А № 6 є своєрідною розгорнутою відповіддю на питання, які містяться в № 5. Це означає, що другий триптих (завершальний малий цикл, котрий охоплює №№ 4 - 6) набуває структури «питання – відповідь», де у Фіналі після клятвеного затвердження любові та багатьох запитань до Коханої (№ 5) гімн Ночі трактується як гімн Кохання. Отже, шостий фінальний номер відповідає назві «**Гімн ночі кохання**».

Написаний у формі рондо, властивій класичним фіналам інструментальних сонатно-симфонічних циклів, завершальний номер циклічної вокальної концепції Ж. Массне має значення загального висновку.

Закономірністю конструювання фінального рондо є дуетне виконання Закоханими рефренів та діалогічне — двох епізодів. Головна ідея Фіналу й циклу загалом – означений у рефрені заклик Закоханих до Божественної Ночі, що має тривати вічно, і прохання до Сонця, щоб воно не світило, щоб час кохання поступився місцем Вічності. Після оголошення переваг ночі в першому епізоді – темряви, загадковості, м'яких неземних голосів, золотих снів – друге проведення рефрену зазнає «стиснення» за рахунок «виключення» звернення до «Сонця». Урочистість закликів до неосяжної Ночі в другому проведенні рефрену підкреслює властиву партії фортепіано імітацію дзвонів. Лише заклик до Ночі зберігає своє значення у інтонаційній драматургії Фіналу.

Смислоутворення Фіналу вокального циклу Ж. Массне дозволяє визначити в ньому своєрідно трактований «трістанівський» комплекс. Завуальованим прообразом Фіналу вокального циклу Ж. Массне є діалог Трістана та Ізольди з другої дії вагнерівської музичної драми, де прокляття дня змінюється прославлянням ночі, а потім і смерті. Водночас, відмінності у змісті між двома художніми цілостями є значними. Заклик до ночі героїв вокального циклу Ж. Массне передує запереченню сонця, а заклики до смерті відсутні зовсім. Вічне кохання у циклі Ж. Массне – це наслідок не смерті, а життя. Кохання у вокальному циклі Ж. Массне зумовлює вічне життя. Проте, наявність вагнерівських паралелей у Фіналі вокального циклу підкреслює властиву вокальній музиці композитора театралізацію жанру, наявність особливостей ліричної музичної драми, ідей і символів монологічно-діалогічного типу.

Отже, логіка ідейного змісту вокального циклу Ж. Массне «Поема кохання» ґрунтується на поступовому крещендуванні любовного почуття Закоханих. У Фіналі вокального циклу композитор немов об'єднує ті метафоричні ряди, що виникли протягом усього циклічного цілого. Музично-поетичному цілому властивий фіналоцентрізм, крещендууюча драматургія,

набуття останнім номером ролі підсумкового узагальнення в жанровій структурі гімну Ночі, що трансформується у гімн Кохання.

### **3.2. Жанрова-стильова парадигма французької різдвяної пісні «Noël» з вокального циклу «Зимова поема»**

**№ 3 «Noël»** – унікальний твір у контексті не тільки «Зимової поеми» (на слова А. Сільвестра), а й всієї камерно-вокальної творчості Ж. Масне, що обумовлено властивою йому сакральною символікою. Якщо до цього часу композитор прагнув до розвитку теми кохання ліричного героя, то «Noël», присвячений розкриттю теми Різдва Христового, інтерпретованої композитором у річищі сакралізації художнього змісту вокального циклу в цілому.

Центральний номер (№ 3) «Зимової поеми» сприяє трансформації змісту п'ятичастинного вокального циклу Ж. Масне. Під впливом інтонаційної символіки «Noël» перетворюється зміст оточуючих його чотирьох частин, що характеризуються викладом теми «ліричних страждань» мрійливого героя. Незважаючи на те, що вербальний текст №№ 1, 2, 4, 5 безпосередніх різдвяних асоціацій не містить, у результаті введення різдвяних інтонаційних і поетичних символів у центральний номер циклу «земна любов» як наскрізна тема вокального циклу сакралізується. Від центрального номеру розходяться сакральні «кола впливу», що охоплюють оточуючі його номери «профанного» змісту.

«Зимову поему» Ж. Масне (останній камерно-вокальний цикл на вірші А. Сльвестра у творчості композитора) вирізняє сакралізація ідилічного начала. Сакралізація ідилічного як головна ідея вокального циклу концентровано представлена у третьому номері «Noël» («Різдво») – сакральному центрі п'ятичастинного циклу. Драматургічна роль сакрального центру камерно-вокального циклу, освяченого семантикою Різдва, дозволяє скорегувати зміст художньої цілісності, визначивши її як «*Різдвяну поему*».

Пропоноване автором дисертації найменування № 3 як «Різдвяної поеми» обумовлено його жанровою приналежністю і комплексом взаємодіючих з нею сюжетних мотивів. «*Noël*» Ж. Масне є композиторською інтерпретацією такого «виду різдвяних пісень» (тобто, жанру), як «*noël*», що характерні Франції і що належать до кола літургійних піснеспівів [73]. Церковне походження «*noël*» – жанрового архетипу центрального номеру камерно-вокального циклу Ж. Масне – як літургійної пісні обумовлює такі особливості її композиторської інтерпретації, які стосуються місця, часу і призначення виконання [98]. Генезис французької «*noël*» як різдвяної пісні літургійного походження характеризується сакральним хронотопом. Виконавський простір (місце виконання) французької «*noël*» – церква, час – Різдво, виконавці – церковні півчі і паства.

Сакральний часопростір функціонування «*noël*» обумовлює формування таких рис французької різдвяної пісні, як поєднання святкової урочистості (гларіальності), що визначається її призначенням *proprium*'ного походження, та простоти виконання, що обумовлюється її призначенням для співу паствою (помірний темп, середній діапазон співацького голосу, тембральна провітленість, простота гармонії органного супроводу). Наявність зв'язку «*noël*» з «народним звичаєм заколисування Христа-немовляти» сприяє актуалізації жанру «різдвяної колискової» [73], яке відрізняється особливою піднесеністю змісту і стилю. У результаті для церковного «*noël*» як сакрального прообразу центральної поеми камерно-вокального циклу Ж. Масне характерний жанровий синтез, заснований на взаємодії молитви, ідилії і колискової. Категорією, яка об'єднує жанрові константи «*noël*», є стиль, визначений нами як *різдвяна гларіальність*.

У вокальному циклі Ж. Масне вокальна партія № 3 заснована на прийомах речитації і псалмодіювання. У мелодії «*Noël*» спостерігаються інтонаційні контури середньовічної невми як *climacus*, з поступовим низхідним рухом якої у григоріанській *missa* пов'язувалася символіка сходження Духа Святого на землю. Лише у центральному розділі різдвяної

колискової в композиторській інтерпретації Ж. Массне в мелодії з'являються ходи на широкі інтервали.

Що стосується тематики «*noël*» як літургійного жанру, то її вирізняє наявність ряду взаємодіючих образів і сюжетних мотивів. Їх поєднує загальний сюжет «про пастирів віфлеємських, про що викладено у Євангелії від Луки (2.8)» [73]. Як підкреслює А. Коробова, різдвяні пісні «споріднює концентрація навколо основних мотивів біблійного сюжету: благовісту ангелів, поспішного відправлення пастухів до Віфлеєму і їх поклоніння Немовляті і Богоматері» [73]. А. Коробова, виходячи із значущості «різдвяних ясел і цінності у фабулі пастирів віфлеємських», відводить «важливе місце у різдвяній композиторській музиці» пастушачому компонентові, пов'язаному з інструментальним тематизмом сопілкового типу. Обумовлена інструментальною сферою «сопілкова» образність нерідко ставала «основним репрезентантом різдвяної теми» у сакральному архетипі різдвяної пісні. «Саме спів і музикування у церкві біля різдвяних ясел» [73] були пов'язані з ідилічно-пастушачою (сопілковою) інтонаційною семантикою.

Важливим змістовним аспектом жанрово-стильового архетипу «*noël*» є структурно-сміслові співвіднесення різдвяної пісні французької літургії з етапом церковного прославлення, пов'язаного «зі словами “Слава в вишніх Богу”» і молитвослов'ям [73]. «*Noël*» різдвяна французька пісня у контексті літургії визначена безпосередніми зв'язками з третьою частиною меси «*Gloria*», що їй визначає властивий їй глоріальний (величальний) характер різдвяної, що набуває значення жанрово-стильової риси. Введення «*noël*» означає трансформацію *missa* з *ordinarium* у *proprium*, що обумовлено змістом різдвяної пісні. Тобто, «*noël*» відіграє роль тропа [98] – «вставного номера» у богослужінні, сприяючи його перетворенню у літургійну драму.

Введення «*noël*» у богослужіння специфікує його різдвяний зміст, привносить у літургію драматично-дієвий контекст. Дієвий контекст різдвяної літургії обумовлений самим змістом «*noël*», в якому обов'язковими

компонентами є вертеп як декоративний фон і провідний смислообраз синтетичного характеру: з ним зв'язується символіка Віфлеємської зірки, Святого Сімейства, ясел, Агнця Божого – прообразу майбутнього жертвопринесення в ім'я порятунку роду людського; хор янголів, котрий сповіщає про народження Христа; поклоніння і дари царів – волхвів для Немовляти.

Трактування «*noël*» як тропа дозволяло надавати йому, поряд з традиційними рисами літургійного співу, і позалітургійні (паралітургійні, за визначенням Н. Гуляницької) [48], завдяки чому виявлялися властивості певного композиторського стилю. В результаті у «*noël*» спостерігається концертне «перевищення» побутово-літургійної ролі різдвяної пісні в зв'язку з наданням сценам «побожного поклоніння пастирів віфлеємських» і «веселощів пастушачих» [73] рис концертності і театральності.

Які ж музично-поетичні символи «*Noël*» Ж. Массне відповідають «тематичній парадигмі» [73] церковного жанру французької різдвяної пісні? Для відповіді на це питання слід, перш за все, використовуючи метод компаративного аналізу, порівняти текст євангельського першоджерела (Євангеліє від Луки 2: 8-20) з виокремленими в ньому етапами розвитку епічної дії та сюжетну організацію вокальної поеми Ж. Массне. Для вирішення цього наукового завдання, слід виходити з того, що сюжет вокальної поеми заснований на двох рівнях оформлення художнього тексту: власне вербального та інтонаційно-драматургічного, між якими виникають зв'язки на основі принципу доповнюваності [20].

Судячи з музичної драматургії композиторської різдвяної пісні, Ж. Массне вважав поетичний текст А. Сільвестра недостатнім з точки зору розкриття деталей різдвяного сюжету. Тому композитор компенсував наявні в поетичному тексті сюжетні «пропуски» введенням у музичну драматургію інтонаційних символів. Розташовані у інструментальних фрагментах, ці інтонаційні символи обумовлені завданням повнішого розкриття програмного змісту жанрового архетипу, втіленого у «*Noël*». У результаті

«інтонаційна фабула» вокальної поеми Ж. Масне перевищує сюжетний ряд віршів, будучи спрямованою до повнішого розкриття змісту літургійного прообразу.

Сакральний сюжет Євангелія від Луки вирізняється лаконізмом викладення подій. На початку євангельського сюжету різдвяний хронотоп визначений місцем дії – поле біля Віфлеєму – і часом дії (ніч), на фоні чого відбувається показ образу пастухів, які вартують стадо. Перший етап розвитку сюжету зафіксований у такому фрагменті Євангелія: *«Неподалік від тих місць були пастухи, вони жили у полі і сторожили вночі на пасовищі стадо»*. Євангельське введення у різдвяний хронотоп сполучається з сакралізацією земного часу-простору і відповідає жанровим показникам ідилії.

Другий етап сакральної дії, виходячи з його змісту, слід визначити як появу Ангела (*«Перед ними постав ангел Господній, і сяйво Слави Господньої осяяло їх»*). Наявність цього смислового прообразу Євангелія обумовлює глоріальний характер церковного *«поєл»* і його розташування у структурі літургії (у контексті *Gloria*). Починаючи з цього, в Різдвяній історії здійснюється взаємодія небесного та земного вимірювань.

Третій етап розвитку євангельського сюжету, що пов'язаний з промовою Ангела, котрий звертається до пастухів, постає як найбільш дієвий. Тут концентровано представлена послідовність фрагментів: опис стану пастухів, яких охопив страх Господній, його подолання ними та Блага Звістка (*«І їх охопив великий страх. Але ангел сказав їм: – Не бійтеся! Я несу вам радісну звістку – велику радість для всього народу. Сьогодні у місті Давида народився ваш Спаситель – Помазанник, Господь! Ось вам знак: ви знайдете дитину, яка лежить сповитою в яслах»*). Цей момент включає ознаки пророцтва. В третьому етапі розвитку сюжету міститься прийом «розповідь в оповіданні», предметом опису в якій постає центральна подія Євангелія – Різдво Христове.

Четвертий дієвий етап євангельського різдвяного сюжету являє собою друге схвалення Господа (продовження «глоріальної» тематики): *«І раптом поряд з ангелом постало небесне воїнство, вихваляли Бога: – Слава Богу на висоті небес! Мир на землі людям, яких Він полюбив!»*. Гімн Господу, котрого славить небесне воїнство, в музичному відношенні означає перехід від «соло» ангела до ангельського хору.

П'ятий етап у розвитку євангельського сюжету обіймає дієвий «ланцюг», обумовлений здійсненням намірів пастухів: *«Коли ангели повернулися на небо, пастухи стали говорити один одному: “Ходімо до Віфлеєму, подивимося на те, що там сталося і про що повідав нам Господь”»*. Цей етап включає такі події, як повернення ангелів на небо і розмову пастухів, що вирішили слідувати до Віфлеєму, з тим, щоб споглядати Дитину. Про те, що даний фрагмент являє собою єдиний сюжетний етап, свідчить синтаксична конструкція фрази, яка представляє собою одне складно організоване речення.

Шостий етап розвитку євангельського оповідання присвячений досягненню мети пастухів – споглядання Ісуса і Святого Сімейства (*«Вони поспішно вирушили у дорогу і знайшли Марію з Йосипом і дитину, що лежала в яслах»*). У результаті шляху пастухів до месії змінилося місце і час дії Різдва і ідилії: від її земного тлумачення здійснився перехід до сакрального центру.

Сьомий етап євангельського сюжету являє собою розповідь пастухів про Благу Звістку, викладену їм Ангелом Господнім (*«Побачивши його, вони розповіли те, що їм було сказано про цю дитину»*). Тут знов оповідальність набуває провідного значення. Отже, сьомий етап представляє собою другу «розповідь в оповіданні» Різдва і історії.

Восьмий етап – загальне здивування, викликане розповіддю пастухів (*«Розповідь пастухів здивувала усіх, хто її чув»*), поєднано з наступним – дев'ятим етапом, згідно якого одна лише Маріам *«все запам'ятовувала й стала роздумувати про це»*. Етапи шість, сім і вісім представляють собою

події, що відбуваються у Вертепі в Святу ніч. З вертепом пов'язаний час і місце дії ще однієї сакральної ідилії.

Десятий етап євангельського сюжету являє собою своєрідну «дзеркальну репризу»: слідом за небесним воїнством, яке повернулося у Господнє царство, додому вертаються і пастухи, що славили Бога (*«А пастухи повернулися назад, прославляючи і хвалячи Бога за все, що їм довелося побачити і почути: все було так, як сказав їм ангел»*). Проте, повернення у часопростір земної ідилії не відбувається: пастухи немов би беруть на себе виконання ролі Божих Вісників – ангелів, які несуть Благу Звістку світові. Це – третій глоріальний фрагмент євангельського сюжету, в якому оспівують Господа вже не ангел і небесне воїнство, а земні пастухи. Слід також підкреслити, що принцип «розповідь в оповіданні» зберігає своє значення у розвитку сакральної дії.

Заключний – одинадцятий – етап розвитку дії також носить пророчий характер. Наречення Немовля ім'ям Ісус призначено Йому від початку (*«Через вісім днів <...> Йому дали ім'я Ісус – ім'я, яким назвав Його ангел ще до зачаття»*). Два пророцтва – Різдва Христового та наречення Немовляти ім'ям, котре було визначено Йому від початку, утворюють своєрідну «раму» Євангельського сюжету. Особливості євангельського сюжетотворення дозволяють вважати два початкових етапи (пастушачу ідилію та появу ангела) своєрідним «введенням» до Різдвяної розповіді.

Виокремлені нами етапи розвитку євангельського сюжету різномасштабні з точки зору їх дієвої насиченості: поряд з монодієвими, тут містяться і полідієві фрагменти, в яких у силу безпосередньої ролі причинно-наслідкових зв'язків низка подій постає у процесуальному вигляді. Однією з ознак Різдвяної історії є принцип зміни функцій, пов'язаних з роллю її учасників: пастух із слухача перетворюється на Вісника Божого. При збереженні ролі і значення ідилії, відбувається трансформація сакрального місця (зміна декорацій), в якому вершиться сакральна дія: з пастуших полів

вона переноситься до вертепу, а потім знову повертається до первинного хронотопу.

В трьох частинах вокальної поеми «*Noël*» Ж. Масне сакральний сюжет отримує оригінальне тлумачення, зумовлене «парнаським» стилем французького мистецтва кінця XIX століття. Це означає, що композитор, інтерпретуючи євангелічний сюжет, акцентує увагу на його ідилічній складовій. У результаті вся вокальна поема знаходить жанрово-стильову форму ідилії, що розгортається як у пастушачому, небесно-ангельському хронотопі, так і в серцево-духовному «храмі» ліричного героя.

Крім жанрово-стилістичних рис ідилії, вокальна поема Ж. Масне включає у себе і глоріальний пласт. Образ Слави Господньої, прославлення Господа, що містяться в Євангелії, обумовлюють глоріальний характер «*Noël*» з вокального циклу Ж. Масне. Центральне розташування «*Noël*» як у структурі літургії (у контексті *Gloria*), так і у вокальному циклі композитора, обумовлює взаємодію небесного, земного і індивідуально-особистісного вимірів художнього твору.

Введення у різдвяний хронотоп музично-поетичної цілісності вокального циклу Ж. Масне – А. Сільвестра французької різдвяної пісні «*Noël*», що відповідає першому етапу розвитку євангельського сюжету, відрізняють своєрідні ознаки художньої інтерпретації. Відсутність образу пастухів у поетичному тексті компенсує фортепіанна прелюдія, наявність пасторальних образів у якій сприяє наданню їй відповідної сакральної ролі, а саме експозиції символічного розгортання часу-простору Різдва. Одноголосна мелодія у парнаському стилі [87], в котрій простота «суворого наспіву» поєднується з просвітленістю і ніжністю «вівчарського награвання», постає у ролі інструментальної «програми» Різдвяної вокальної поеми Ж. Масне. Найкрасномовнішим свідченням наявності «пастушої» семантики у програмному фортепіанному вступі, поряд з одноголосністю викладу, що спирається на висхідні кварто-квінтові ходи, з'єднані між собою секундами, є фінальна секстоль, подана шістнадцятими, що з'являється інтонаційним

символом віртуозного завершення пастушачої теми. Композитор переконливо відтворив тут музичні властивості ідилії, що відповідають атмосфері сакрального хронотопу першого етапу Різдвяного оповідання Євангелія від Луки. Музична тема фортепіанної прелюдії, що має ідилічний колорит, немовби уводить до музичної дії загальний образ пастухів, відсутній у поетичному тексті Різдвяної пісні. Таким чином відбувається інтонаційна компенсація відсутнього у поезії А. Сільвестра євангельського образу, що виконує функції свідка, оповідача, спостерігача сакральних подій.

У Різдвяній поемі другий та третій етапи розвитку євангельського сюжету «стиснуті» в єдине слово, що має значення ключового – «Різдво!». У ньому композитор і поет узагальнили як сцену явища ангела Божого пастухам, так і зміст викладеної ним Божої Вісті про народження Сина Божого. Об'єднання другого і третього етапів дії євангельського прообразу утворює другий етап у розвитку музичної драматургії поеми Ж. Масне, представленого у вигляді вокально-вербального вигуку «Різдво!». У сольній вокальній партії (без фортепіанного супроводу) даний фрагмент, складений з «єдиного слова», відділений від попереднього етапу різдвяної дії паузою під ферматою. Композитор формує контраст між першим і другим етапами розвитку євангельського сюжету в музично-словесному творі, заклавши в його основу не тільки темброве співставлення змістовних фрагментів дії (один з яких не має вербального ряду, тоді як інший заснований на проголошенні ключового для № 3 слова), а й типи музичного викладу. Неспішній темі пастухів нарративного характеру Ж. Масне протиставляє імперативну репліку ангела, що несе Боже Слово.

Часову тривалість цієї сцени Ж. Масне гранично мінімізував. Незважаючи на те, що «за дужками» музичної дії залишаються такі «подробиці» словесного тексту, як «Сяйво Слави Господньої», що опромінювало пастухів, страх і його подолання, лаконічна промова ангела, котрий приніс «радісну звістку» про народження Спасителя (ключове слово «Різдво!»), відповідає центральній події різдвяного фрагмента Євангелія,

символічно узагальнюючи весь комплекс значень, які відповідають другому та третьому етапам розвитку сакральної дії у Євангелії.

Ряд наступних етапів розвитку євангельського сюжету у вокальній поемі Ж. Масне – А. Сільвестра отримує досить вільну художню інтерпретацію, що, зокрема, виражається у перестановці фрагментів Євангелія та їх симультанному показі. Наприклад, у третьому розділі вокальної поеми відбувається взаємодія таких етапів розвитку дії-*sacra* з євангельського прообразу, як хор невидимих ангелів (четвертий етап), споглядання Немовля (шостий етап), розповідь про Нього від імені пастухів (сьомий етап), наречення Новонародженого від початку призначеним йому ім'ям «Ісус» (фінальний – одинадцятий – етап розвитку дії в Євангелії від Луки). Якщо вербально-текстовий бік вокальної поеми відображає тут дієву частину євангельського оповідання – споглядання «сяючого Немовля», розповідь про Нього, сцену наречення Його ім'ям, то в фортепіанній партії символічно представлений хор невидимих ангелів (хоральна фактура). Тема вівчарського «награвання», що завершує третій розділ вокальної поеми, постає у ролі своєрідного свідчення земної ідилії, «під знаком» якої відбувається розвиток «вільного» поетично-музичного «переказу» Різдвяної історії з Євангелія від Луки. Концентрація і вертикалізація етапів розвитку сакрального сюжету, характерна для третьої частини вокальної поеми, свідчить про формування інших причинно-наслідкових зв'язків, ніж у сакральному прообразі, що обумовлено завданнями художньої інтерпретації.

Розгорнуту центральну (другу) частину «Різдвяної поеми» Ж. Масне вирізняє масштабність викладу єдиної євангельської події – появи війська небесного і тепер вже «зримого» ангельського хору, що уславлює Господа. У другій частині представлена і сцена явища війська небесного, і спів ангелів перед входом у притулок Святого Сімейства, і лірико-поетичні «вставки» від імені ліричного героя у сакральний сюжет. Уведення пастушої теми у середину і фінал другої частини центральної пісні циклу сприяє проведенню ідеї єдності сакральної Різдвяної дії.

У фіналі (третій частині) поеми композитор виходить за межі традиційного сакрального першоджерела. З метою досягнення повноти викладу різдвяного сюжету Ж. Масне вводить у фінальну частину поеми сцену поклоніння волхвів, що міститься в Євангелії від Матвія [16]. Наприкінці третьої частини різдвяної пісні композитор і поет втягують у сакральну дію Різдвяної поеми образ ліричного героя, який, подібно до волхвів, підносить свій дар Немовляті Христу – власне серце, яке співає та вигукує «*Noël!*».

Музично-поетичне оформлення вокальної поеми «*Noël*» вирізняє зіставлення принципів композиторської інтерпретації сакрального першоджерела: концентрація етапів сюжетно-розповідного типу в першому розділі, розширення масштабів дієвої сцени ангелів, що оспівують Славу Господа, вміщену в другу частину, долучення індивідуального приношення во Славу Господню у фіналі різдвяної пісні.

В Євангелії від Луки різдвяний сюжет містить ряд омузичених етапів, чільна роль серед яких належить глоріальному хору війська небесного, розташованого у центрі оповіді. Це означає, що євангельський текст пронизаний внутрішньою музикальністю ідилічно-глоріального характеру, став підставою для формування на його основі музичного жанру. «*Noël*» як музичний жанр у структурі французької літургії вирізняє взаємодія лаконізму викладу різдвяного сюжету і глибокої насиченості змісту, обумовленого сакральною символікою.

Не зважаючи на зазначену закономірність, засновану на взаємодії стислості викладу думки і невичерпності її значень, композитор вважав за необхідне розширити сюжетну сторону, а, отже, і символічний контекст «*Noël*» з «Зимовою поемою». Різдвяна історія у викладі Ж. Масне – А. Сільвестра доповнена відсутньою в Євангелії від Луки сценою поклоніння волхвів, чому сприяло звернення до Євангелія від Матвія (2.11). Вихід за межі сюжетного обсягу різдвяної пісні як жанрового прообразу в його церковному трактуванні, обумовлений введенням у контекст «*Noël*» з

«Зимовій поемі» Ж. Массне сцени поклоніння волхвів. Адже церковний вертеп, розташований під час Різдва у правій частині католицького храму, включає в себе сцену ходи не тільки пастухів, а й волхвів. «*Noël*» Ж. Массне є більш повною музично-словесною і свого роду сценічно-декоративною «ілюстрацією» церковного вертепу, ніж канонічний «*noël*» як частина Різдвяної літургії, що ґрунтується виключно на основі Євангелія від Луки. «Різдвяна пісня» має ознаки літургічної драми, насиченої символічно представленими подіями сакрального сюжету.

Під знаком сакральної – Різдвяної – тематики і символіки «*Noël*» у «Зимовій поемі» Ж. Массне перетворюється зміст оточуючих номерів циклу – двох попарно об'єднаних «малих» циклів - навколо центрального третього номера.

Особлива драматургічна роль тут відведена фортепіанній прелюдії (свого роду «увертюри») – джерелу музичного формо- і змістоутворення циклу. Різні види введення музичного матеріалу фортепіанної «увертюри» у вокальні номери циклу приводять до утворення внутрішньо-циклічних конструкцій різного роду. В перших двох вокальних номерах, що виконуються *attacca*, матеріал фортепіанного вступу «вплетений» в інтонаційну драматургію. Тричі до «тканини» фортепіанної «увертюри» першого номера композитор вводить інструментальне соло, що відокремлює і з'єднує між собою вокальні епізоди. У другому номері висхідна інтонація з фортепіанного вступу тричі проводиться у партії фортепіано, утворюючи на гранях музичної форми зустрічний рух, контрастуючи низхідним ходам вокальної партії. І перший, і другий номери набувають рис внутрішньо-циклічного утворення. Крім того, оскільки перший і другий номери, основані на безцезурному зв'язку та пронизані інтонаційним матеріалом фортепіанної увертюри, то вони утворюють між собою своєрідний малий вокальний цикл (диптих).

Центральний – третій – номер циклу «звільнений» від інтонаційних впливів фортепіанної увертюри: оригінальність його інтонаційних ідей

підкреслює властива йому центроутворювальна функція у контексті вокального циклу. Віокремленість «*Noël*» підкреслює його оточення: третій номер відділений глибокими цезурами від другої і четвертої поем.

З двома фінальними номерами вокального циклу сполучається повернення інтонаційного матеріалу фортепіанної увертюри у музичну драматургію циклу. Тяжіння до формування замкнутої циклічної конструкції приводить композитора до введення фрагменту фортепіанної увертюри після завершення № 4, у результаті чого між першим і четвертим номерами виникає інтонаційно-драматургічна «арка», яка немов замикає циклічну композицію. Однак для завершення розвитку музично-поетичної ідеї «Зимової поеми», що прагне нескінченності, подібної «арки» недостатньо. Дворазове проведення тематизму фортепіанної увертюри в № 5 вокального циклу відображає бажання композитора досягти аркової композиції як втілення фінальної функції заключної вокальної поеми.

Принцип концертності як складової жанрово-стильової парадигми французької різдвяної пісні знаходить специфічне переломлення в поемі Ж. Массне у двох проявах. Перш за все, слід зауважити, що в «*Noël*» камерність як принцип художнього буття доповнюється специфічно трактованою концертністю, котра передбачає публічне (концертне), позбавлене імпровізаційності та віртуозності виконання. По-друге, концертність властива фортепіанній прелюдії (як і обом інтерлюдіям), що завершується імітацією звучання пастушачого ріжка у звучанні віртуозно-імпровізаційного характеру секстолі.

Інтонаційний зміст «Різдвяної поеми» як музично-поетичної ідилії дозволяє углядіти у ній жанрові риси григоріанського хоралу, що викладається Ж. Массне як вокально, так і інструментально, як сольо, так і з інструментальним супроводом. Однак григоріанський хорал не є тут єдиним жанровим прообразом, оскільки у композиторській інтерпретації композитора він набуває подібності до французької *mélodie*. Що стосується виразної ролі фортепіанної партії, то у «Різдвяній поемі» вона набуває

значення тембрового аналога («двійника») органу, який супроводжує проведення літургії.

Нарешті, на формування жанрово-символічної системи «Різдвяної поеми» впливає і така авторська ремарка, як «*mistérieux*». Зазначимо, що ця авторська ремарка стосується не тільки хору ангелів, котрі з'явилися, щоб оспівати народження Малеча Христа, а й до всієї поеми, що набуває значення містеріальної драми.

Композитор у жанровій структурі різдвяної поеми поєднав декілька жанрових моделей вокальної музики, що належать різним історико-художнім епохам. Григоріанський хорал, старовинна арія (про її вплив свідчить авторський жанровий підзаголовок «старовинна арія» – *air ancien*), французька *mélodie*, романтична поема – ці жанрові характеристики, що охоплюють більш ніж тисячолітню історію французької вокальної культури, подані у «Різдвяній поемі» у «стислому» вигляді. Так виникає художнє втілення ідеї єдності вічності і миті, тлумачення миті як відображення вічності, властиве християнству в його романтичному трактуванні.

### **3.3. Доцентрова функція «Poème d'un soir» на вірші Ж. Ванора у контексті камерно-вокальної творчості композитора**

«Поема одного вечора» на вірші Жоржа Ванора (1865 – 1906) – поета та теоретика французького символізму, автора праці «Мистецтво символізму», – значна подія у творчій спадщині Жюльє Масне в цілому і камерно-вокальному спадку композитора, зокрема. Поль Адам у передмові до «Мистецтва символізму» Ж. Ванора характеризує автора трактату як митця, який поєднує «широту своєї науки та силу свого мислення з гармонією світу», синтезує низку явищ у творі, що набуває тлумачення генератору світу, ідеї божественності тощо. П. Адам визначає Ж. Ванора як поета-містика [130], який мав своє оригінальне бачення світу, на основі чого

виникала нова літературно-поетична парадигма, тобто новий спосіб написання та сприйняття віршованих творів.

Художній метод Ж. Ванора полягав у ствердженні первинності музики по відношенню до поезії. На переконання поета-символіста, музика мала пробудити поезію. Музика Ж. Массне повертає поетичні натхнення поета-символіста до їх первинного стимулу, до музичної стихії, що панувала у свідомості Ж. Ванора до перетворення на слово. Композитор сприяв вивільненню прихованої у віршах поета музики, в підсумку виникав своєрідний синтетизм, оснований на єдності молитви і мистецтва, музичного звуку і поетичного слова. Аналіз поетичних творів, котрі обирав Ж. Массне у якості вербальних текстів камерно-вокальних циклів, дозволяє зробити висновок, що композитора цікавила сучасна йому поетична творчість поетів-парнасистів та символістів. Символізм, представлений у «*Poème d'un soir*» Ж. Ванора, як художній напрям французької поезії кінця XIX століття сприймається як своєрідне духовне «повстання» проти парнасіанства, що панувало близько чверті століття.

Для символіста Ж Ванора парнасі були неупереджено об'єктивними і приділяли надто багато уваги формі. Натомість Ж. Ванор з презирством поета ставився до науки. Символізм дозволяв лише припускати, але не остаточно затверджувати сенс життя. Поета цікавила ідея пробудження віршу, а не констатація факту як події реального життя. Поет-символіст прагнув пробудити таємницю і магію за допомогою музики рими і поетичних образів, змінюючи або руйнуючи традиційні правила віршування. «Вербальна свобода», «вірш без рими», «цезура» як вираз інтуїції ритмоформи вірша поставали інструментами утворення символістського віршованого твору.

1895 року (час написання «Поєми одного вечора» Ж. Массне) в камерно-вокальній творчості композитора відбувся перехід від парнасізму як провідного творчого напрямку у французькій поезії, з яким була пов'язана камерна-вокальна творчість автора «Вертера» упродовж першого та майже

усього другого періоду в його мистецтві, до символізму, що став виразом французької поезії на зламі XIX – XX століть. Однак у музичній творчості французького композитора перехід до нової парадигми у жанрово-стильовій системі національної поезії мав еволюційний характер. Відобразивши властивий французькій поезії кінця XIX століття загальний перехід від парнасизму до символізму, автор музично-поетичних поем, як і раніше, звернувся до віршів найсучаснішого йому поета, який виразив жанрово-стильові пошуки та ознаки світосприйняття, властиві кінцю XIX століття.

Аналіз камерно-вокальної творчості композитора дістає висновку, що як у творчості поетів-парнасців, так і у віршах наступного покоління французьких поетів, Ж. Массне надихало споріднене коло художніх образів. Композитор зберіг у своєму останньому камерно-вокальному циклі XIX століття як сформоване у попередніх творах подібного роду циклічне тлумачення вокально-поетичної поеми, так і самий світ художніх образів, завдяки яким розкривав наскрізний для його творчості образ автобіографічного за своїм типом ліричного героя-естета. Вираз всеохоплюючого витонченого любовного почуття відбувався через систему взаємодіючих символічних рядів, уміщених до неосяжного внутрішнього космосу закоханого у Прекрасну Даму лицаря – поета й музиканта.

Оновлення поетичного світу передостанньої камерно-вокальної поеми Ж. Массне на вірші сучасного йому поета-символіста не виходило за межі обраної композитором концепції улюбленого жанру, що засвідчує властиву їй універсальність у межах відповідного історико-художнього часу. Тому принципової зміни художньої парадигми у камерно-вокальній творчості Ж. Массне, який до 1895 року виробив власне тлумачення камерно-вокального циклу як об'єднання музично-поетичних поем при стильовій зміні поетичного прообразу, не відбулося. Композитор наприкінці зрілого періоду творчості надав переваги спадкоємності та послідовності у розвитку власних художніх принципів, попри очікування радикальних новацій у композиторському мистецтві межі XIX – XX століть.

Увагу Ж. Массне, який до тих пір надавав переваги поетам-парнасцям, до віршів символіста Ж. Ванора обумовлює наявність в обраних поетичних текстах декількох принципових для творчого світу камерно-вокальних поем композитора ознак. Для Ж. Массне було важливим, що розкриття любовної теми в поезії Ж. Ванора ґрунтується на збереженні характерних для його камерно-вокальної творчості ознак: зокрема, це надання Коханій недосяжних, перфектних, абсолютних, божественних характеристик. Образ Коханої, її зовнішність, внутрішній світ перевищують земні чесноти: очі Коханої подібні очам немовля Ісуса, що сяяли поету в молитовний час; її чоло прекрасніше за зорю, що сходить на небосхилі. Про традицію середньовічного культу Прекрасної дами та куртуазний стиль, ознаки якого втілені у віршах Ж. Ванора, свідчить любов поета, викликана красою серця обраниці, уподібненого діаманту.

Асоціативні зв'язки з попередніми вокальними циклами Ж. Массне засвідчують: «Поємі одного вечора» властива узагальнююча функція свого роду фіналу, що завершує творчий шлях композитора упродовж ХІХ століття. У «Поємі одного вечора» присутні наочні змістовні паралелі з колом більш ранніх циклів композитора. Про це свідчить наявність наскрізних для камерно-вокальної творчості Ж. Массне смислобразів. Передостанній камерно-вокальний цикл Ж. Массне характеризує загальна молитовність, сакралізація, уподібнення зовнішності та душі коханої божественній небесній красі. Як квіти розкриваються любовні переживання ліричного героя вокального циклу, що доводить значення квіткової символіки у камерно-вокальній творчості композитора. Від вищих проявів кохання до передчуття його втрати, від втрати зв'язку між закоханими до відновлення взаємного кохання – такою є узагальнена сюжетна «діаграма» камерно-вокального циклу Ж. Массне, що виник на завершенні ХІХ століття. У межах цього тричастинного циклу, в якому подані коливання почуттів Героя упродовж одного вечора, відбувається весь діапазон любовних пристрастей, властивий камерно-вокальній творчості композитора в цілому.

В погляді «краткого немовля Ісуса» поет і композитор бачать відображення очей коханої (№ 1), тоді як сама вона для закоханого героя подібна «чистому сяянню ідола», а її карі очі – справжнє небо (№ 3). В поетичному тексті першої поеми вокального циклу 1895 року значущою є образно-змістовна паралель з центральною частиною («*Noël*») «Зимової поеми». Там також ліричний герой уподібнював погляд коханої, її чистоту невинності маленького Ісуса. Спільний характер між двома поемами Ж. Масне підкреслюють метафоричні порівняння–поєднання земного і небесного.

Сакралізації музичної мови в «Антифоні» з «Поеми одного вечора» сприяє вокальне псалмодіювання на фоні «органних» педалей фортепіано, властиве першому розділу першої у вокальному циклі поеми. Псалмодіювання постає не тільки як відтворення властивостей французької *mélodie*, а й як відтворення храмової молитовно-співочої атмосфери. «Поему одного вечора» розпочинає враження від перебування в храмі любові.

Якщо у «*Noël*» з «Зимової поеми» композитор відтворив жанрово-стильові ознаки церковної різдвяної ідилії, то в «Антифоні» (*C-dur*) з «Поеми одного вечора» своєрідно відтворені церковний тип молитовного співу. Реалізації атмосфери церковності у музичній драматургії сприяють двочастинна форма «Антифону», що втілює принцип контрасту, «середньовічна» метроритмічна система (чергування розмірів 4/2, 3/2 у першій частині, домінування розміру 3/2 у другій половині № 1). «Стародавність» надає першому розділу «Антифонів» і ознаки тексто-музичної форми (за визначенням В. Холопової), що простежується у сакральній монодиці григоріанського хоралу. Композитор строго дотримується тут структури поетичного рядка у створенні музичної форми. У фортепіанній партії «Антифону» відтворено не тільки ефект органної звучності, а й ознаки звучання невидимого хору без слів. Альтернація розділів як принцип відродженської драматургії відповідає втіленню ознак церковного антифону, втіленого у двочастинній композиції поеми, завдяки

протиставленню типів вокального вислову і фактурного викладення. У першій частині поеми («Твої очі») речитації у вокальній партії на фоні фортепіанних (органно-хорових) педалей контрастують пісенно-аріозній вокальній мелодії другої частини («Твоє серце»), що струмиться на фоні акордової пульсації у партії фортепіано. Звернення до поезії Ж. Ванора дозволило композитору наситити музичну драматургію інтонаційними символами, завдяки взаємодії яких розкривається композиторський задум, часто відмінний від ідейного змісту поетичного тексту.

Усупереч № 1, форми другої та третьої поем вокального циклу 1895 року характеризуються законами музичної драматургії, що нерідко підкорює собі композицію та змістовну основу поетичного тексту. Формотворчий процес у вокальній поемі Ж. Массне визначається специфікою відтворюваної художньої ідеї. Якщо час дії першої поеми вокального циклу не деталізований, оскільки тут переважає церковний понад-часовий хронотоп, то час дії №2 – «Цвітіння» (*A-dur*) – можливо встановити, виходячи з художнього контексту. Цвітіння квітів (бузку, гвоздики), дозволяє асоціювати першу частину другої поеми з весною. Перша частина базується на розвитку теми, в основі якої висхідний рух на велику сексту. Тему, що тричі проводиться у першій частині поеми «Цвітіння», пропонується визначити як *весняну*.

У поетичному тексті центральної – кульмінаційної – частини № 2 виникають образи липневих квітучих садів. З «надр» інтонаційного процесу першої частини народжується нова тема, інтономна основа якої базується на терцієвому «коливанні». Виходячи зі змісту середньої частини, цю тему пропонується визначити як «липневу». Важливо відзначити, що липнева інтонома постає як складова інтонаційного процесу, властивого розвитку «весняної» теми. Інтонаційну концепцію поеми «Цвітіння» можна пояснити таким чином: весна у тлумаченні Ж. Массне містить у собі передчуття майбутнього літа.

Якщо у першій частині «поєми цвітіння» липнева інтонація постає лише як частина загального інтонаційного процесу, то у центральній частині вона набуває значення основного інтонаційного ядра процесу темоутворення. З багаторазового повторення «липневої» інтонації вибудовується «липнева» тема у центральній частині поеми.

У третій частині другої поеми циклу, інтонаційна драматургія якої дозволяє визначити її як синтетичну репризу, відбувається взаємодія весняної та липневої музичної семантики, незважаючи на те, що у заключному розділі поетичного тексту Ж. Ванора весняні асоціації відсутні, адже тут представлено торжество липневих квітів – мальв та королівських лілій. Однак повернення не тільки липневої, а й весняної теми у репризі поеми надають центральній вокальній поемі циклу зовсім іншого, ніж у поетичному тексті, значення. Єдність весняно-липневих спогадів ліричного героя постає як втілення ідеї розквіту кохання.

Проведення «весняної» теми у синтетичній репризі змінює тема «липнева». Кульмінація центральної поеми «вечірнього» циклу (*f, piu f*) пов'язана з виокремленням із «весняної» теми початкової інтонації (висхідний хід на велику сексту), що проводиться триразово: весна панує в закоханій душі навіть липневою порою. Повне проведення теми весни, що містить липневу інтонацію у своєму складі, на завершення «цвітіння» остаточно прояснює інтонаційну концепцію центральної поеми циклу: весна, сповнена прихованим липневим теплом, дарує серцю ту «сліпучу радість», що пробуджує кохання.

В інтонаційній драматургії поеми «цвітіння» відображена інша художня концепція, ніж у поетичному тексті. Адже у вірші Ж. Ванора образ весни не містить у своїй структурі передмов народження липневого тепла і вилучений із заключного розділу. Поширення весняних спогадів як символу кохання у «вечірній» вокальній поемі й на синтетичну репризу підкреслює значущість паралелей з «Квітневою поемою». Поряд з тим, образний зміст

№ 2 виходить за межі весняних паралелей з «Квітневою поемою», адже у «поємі вечірній» містяться й липневі образи.

Враховуючи вказівки щодо часу дії у середньому і заключному розділах № 2, котрі засвідчують властивий «Цвітінню» липневий характер («сади липня», липневі квіти – мальви, лілеї, троянди, що разом утворюють «букет осліплюючої радості»), а також наявність липневої теми в інтонаційній драматургії центральної поеми циклу, її доречно визначити як «Липневу» – єдину, унікальну в контексті камерно-вокальної творчості композитора, який зазвичай унікав надто «гарячих» образів у цій жанровій сфері. Палка краса літа тут стає символічним виразом буяння розквітлого почуття любові.

Однак образні паралелі з «Зимовою» і «Квітневою» поемою не вичерпують властиві вокальному циклу Ж. Массне 1895 року зв'язки з попередніми зразками камерно-вокальної творчості композитора. Атмосфера спогадів та пам'яті, що, зокрема, «розлита» у центральній («липневій») частині № 2 з «вечірньої поеми» («квіткові спогади»), сприяє проведенню паралелей з «Поемою спогадів» на вірші А. Сільвестра 1868 року. Але замість траурності, властивій «Поємі спогадів» на вірші «аркадійного» поета, у «липневій поємі» спогади мають просвітлений весняно-липневий відтінок.

Отже, у перших двох номерах «Поєми одного вечора» містяться образні асоціації (як прямі, так і не прямі) з трьома вокальними циклами на вірші поета-парнасця А. Сільвестра – «Зимовою», «Квітневою» поемами та «Поемою спогаду».

В № 3 «Мертві дерева» (*C-dur*) також відбувається переосмислення поетичної ідеї Ж. Ванора в музичній драматургії заключної вокальної поеми з циклу Ж. Массне. Поетична назва фінальної поеми камерно-вокального циклу («Мертві дерева») дозволяє дійти висновку, що час дії № 3 може бути пов'язаний з осінню. У відповідності до стану природи, згасає любов і у серцях закоханих. Якщо у віршованому тексті разом із поверненням до осінньої природи, втіленням ідеї інволюції природного цвітіння, коли

троянди закрилися, а лілеї не розквітли, відбувається втрата кохання («наші душі не люблять одна одну»), якщо у Ж. Ванора лише у мріях-спогадах та спільних риданнях душі колишніх закоханих знову набувають співзвуччя, то у музичній драматургії Ж. Масне відтворюється інша художня ідея. За задумом композитора, фінальна поема набуває значення репризи камерно-вокального циклу «Поема одного вечора»: в її музичній драматургії відбиті ключові образи попередніх поем.

Двочастинний перший розділ фінальної поеми, побудований на взаємодії трьох ключових інтонаційних символів попередніх поем, відбиває складність та неоднозначність композиторського задуму фіналу циклу, що проявляється в його неспівпадінні зі змістом поетичного прообразу. Збереження значущості весняної (у фортепіанному викладі) і липневої (у вокальній темі) інтоном як того «будівельного матеріалу», з якого утворюються нові музичні теми першої частини фінальної поеми, заперечують ідею згасання природного цвітіння і любовного почуття, втілену у поетичному тексті. Повернення «органно-хорових» педалей у партію фортепіано, уперше уведених до першого розділу першої поеми циклу, тут утворює відчуття певної «зупинки» в розвитку цвітіння любовних почуттів ліричного героя циклу та його коханої. Поряд з тим, «органно-хорові» педалі у фортепіанному викладі відтворюють ту ідею сакралізації любові, що була властива її «храмової» інтерпретації на початку ліричної дії вокального циклу.

В другому розділі першої частини фінальної поеми контраст руху і статичності з горизонтального рівню переходить на вертикальний: витриманим акордам у партії фортепіано протистоїть побудована на трансформації інтономі весни вокальна тема. Так відбувається дія принципу одночасового контрасту (за визначенням Т. Ліванової), що розкривається в результаті протистояння «застиглих» педалей у партії фортепіано і теми, що постає як розвинення весняної семантики, у вокальній партії. До одночасового контрасту в цьому розділі додається і поетичний текст: зміст вербальної

фрази «і наші душі більш не кохають одна одну» заперечує «весняна» семантика вокальної мелодії, а також справжні «весняні» сплески (також побудовані на інтонемі весни) у партії фортепіано.

Музична драматургія другої частини фінальної поеми циклу основана на розвитку образу «окриленої мрії», чому, зокрема, сприяє образ «вічного руху», втілений у фортепіанній фактурі, а також вокальна мелодія доволі широкого діапазону для пісенного стилю Ж. Массне («*e*» першої октави – «*f*» другої октави). Уведення на закінчення другого розділу фортепіанної «фактури цвітіння» з № 2 закріплює ідею повернення квітучої «весняно-липневої» любові, завдяки драматургічній «арці» з інтонаційно-образним світом попередньої поеми.

В інтонаційному оформленні репризи фінальної поеми долається властиве поетичному джерелу поглиблення почуття розчарування у любові, завдяки значущості «весняно-липневої» символіки. В коді фінальної поеми, заснованій на поверненні фортепіанної «фактури цвітіння», стверджується ідея повернення палкості «весняно-липневих» почуттів, на відміну від образів нерозквітлих квітів (символізують кохання, що зів'яле), втілених у поетичному тексті. В цілому музична драматургія фінальної поеми побудована на основі своєрідної циклічної ідеї, що скеровує природний рух і закони кохання: вічне повернення любові долає охолодження любовного почуття.

Своєрідним прообразом фінального номеру в «Поемі одного вечора» є четвертий номер з «Поеми спогаду» на слова А. Сільвестра (1871 року). У його межах відбувається зміна різних спогадів – весняних («О, прекрасний день весни!»), літніх («О! Солодка літня ніч!»), зимових («О! Сумний зимовий вечір!»). Але не стільки зміна картин природи, скільки єдність спогадів домінувала у четвертому номері найтрагічнішої поеми Ж. Массне 1871 року: кожний виклик-звернення до минулого базований на розвиткові однієї теми – теми спогадів (поступеневий низхідний рух у межах септими з подальшим висхідним стрибком на сексту при першому проведенні і на

чисту кварту при другому). Тому в «Поємі спогаду» відсутній інтонаційній літній «пейзаж», так само, як і зимовий або весняний.

Отже, заключна частина «Поєми одного вечора» залишається єдиним у камерно-вокальній творчості композитора інтонаційним втіленням літньої (липневої) семантики. Музична драматургія камерно-вокального циклу «Поєма одного вечора» розвивається на кшталт природного кола – від весняного пробудження (№ 1) – через липневий розквіт природи (№ 2) – до збереження любовного почуття попри осіннє вмирання природи (№ 3).

В структурі камерно-вокальної творчості композитора утворюється своєрідний тематичний макроцикл, який слід визначити як «Пори року». Його відкриває «Квітнева поєма», продовжують поєми «Жовтнева» і «Зимова», тоді як завершує – «Поєма одного вечора», у № 2 якої композитор створює весняно-липневу картину. Наявність ознак середини літа в поетичному тексті центральної поєми циклу надає можливість визначити її як «Липневу поєму». «Жовтнева поєма» надає до вокального макроциклу, визначеного нами як «Пори року», атмосферу осені любові.

Природне коло, спостережене у річному макроциклі камерно-вокальної творчості композитора, знаходить своєрідний відбиток у межах його передостанньої поєми. «Поєма одного вечора» набуває значення своєрідного центру, до якого стягуються змістовні нитки з попередніх взірців камерно-вокальної лірики у творчості композитора. Передостанній поємі Ж. Масне властива доцентрова функція: в один вечір перед очима закоханого ніби пропливають картини чотирьох пір року, кожна з яких переповняла його серце почуттям любові.

### **3.4. Смыслообрази луни і злету в інтонаційній драматургії камерно-вокального циклу «Декілька пісень у лілових тонах» на вірші А. Лебея**

Написаний у перший рік заключного творчого періоду у творчості композитора, що співпадає з началом нового століття, камерно-вокальний цикл «Декілька пісень у лілових тонах» («*Quelques chansons mauves*») на вірші А. Лебея постав завершенням даної жанрової гілки у творчості Ж. Массне. Якщо «Поємі одного вечора» було надано значення фіналу в контексті розвитку жанру камерно-вокального циклу у творчості митця, то «Декілька пісень у лілових тонах» набуває значення коди у розвитку даного жанрового феномену.

Останньому камерно-вокальному циклу у спадщині композитора властиві функції підведення підсумків творчого життя та розвитку жанру камерно-вокального циклу, що взаємодіють із завданням розмикання художнього змісту останнього взірця жанру у безкінечність. В змістовному та структурному оформленні циклу домінує образна умовність. Тут набуває розвитку сама ідея спогаду, яка наприкінці життя митця втрачає кількісну значущість, – вічний натхненний спогад про минуле кохання надихає ліричного героя «Декількох лілових пісень».

Зміст останнього камерно-вокального циклу Ж. Массне відсилає до першого періоду камерно-вокальної спадщини композитора, а в його межах – до другого взірця жанру – «Поєми спогаду»: спогадами про перше кохання навіяний «сюжет» останнього твору даної жанрової гілки. Повернення до молодості у спогадах літньої людини, до витоків любовного почуття обумовлює виникнення життєвого та творчого кола у спадщині Ж. Массне: ліричний герой, який увійшов до останнього періоду життєтворчості, повертається до начала історії кохання.

На відміну від перших семи взірців жанру камерно-вокального циклу, композитор визначає жанрову структуру останнього твору наскрізної

жанрової лінії як пісню. Але аналіз останнього циклу надає підстави констатувати: між жанрами поеми і пісні у творчому спадку композитора принципової різниці не має. Аргументами наведеного висновку постають: домінування у пісенному циклі принципу наскрізного розвитку; тяжіння до метафоричного художнього мислення; опора на жанрові засади *mélodie*, подані у композиторській інтерпретації Ж. Массне, тобто ті самі ознаки, що властиві і його поемним художнім творінням.

Три пісні входять до заключного взірця жанрового типу камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне. Складений на вірші молодшого сучасника композитора – Андре Лебея (1877 – 1938) – літератора, поета, друга Поля Валері, П'єра Луї, Жана де Тінана, останній камерно-вокальний цикл, створений 1901 року, демонструє властиву композитору вірність щодо тлумачення жанрових основ наскрізного у структурі його творчості жанру. Поряд з тим, у композиторській інтерпретації помітні і характерні ознаки стильової зміни, що відбулася на рубежі XIX – XX століть у французькому мистецтві.

А. Лебей, увійшов до французької літератури як автор численних історичних творів, мемуарів та поетичних збірок. Його суспільно-політичні погляди вирізнялись суперечливістю: член «масонського братерства» з 1908 року, він невдовзі приєднався до французьких соціалістів (1910). Попри активну політичну діяльність, Лебей–поет тяжів до розвитку ліричної теми у своїх поетичних циклах, які називав пісенними, підкреслюючи таким чином властиву їм внутрішню омузиченість.

Наявність у назвах поезій А. Лебея кольорових відтінків (див. «Пісні у сірих тонах» або «Пісні у лілових тонах») проявляється як один з елементів його стилю. Поєднання кольору та слова – це спроба досягнути ідеального взаємозв'язку у віддзеркаленні гармонії світу. Цей прийом допомагає авторові розкрити основну ідею, барвисто описати образи героїв, їх стан, внести певний емоційний настрій; колір викликає натхнення, допомагає зосередитися на головному.

У французькій мові існує шість основних найменувань кольору: blanc (білий), noir (чорний), rouge (червоний), vert (зелений), bleu (синій), jaune (жовтий), та п'ять вторинних: gris (сірий), rose (рожевий), violet (фіолетовий), marron (коричневий), orange (помаранчевий) [148]. Поданий у «*Quelques chansons mauves*» колір *mauves* – ліловий або фіолетовий, в якому зосереджуються всі кольори, це символ єдності протилежностей, адже він виходить із суміші червоного і синього, якщо розділити ці відтінки можливо отримати безліч рожевих відливів, тобто на семантичному рівні фіолетовий колір набуває тлумачення синтезу чоловічого і жіночого начал. [104]. Крім того, фіолетовий колір – «частина» Франції, бо неможливо уявити південь цієї країни без мальовничих лавандових полів. Квітуча лаванда прикрашає пейзажі Провансу всіма веселковими переливами – чарівними та барвистими.

А. Лебею як митцю притаманно поєднання романтизму та символізму в суто національному прояві. Стилю поетичного письма його віршів властивий мелодизм та акварельність: ніжність і страждання поставали як дві героїні його творінь. Згідно з автобіографічним зізнанням, А. Лебей був далекий від того, щоби вважати себе видатним поетом. Його кумирами в поезії були Ш. Бодлер, А. де Вінї, А. де Ламартин у прозі – В. Гюго, але це не заважало А. Лебею звинувачувати автора «Собору» у гонгорізмі та неочікуваній жорстокості. На відміну від парнасців, до поетичної творчості яких Ж. Массне звертався упродовж першого і другого періодів творчості, А. Лебей мав відношення до поетів-символістів, репрезентуючи художній світ, властивий творчості іншого покоління в історії французької поезії.

Отже, звернення композитора до творів цього поета надає підстави зробити висновок, що камерно-вокальна творчість Ж. Массне за її поетично-стильовими ознаками еволюціонувала від парнасизму до символізму. Наочним доказом цього положення є зміна стильових пріоритетів композитора у світі обраних ним поезій в останньому взірці камерно-вокального жанру в його творчій спадщині.

Поетичний цикл «*Chansons mauves*» був створений А. Лебеєм у 1899 році. Через два роки, у першій рік ХХ століття (1901), Ж. Масне написав свій останній камерно-вокальний цикл «Декілька пісень у лілових тонах». Тут нібито поєдналися мудрість композитора, що входить до останньої третини свого творчого життя, і палка молодість поета, якому на момент створення циклу було 24 роки. Можна зробити припущення, що композитор шукав у поетичному тексті відтворення саме першого переживання кохання молодим поетом для створення атмосфери його спогадів у душі митця і відображення ідеї збереження гостроти любовного почуття упродовж всього життя.

Поєднання у заключній «Поємі спогаду» у вигляді пісенного циклу переживань молодості і зрілості доповнює композиторська присвята циклу – «Моєму другу Ернесту Море» (учню Ж. Масне, 1871–1949), який, разом із поетом А. Лебеєм, належав до однієї художньої генерації, формування якої відбувалося на межі ХІХ – ХХ століть. До молодого покоління представників французької поезії та музики межі століть та діб долучав свій голос і Ж. Масне, який наблизився до останнього життєвого і творчого рубежу. Композитор залишився вірним своєму творчому *credo* і в останній творчий період: він створював камерно-вокальні цикли на вірші сучасних йому французьких поетів, відображуючи у них рух часу.

Відзначаючи на титульному аркуші твору ім'я А. Лебея як автора віршів до «лілових пісень», Ж. Масне тим самим стверджує, що поет набуває значення *лібретиста* камерно-вокального циклу. За цією лаконічною авторською позначкою містяться глибокі змісти. Останньому циклу композитора, як багатьом іншим, притаманна театральність оперного типу, що у даному випадку включає вже достатньо прозорий художній зміст.

Характер «лібрето» дозволяє визначити камерно-вокальний цикл як «ліричні сцени». Художній зміст останнього камерно-вокального циклу у творчості Ж. Масне розкривається не стільки з точки зору внутрішньої музично-поетичної семантики, скільки у контексті цілісної спадщини

композитора у даній жанровій гілці. Адже композитор надає своєму останньому твору в жанрі камерно-вокального циклу функції *coda*, післямови, в якій, підіймаючись над дією, він заглиблюється у світлі спогади.

У «*Quelques chansons mauves*» наявні спільні із попередніми вокальними циклами поетичні образи. Серед них – образ закоханого серця, призначеного коханій як запорука вірної любові, жертвопринесення в ім'я кохання, що цілком заповнює обрії життя; образи краси, спогадів, близькість любові до смерті, тлумачення квітів (троянд) як свідків любові (перша пісня); перетворення коханої на ангела (друга пісня); любовне зізнання, що перетворює час на вічність (третя пісня).

Домінування бемольних тональностей у піснях, які утворюють вокальний цикл (*g-moll, Des-dur, Es-dur*), сприяє створенню атмосфери шляхетної (куртуазної) любові, що вирізняла ставлення середньовічного Лицаря до Прекрасної Дами. Ж. Массне, відроджуючи атмосферу куртуазної любові у камерно-вокальній творчості, відображуючи актуальні для свого часу художні течії, посилається до основ французької культури, що склалися у добі готичного середньовіччя.

Написаний терцинами поетичний текст А. Лебея, покладений композитором в основу № 1 «В той час, коли твоє кохання» камерно-вокального циклу, утворений з трьох строф, містить ознаки сакральної символізації любовного почуття на рівні структуротворення. Композитор дотримується поетичної структури в музичній формі № 1, три частини якої утворені загальною послідовністю дев'яти музично-поетичних фраз (у кожній частині – три інтонаційних фрази). Інтонаційна драматургія повільного № 1 має спільну структуру, що варіаційно відтворюється у кожній музично-поетичній фразі. Оскільки фортепіанна і вокальна конструкції фраз утворюють інтонаційну єдність, між ними формується спільність конструктивного походження: 1 ч. № 1 утворюють три чотиритактові побудови. На кшталт кульмінації-джерела розпочинається кожна мелодична фраза пісні. Обсяг кожної фрази дорівнює довжині поетичного рядка. Що

стосується діапазону вокальних фраз, то, зберігаючи загальний низхідний рух, він кожного разу має різний обсяг (від ч. 5 до зм. 7).

Збереження темпової константи між першим і другим номерами циклу сприяє реалізації авторського задуму їх об'єднанню у змістовну єдність: продовження спогадів про першу зустріч поглиблюється, набираючи нових змістовних відтінків. Троїчність оформлення структури № 2 зберігається, але набуває інших проявів. Три строфи поетичного тексту обумовлюють збереження тричастинної структури у музичній формі. Але самі строфи характеризує інший, на відміну від № 1, процес формотворення. Перша і третя строфи утворюються за таким принципом: два рівнозначні за об'ємом поетичні рядки доповнює третій, що складає єдиний смислообраз, уведений як повтор того слова, що завершував попередній (другий) рядок.

У наслідок такої організації строфи у поетичний текст проникає ефект луни, що надає вербальному тексту ознак музичності. Що стосується другої строфи, то їй властиве інше сенсо- та формоутворення. Її заключний рядок постає не як повторення завершального слова другого рядка, а містить новий смислообраз, з яким пов'язаний головний зміст строфи («крила»). Спільним щодо конструкції кожної з трьох строф залишається розташування головної сенсоутворювальної ідеї у заключному рядку кожної зі строф. У такому випадку основним образом першої строфи постає слово «голоси», що як луна оточують постать коханої; другої строфи – слово «крила», що надає коханій ознак зовнішнього вигляду ангела; третьої – «кохання», що поєднує земне і небесне.

Змінюється інтонаційна фабула № 2 («Коли ми зустрілися вперше»). Замість низхідного руху, тут домінує інтонація-злет, обумовлена введенням до другого розділу поетичного тексту образу видіння крил, що надають образу коханої ангельських ознак. Другий номер у його інтонаційній концепції визначають дві музичні ідеї: ідея крил (окрилення), що визначає інтонаційну концепцію пісні на основі втілення в ній ідеї злету як аналогу не лише перетворення коханої на ангела, а й кохання як польоту, і ідея луни,

завдяки якій стверджується головний музично-поетичний образ кожної строфи – «голоси», «крила», «кохання». На відміну від першої пісні циклу, для інтонаційної драматургії якої характерний діалог між вокальною і інструментальною партіями, побудований за імітаційним типом, другій притаманні інші основи побудови діалогу. Провідні інтонаційні ідеї № 2 – луни та злету – містяться виключно у фортепіанній партії, тоді як вокальна написана на основі речитацій більшою мірою на одному тоні.

Заклучна (третя) пісня «Ніколи таке щастя» основана на темповому контрасті відносно двох перших пісень у повільному темпі. Композитор створює пісню у швидкому темпі, що має передати душевне тріпотіння ліричного героя циклу. На відміну від перших двох пісень, третя у своїй структурі має 4 строфи, також побудованих на основі терцин. Але для № 3 домінуючим постає інший принцип їх побудови: ознаки рефренності проявляються тут у зв'язку з тим, що кожний третій рядок є незмінним повторенням ключової фрази не тільки фінальної пісні, а й усього циклу в цілому – «Я кохаю тебе», яка в останньому повторенні перетворюється на «Ти кохаєш мене». Чотириразове проведення цієї фрази надає їй значення розкриття центральної ідеї взаємного кохання, що охоплює серця закоханих упродовж всього життя від першої зустрічі. Узагальнююча роль заключного номеру циклу проявляється на рівні інтонаційної драматургії. Якщо № 1 був оснований на низхідних інтонаціях, другий – на висхідній інтонації-злеті, то в основі № 3 – хвилеподібна інтонаційна драматургія.

Аналізуючи останній камерно-вокальний цикл Ж. Масне, Е. Шає надає йому оцінку як одній з зрілих робіт композитора, де виявилася його знакова композиційна техніка, сутність якої полягає у модифікації мелодії, оснований на взаємодії *parlando* і вільно утвореної вокальної лінії. Крім стилю оперного речитативу, новий мелодичний стиль, створений Ж. Масне, відрізняється посиленою звучністю фортепіано, яке виконує значущу музично-драматургічну роль. Можливості фортепіанної партії у розкритті вокального матеріалу сприяють виразності вокальної мелодії. Нерідко

фортепіано подвоює вокальну спрямованість, оскільки в інструментальній партії міститься основна музична тема. Французький митець досяг єдності вокалу та фортепіано, сприймаючи їх як рівноправних партнерів. Так виникає вокально-інструментальний дует як характерна ознака композиторського стилю Ж. Масне.

Е. Шає відзначає внесок Ж. Масне у жанр *mélodie*, оскільки особливості досягнень композитора відображають стиль французьких майстрів цього жанру – К. Дебюссі, А. Дюпарка, Г. Форе. Сутність масневського камерно-вокального стилю розкривається у вишуканій, експресивній сентиментальності. Визначені дослідником чотири мелодичні стилі Ж. Масне (серед яких – ліричний, речитативний або *parlando*, мелодраматичний та ритмічна декламація) тлумачено як своєрідну *музичну прозу* – основу камерно-вокальної творчості композитора.

Щодо концертних демонстрацій вокальних циклів французького композитора, в тому числі і «*Quelques chansons mauves*», то існує складність у дотриманні мелодійного стилю Ж. Масне, оскільки його *mélodie* вимагають значного підкреслення тексту в мовному відношенні, що створює складність для вокалістів, бо ця специфіка найпроблематична з точки зору відтворення «польотного» звучання. Крім того, потрібно швидко перемикатися зі співу на речитацію – ці особливості не дуже приваблюють виконавців, звиклих до класичної манери вокалізації, тому якісну стильну трактовку камерно-вокальних творів Ж. Масне, можливо почути у дійсно справжніх майстрів. Для відродження камерно-вокальних творів великого композитора необхідні справжнє розуміння та добрий смак виконавців. В зв'язку з цим, доречно згадати висловлювання відомого співвітчизника Ж. Масне – співака П. Бернака, який підкреслював, що як передумова ідеальної інтерпретації у процесі виконання французької музики має відбуватися «інтимна розмова автора та виконавця» [168].

Надання розвитку жанру камерно-вокального циклу у творчості Ж. Масне загальної аркової конструкції поєднується із тлумаченням вічної

теми мистецтва – спогадів про першу зустріч з коханням – розімкнення у безкінечність.

### **Висновки до Розділу 3.**

У центральний та заключний періоди камерно-вокальної творчості Ж. Масне, що охоплюють час упродовж останньої третини ХІХ – початку ХХ століття, увійшли чотири цикли французького композитора: «Поема кохання» («*Poème d'Amour*», 1879, на вірші Поля Робіке), «Зимова поема» («*Poème d'hiver*», 1882, на слова А. Сільвестра), «Поема одного вечора» («*Poème d'un soir*», 1895, на вірші Ж. Ванора) та «Декілька пісень у лілових тонах» («*Quelques chansons mauves*», 1901, на вірші А. Лебея)

Своєрідною ознакою розташування камерно-вокальних циклів Ж. Масне 1879 – 1901 років є наявність значного «розриву» між вірцями жанру у творчості композитора. Цей «розрив» у тринадцять років міститься у межах другого періоду, між «Зимовою поемою» і «Поемою одного вечора». Цикли вокальних поем містять загальну закономірність авторського тлумачення, сформовану упродовж першого періоду камерно-вокальної творчості композитора. Зберігаючи спільні жанрові ознаки, Ж. Масне привносить у кожен вокальний поем ряд специфічних властивостей.

Логіка ідейного змісту вокального циклу Ж. Масне «Поема кохання» ґрунтується на крещендуванні любовного почуття Закоханих. Ознаки драматургії, що крещендує, спостерігаються у тлумаченні фіналу вокального циклу, де композитор об'єднує метафоричні ряди, виниклі у попередніх номерах циклічного цілого. Останній номер поеми набуває значення підсумкового узагальнення попереднього поемного розвитку: гімн Ночі у його структурі трансформується у гімн Кохання.

Якщо «Поема кохання» побудована на основі драматургії, що крещендує, то зміст «Зимової поеми» розкривається на основі надання їй центральному номеру «*Noël*» доцентрової функції в межах циклу. Унікальність «*Noël*» у контексті камерно-вокальної творчості Ж. Масне обумовлена властивою центральній частині «Зимової поеми» сакральною

символікою Різдва. В «*Noël*» переконливо спостерігається характерна для камерно-вокальних циклів М. Масне жанрова взаємодія пісні (опора на жанрові ознаки «*noël*» як структурну одиницю французької Різдвяної літургії) і поеми. Центральний номер (№ 3) «Зимової поеми» сприяє трансформації змісту п'ятичастинного вокального циклу Ж. Масне. Під впливом інтонаційної символіки «*Noël*» перетворюється зміст оточуючих його чотирьох частин: виклад теми ліричних страждань мрійливого героя набуває Різдвяно-гларіального освячення.

Музична драматургія камерно-вокального циклу «Поєма одного вечора» розвивається на кшталт природного кола – від весняного пробудження (№ 1) – через липневий розквіт природи (№ 2) – до збереження любовного почуття попри осіннє вмирання природи (№ 3). Природне коло, спостережене у передостанній камерно-вокальній поемі композитора, своєрідно відтворює жанрову ідею циклу. Цей поемі Ж. Масне властива доцентрова функція: в один вечір перед очима закоханого ніби пропливають картини чотирьох пір року, кожна з яких переповняла його почуттям любові.

Написаний у перший рік заключного творчого періоду та початку нового століття, вокальний цикл «*Quelques chansons mauves*» постав завершенням даної жанрової гілки у творчості Ж. Масне, набувши значення коди-прощання. Образна умовність домінує в змістовному та структурному оформленні останнього камерно-вокального циклу композитора. Центральна тема його камерно-вокальної творчості – вічне повернення до натхненного спогаду про минуле кохання – надихає ліричного героя «Декількох пісень у лілових тонах».

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [82; 84].

## ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здійснено історико-теоретичне обґрунтування та запропоновано шляхи розв'язання проблеми визначення сутності жанрово-стильових домінант камерно-вокальної творчості Ж. Массне. Серед взірців камерно-вокальної творчості композитора головну дослідницьку увагу приділено камерно-вокальним циклам як наскрізному жанру творчості митця, в якому, завдяки його циклічній структурі, узагальнено проявляються характерні особливості камерно-вокальної творчості французького Майстра в цілому. В камерно-вокальних циклах Ж. Массне сконцентровано представлені характерні особливості його пісень, *mélodie*, вокальних поем. Крім того, в камерно-вокальних циклах Ж. Массне найбільш наочно проявляються образно-змістовні зв'язки з оперною спадщиною композитора.

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 понад ста років, у дисертаційній роботі обумовлені причини недооцінки камерно-вокальної творчості Ж. Массне в науковій літературі та виконавській традиції. Задля здійснення даного завдання у дослідженні запропонована періодизація масснезнавства як монографічної науки; на основі вивчення історії розвитку масснезнавства представлені його періоди і етапи.

Аналіз масснезнавства дозволив виокремити два нерівних за масштабами періоди: прижиттєвий (1907 – 1912) та післяжиттєвий (з 1912 року по теперішній час). Методологічною опорою у виявленні причин недооцінки камерно-вокальної творчості композитора обрано автобіографію Ж. Массне «Мої спогади» («*Mes souvenirs*», 1912), дата виходу якої розподіляє і поєднує прижиттєвий та післяжиттєвий періоди масснезнавства. На основі вивчення змін в оцінках особистості і творчості композитора у післяжиттєвому масснезнавстві виокремлено етапи: 1950-ті роки; 1960-ті роки; 1970-1980-ті роки; 1990-ті роки; два перших десятиліття ХХІ століття.

В маснезнавстві прижиттєвого періоду склалися опероцентристський підхід до вивчення творчої спадщини композитора (наслідки якого спостерігаються і нині) і ставлення до камерно-вокального спадку Ж. Массне як до меншовартісного, у порівнянні з його оперною спадщиною. Тому сприяло ставлення і самого композитора, який вважав оперу найважливішою справою життя. Від початку маснезнавства його оперні твори поставали як передумова формування оціночних критеріїв творчості, тоді як дослідницьке зацікавлення камерно-вокальною творчістю Ж. Массне розпочалося лише у середині післяжиттєвого періоду маснезнавства (1960-1970).

Доведено, що опероцентристський підхід необґрунтовано звужує сферу творчих досягнень композитора. Переломне значення у процесі розвитку післяжиттєвого маснезнавства надано 1950-ми роками, коли були сформовані передумови об'єктивного оцінювання особистості і творчості композитора. М. Купер, Е. Ч. Саквіль, Д. К. Шоу-Тейлор виступили провозвісниками «нової ери» визнання оперної спадщини Ж. Массне.

Значення 1960-х років у історії маснезнавства полягає в узагальненому осягненні творчого спадку композитора (праця Ю. Кремльова). Але і перша, і друга хвилі ренесансу особистості і творчості Ж. Массне обминули камерно-вокальний спадок композитора. Опероцентристська спрямованість домінує і на початку XXI століття, зокрема у вітчизняному маснезнавстві, що обумовлено вагомою роллю даного жанру у творчій спадщині Ж. Массне.

2. Аналіз праць з маснезнавства дозволив визначити місце камерно-вокального спадку Ж. Массне у наукових уявленнях музикознавців. Порухення опероцентристського підходу до вивчення творчої спадщини Ж. Массне на початку XXI століття обумовило поширення дослідницької уваги на камерно-вокальний спадок композитора – *енциклопедію* французької романсової лірики. На межі XX – XXI століть камерно-вокальна творчість Ж. Массне набула значення самостійного предмету дослідження як гідна системного вивчення у музикознавстві.

Ознакою розквіту маснезнавства рубежу ХХ – ХХІ століть тлумачено актуалізацію камерно-вокальної спадщини Ж. Массне як проблеми маснезнавства (роботи Дж. Холмквеста, 2009; Хюн Мін Лі, 2005; Е. Шає, 2000; М. Шампаня, 1995). цими музикознавцями виявлено роль німецької традиції (зокрема, вагнерівської, шубертовської) у камерно-вокальній творчості Ж. Массне – «ідеального композитора», творця французького вокального циклу (М. Шампань); історико-художню значущість камерно-вокальної творчості Ж. Массне у «складному стилі», що поряд зі спадщиною К. Дебюссі, А. Дюпарка, Г. Форе, представляє період розквіту французької *mélodie* (Е. Шає); значущість історичних зв'язків між французьким романсом і оперою (Дж. Холмквест).

Взаємодія між вокальною і оперною музикою, успадкована Ж. Массне, набула значення однієї з властивостей творчості композитора. Як Ф. Носке, так і М. Шампань відносять Ж. Массне до плеяди композиторів–засновників жанру французького вокального циклу. Як головні перспективні напрями вивчення камерно-вокальних циклів Ж. Массне у доробку американських дослідників відзначимо наступні: роль німецьких впливів (перш за все, шубертівсько-шуманівських) на камерно-вокальні цикли французького композитора; віднесення Ж. Массне до ряду найзначніших творців вокального циклу у французькій музичній культурі; тлумачення «ідеального композитора» як фундатора жанру французького камерно-вокального циклу. Однак відзначені у роботах сучасних музикознавців питання щодо вивчення камерно-вокальної спадщини Ж. Массне далеко не вичерпують усього кола проблем цього жанрового напрямку творчості композитора.

3. На основі зіставлення розподілу на етапи, представленому у монографії Ю. Кремльова, і періодами розвитку оперного доробку композитора, що визначені в дисертації Л. Мудрецької, розроблено періодизацію камерно-вокальних циклів у творчості Ж. Массне. Доробок композитора у жанрі камерно-вокального циклу поділений на ранній, центральний і пізній періоди.

Ранній період розвитку камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне охоплює 1866–1876 роки (від створення «Квітневої поеми» до появи «Жовтневої поеми»). Показово, що перший період розвитку камерно-вокального циклу у творчості композитора майже співпадає з раннім періодом його оперної спадщини, визначеним Л. Мудрецькою (1867–1876).

Виокремлений у даній роботі центральний період розвитку камерно-вокальної спадщини Ж. Массне (1879 – 1895) відповідає об'єднанню другого оперного періоду і перехідному етапу у творчості композитора, відзначеним Л. Мудрецькою, до єдиної цілісності (1881 – 1888 – другий період, кінець 1880-х – кінець 1890-х років).

Встановлено, що рік початку третього (пізнього) періоду творчості співпадає як у періодизації оперного спадку композитора, так і періодизації камерно-вокального циклу в його доробку (1901). Історичні паралелі між періодизацією оперного і камерно-вокального спадку композитора засвідчують як глибинність зв'язків між двома жанровими гілками його творчості, так і правомірність розподілу творчого спадку композитора, взятого у всій його цілісності, на три періоди – ранній, центральний, пізній. Аналіз динаміки розгорнення камерно-вокальних циклів у творчості Ж. Массне дозволив дійти висновку щодо наскрізної функції цього жанру у творчості композитора, що охопив усі періоди його творчої еволюції.

4. У результаті аналізу камерно-вокальних циклів композитора встановлені жанрові ознаки поеми та виявлені властиві їм принципи циклоутворення. Сформувавши тип жанрового тлумачення поеми та принципи циклоутворення у першому взірці жанру камерно-вокальному циклі «Квітнева поема» (1866), Ж. Массне, зберігаючи їх упродовж усієї подальшої творчості, надавав їм індивідуального прочитання, обумовленого специфікою образно-художнього змісту. Авторське жанрове ім'я поема, попри відсутність такого визначення у поетичних прообразах, є наскрізним для камерно-вокальних циклів композитора, за виключенням останнього

взірця – «Декілька пісень у лілових тонах» (1912). Але і тут є весь комплекс ознак вокальної поеми: авторське жанрове ім'я з декларованого перетворилося на приховане; таким чином розкривається жанрова єдність пісні і поеми у тлумаченні композитора.

Констатовано, що камерно-вокальним циклам Ж. Массне властивий трирівневий принцип тлумачення поеми: 1. як жанрової характеристики кожного з номерів; 2. як жанрової властивості кожного з «малих» (внутрішніх) циклів; 3. як жанрового утворення камерно-вокальної цілісності. До ознак циклоутворення у вокальних поемах Ж. Массне слід віднести ознаки наскрізної драматургії: формування у циклічній цілісності «малих циклів». У їх структурі відображується своєрідність циклічної побудови всієї музично-поетичної цілісності: наявність ряду взаємодіючих внутрішніх циклів, кожен з яких відображує структуру і зміст вокального циклу як цілісності; тлумачення № 1 як прообразу майбутньої циклічної цілісності; посилення завдяки інтонаційним зв'язкам наскрізних поетичних образів (зокрема, спогадів), що містяться у віршах; «рамкова організація», що спостерігається в оформленні як окремих номерів, так і циклічної цілісності як такої; капричійно-аркові конструкції у фортепіанній партії, що обрамлюють номери циклу, сприяючи формуванню аркової драматургії на основі відтворення імпровізаційності бароково-фантазійного змісту; нашарування циклічних утворень всередині камерно-вокального циклу, що сприяє вираженню багатогранності сенсів, властивих інтонаційному образу світу камерно-вокальних циклів; дотримання методу автобіографізму, що проявляється у відтворенні в образі ліричного героя подій і почуттів, породжених з глибин душі композитора. Наскрізність ознак тлумачення жанру поеми у камерно-вокальних циклах композитора, як і принципів циклоутворення, засвідчують єдність творчого методу Ж. Массне, втілену у відповідних опусах композитора.

5. Розкрито специфіку тлумачення камерно-вокальних поем Ж. Массне як макроциклу, пронизаного наскрізними образно-художніми та інтонаційно-

драматургічними зв'язками. Тлумачення восьми вокальних поем Ж. Массне як макроциклу уможлиблюють певні властиві їм ознаки. Так, вокальні цикли, починаючи від «Квітневої поеми» і закінчуючи останнім вірцем жанру «Декілька пісень у лілових тонах», у спадщині композитора, упродовж тридцяти п'яти років продовжують розвиток закономірностей, сформованих на початку першого періоду у творчості Ж. Массне, утворюючи у підсумку макроциклічну поемну концепцію. Ранні вірці жанру пророчо провіщували появу наступних вокальних поем композитора.

Єдності камерно-вокальних циклів Ж. Массне різних періодів сприяють спільне «авторське жанрове ім'я»; поєднання жанрових ознак вокальної поеми, пісні, *mélodie*; синтез музики, слова, драми (театральності оперного типу), ознак живописності; залучення віршів сучасних композитору французьких поетів (крім Флоріана, який творив у XVIII столітті). Сформований Ж. Массне у «Квітневій поемі» принцип тлумачення спогадів як наскрізного смислообразу і засобу утворення аркового принципу драматургії, що відповідає втіленню ідеї «вічного повернення», набуде розвитку в подальших вірцях жанру.

Відзначено, що «Квітнева поема» набула значення тієї моделі авторського тлумачення камерно-вокального циклу у творчості Ж. Массне, що віднайшла подальших різнобарвних втілень у наступних зразках жанру у творчості композитора. Наскрізного характеру набудуть у подальших творах композитора, що мають відношення до жанрової моделі камерно-вокального циклу, «капричіозні уведення» до фортепіанної партії, завдяки яким до вокальних поем Ж. Массне запроваджуються ознаки віртуозно-фантазійного начала. Перебування ліричного героя вокальних поем у стані споглядання-уяви постає як одна з основ тлумачення жанру у спадщині композитора.

Значущість зв'язків між камерно-вокальними циклами композитора першого, другого і третього періодів творчості відкривається, завдяки встановленню наскрізних тем, що об'єднують їх до метациклічної цілісності.

У структурі камерно-вокальної творчості композитора утворюється своєрідний тематичний макроцикл, який слід визначити як «Пори року». Його відкриває «Квітнева поема», продовжують поеми «Жовтнева» і «Зимова», тоді як завершує – «Поема одного вечора», в № 2 якої композитор створює весняно-липневу картину. Таким чином, унаочнюються тематичні зв'язки між першим («Квітнева поема», «Жовтнева поема») і другим («Зимова поема», «Поема одного вечора») періодами у камерно-вокальній творчості композитора. Наявність хронотопічних ознак середини літа у поетичному тексті центральної поеми циклу «Поема одного вечора» надала можливість визначити її як «Липневу». «Жовтнева поема» надає до вокального макроциклу, визначеного нами як «Пори року», атмосферу осені любові.

Аркові зв'язки між камерно-вокальними циклами композитора спостерігаються у наданні чотирьом з них асоціацій з певними порами року, етапами життя ліричного героя. Виокремлено чотири цикли вокальних поем у своєрідний макроцикл «Пори року» у межах творчої спадщини Ж. Масне. Якщо визначити камерно-вокальні цикли за історією виникнення, то вони утворюють такий «ланцюг»: «Квітнева поема», «Жовтнева поема», «Зимова поема» і «Поема одного вечора», у складі якої міститься номер, визначений нами як «Липневий». Підкреслимо, що три перші з них написані на основі віршів поета-парнасця А. Сільвестра і лише останній – «липневий» – віршований «сюжет» - на основі поезії Ж. Ванора. Закономірністю, властивою організації метациклу камерно-вокальних «Пір року», слід вважати, що перші дві – весняний і осінній цикли – створені упродовж першого періоду творчості композитора, зимовий і літній – другого. Камерно-вокальні цикли Ж. Масне, що утворюють чотиричастинний макроцикл «Пори року», сприяють встановленню образно-художніх зв'язків між першим і другим періодами у творчості композитора.

Виявлено, що до єдиного метациклу усі вісім вокальних поем Ж. Масне об'єднує розвиток теми спогадів про кохання. Тут значення уведення до

розвитку наскрізної теми в структурі восьмичастинного метациклу спогадів про кохання відіграє «Квітнева поема», роль драматургічного центру у його формуванні слід надати «Поємі спогаду» та «Поємі кохання», фіналу – «Поємі одного вечора», коди – останньому циклу «Декілька пісень у лілових тонах». Зазначено, що музична драматургія камерно-вокального циклу «Поема одного вечора», набуває значення фіналу, до якого стягуються змістовні нитки з попередніх вірців камерно-вокальної лірики у творчості композитора, що розвивається на кшталт природного кола – від весняного пробудження (№ 1) – через липневий розквіт природи (№ 2) – до збереження любовного почуття попри осіннє вмирання природи (№ 3).

Передостанній поємі Ж. Массне властива доцентрова функція: в один вечір перед очима закоханого постають картини чотирьох пір року, спогадів про кохання. Написаний у перший рік заключного творчого періоду та початку нового століття, вокальний цикл «*Quelques chansons mauves*» став завершенням даної жанрової гілки у творчості Ж. Массне. Образна умовність домінує в змістовному та структурному оформленні останнього камерно-вокального циклу. Центральна тема камерно-вокальної творчості композитора (тема спогаду про кохання) наприкінці життя митця втрачає кількісну значущість – вічний натхненний спогад про минуле кохання надихає ліричного героя «Декількох лілових пісень».

Зміст останнього циклу відсилає до першого періоду камерно-вокальної спадщини композитора, а в його межах – до другого вірця жанру – «Поєми спогаду»: спогаду про перше кохання навіяний «сюжет» останнього твору даної жанрової гілки. Повернення до молодості у спогадах людини «шляхетного віку» (за Н. Савицькою) до початку любовного почуття обумовлює виникнення життєвого та творчого кола у спадщині Ж. Массне: герой, який увійшов до останнього періоду життєтворчості, повертається до начала історії кохання. Підведення підсумків розвитку жанру камерно-вокального циклу у творчості композитора в останньому циклі, обумовлених утворенням нескінчених арок до минулого і до попередніх вірців жанру,

взаємодіє в останньому вокальному циклу у спадщині Ж. Массне із творчим завданням розмикання художнього змісту прикінцевого взірця жанру в безкінечність.

Аркова драматургія у контексті камерно-вокальних циклів у спадщині композитора спостерігається не тільки на рівні окремих взірців жанру, а і у наявності переосмислених образно-інтонаційних зв'язків між ними. У підсумку вісім камерно-вокальних циклів у спадщині композитора постають як своєрідний метацикл, оповитий розкриттям наскрізної теми спогадів про кохання у вигляді численних музично-словесних ремінісценцій.

Камерно-вокальні опуси композитора розділили долю багатьох його творів в інших жанрах, в тому числі, й оперних. Прем'єри багатьох з них відбулися лише після смерті їх автора. Але, якщо оперна спадщина композитора нині належить до відомого пласта, то його камерно-вокальна творчість й досі залишається сферою недостатньо дослідженою і, на жаль, мало виконуваною у музичному всесвіті. Камерно-вокальна творчість композитора й досі постає загадковою, суперечливою, попри те, що відобразила важливі риси творчої постаті композитора. Отже, заявлена у пропонованому дослідженні тема має широкі можливості для її подальшого наукового осмислення й розробки.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аванесов Р. Мелодия и речь (мысли и заметки) // Проблемы структурной лингвистики : (сб. ст.) / АН СССР, Институт рус. яз. Москва, 1983. С. 232–267.
2. Адорно Т. Камерная музыка // Избранное : Социология музыки. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. С. 79–94.
3. Азарова В. В. Античность во французской опере 1890–1900-х годов : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Санкт-Петерб. гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2006. 49 с.
4. Александрова О. О. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph. Riga : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. P. 1-20.
5. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века : Камиль Сен-Санс, Сезар Франк, Клод Дебюсси, Морис Равель. Москва : Изд-во АН СССР, 1961. 220 с.
6. Андреев Л. Г. Феномен Рембо // Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе : сборник. Москва : Радуга, 1988. С. 5–45.
7. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры. Москва, 1974. С. 90–129.
8. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исслед. очерки. Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отделение, 1979. 287 с.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1971. 377 с.
10. Асафьев Б. Французская музыка и её современные представители // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы : уч. пос. для музыкальных вузов. Москва : Музыка, 1975. С. 112–126.

11. Астрова Л. Вокальная речь как искусство слова и музыки // Слово и музыка : материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2008. Вып. 2. С. 109-129.
12. Асфандьярова А. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна : исследование. Уфа : Лаборатория муз. семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007. 94 с.
13. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
14. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. 528 с.
15. Бершадская Т. С. Статьи разных лет : сборник / ред.-сост. О. В. Руднева. Санкт-Петербург : Союз художников, 2004. 320 с.
16. Библия : кн. свящ. писания, Ветхого и Нового Завета, канон. Минск : ВЕЛЭД, 1992. 925 с.
17. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
18. Бодлер Ш. Об искусстве : пер. с фр. Москва : Искусство, 1986. 422 с.
19. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств : Франция, конец XIX - начало XX века. Москва : Наука, 1987. 320 с.
20. Бор Н. Квантовая физика и философия // Избранные научные труды : в 2 т. Москва : Наука, 1971. Т. 2. С. 532.
21. Бринь Т. М. Ars nova: вимір та раціоналізація музичного часопростору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 18 с.
22. Валери П. Чистая поэзия. Вопросы поэзии. Положение Бодлера. Письмо о Малларме // Об искусстве : сборник / Поль Валери. Москва : Искусство, 1976. Разд. 3. С. 372–466.
23. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М. : Искусство, 1966. 403 с.

24. Варавкина-Тарасова Н. П. Духовное содержание музыкального произведения : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Муз. искусство / Харк. нац. ун-т імені П.І. Котляревського. Харьков, 2014. 200 с.
25. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1972. Ч. 1. Ритмика. 149 с.
26. Васина-Гроссман В. Л. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. 367 с.
27. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века : исследование. Москва : Музыка, 1966. 406 с.
28. Верба О. Генезис вариантности в современной музыке // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 33. С. 464-474.
29. Владимирова А. Французская поэзия в вокальном творчестве К. Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. Ленинград : Музыка, 1983. С. 173–192.
30. Воронин С. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании : учеб. пособие. Ленинград : ЛГУ, 1990. 199 с.
31. Вульфийус П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа» : к проблеме романтизма и реализма в музыке XIX в. Москва : Музыка, 1970. 72 с. : нот.
32. Вульфийус П. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. Москва : Музыка, 1983. 447 с.
33. Гаккель Л. Морис Равель // Фортепианная музыка XX века : очерки. Ленинград : Советский композитор, 1990. С. 123–130.
34. Ганзбург Г. И. О либреттологии // Советская музыка. 1990. № 2. С. 78–79.
35. Ганзбург Г. К истории русских вокальных переводов песен Шуберта на стихи Гете (по архивным материалам) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 16. С. 115–125.

36. Ганзбург Г. О перспективах либреттологии. URL: <http://www.stihi.ru/2006/12/28-152> (дата звернення: 18.12.2019).
37. Ганзбург Г. Статус и перспективы либреттологии // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире : материалы междунар. науч.-практ. конф., 20–22 нояб. 2009 г. Саратов, 2009. С. 26–31.
38. Гачев Г. Национальные образы мира. Москва : Академия, 1998. 432 с.
39. Герасимова Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київськ. держ. консерваторії імені П. І. Чайковського. Київ, 1968. Вип. 3. С. 168–178.
40. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київськ. держ. консерваторії імені П. І. Чайковського. Київ, 1978. Вип. 13. С. 84–99.
41. Гервер Л. Совокупный поэтический текст романсового творчества композитора как объект мифологической реконструкции // Миф. Музыка. Обряд : сборник статей по материалам междунар. науч. конф. Москва : Композитор, 2007. С. 65–72.
42. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков : к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Гос. инс-т искусствознания М-ва культуры РФ. Москва, 1995. 23 с.
43. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX–XX ст. : навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 1993. 208 с.
44. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
45. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтв-ва : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Одес. держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

46. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.
47. Григорьева Г. Рондо французских композиторов Дебюсси, Равеля, Мессиана // Г. Григорьева. Анализ музыкальных произведений: рондо в музыке XX века. Москва : Музыка, 1995. С. 6–20.
48. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
49. Гуревич П. С. Философия культуры : учеб. пособие. 2-е изд., доп. Москва : Аспект пресс, 1995. 288 с.
50. Данышина В. Б. Французский музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люлі та Жана-Філіппа Рамо) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 18 с.
51. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с фр. и коммент. А. Бушен. Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. 278 с.
52. Друскин М. Из истории французской музыки // М. Друскин. О западноевропейской музыке XX века. Москва : Сов. композитор, 1973. 271 с.
53. Друскин М. История зарубежной музыки второй половины XIX в. Москва : Музгиз, 1963. 582 с.
54. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты : исследование. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2005. 240 с.
55. Екимовский В. Оливье Мессиаан : жизнь и творчество. Москва : Советский композитор, 1987. 303 с.
56. Жарких Т. В. «Poèmes pour Mi» как воплощение творческого универсума О. Мессиаана : монография. Харьков : Харьк. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского, 2018. 187 с.
57. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.

58. Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур : избр. труды. Ленинград : Наука, 1981. 302 с.
59. Жирмунский В. М. Теория стиха. Ленинград : Советский писатель, 1975. 664 с.
60. Зенкин К. В. Слово в фортепианных произведениях Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург ; под общ. ред. Т. Б. Веркиной. Харьков, 2002. С. 43–47.
61. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Знание, 1997. 509 с.
62. Золотарьова Н. С. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 17 с.
63. Ионин Б. Французский музыкальный импрессионизм : Клод Дебюсси, Морис Равель // Музыкальная литература зарубежных стран : в 5 вып. Москва : Музыка, 1972. Вып. 5. С. 283–384.
64. Інюточкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. 19 с.
65. Казначеева Т. О. The waltz genre in the XIX century opera: the Realization of various dramaturgical functions [Жанр вальсу в опері ХІХ століття: реалізація різних драматургічних функцій] Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2019. № 2. С. 367-371. (Збірник індексується в наукометричній базі Web of science).
66. Коган Г. М. О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистическом изложении. Москва : Совет. композитор, 1961. 194 с.
67. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 2010. 499 с.
68. Кокорева Л. Язык символизма поэтический и музыкальный. От «Пеллеаса» к «Воццеку» // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 143–151.

69. Коляденко Н. Синестетичность как компонент музыкально-интонационного процесса//Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 7-16.
70. Коннов В. Песни Гуго Вольфа. Москва : Музыка, 1988. 94 с.
71. Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX вв. : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Саратовск. гос. консерватория имени Л. В. Собинова. Саратов, 2011. 173 с.
72. Коробова А. О семантике пасторального модуса в «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза // Общество. Среда. Развитие. 2007. № 3. С. 65–70.
73. Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2008. 40 с.
74. Корто А. О фортепианном искусстве : ст., материалы, документы. Москва : Музыка, 1965. 361 с.
75. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
76. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания : методы изучения и классификация. Киев : Музична Україна, 1983. 158 с.
77. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Музична Україна, 1971. 184 с.
78. Краснощок К. Ю. Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького модернізму XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

79. Кремлев Ю. Жюль Массне. Москва : Советский композитор, 1969. 248 с.
80. Кремлев Ю. Прошлое и будущее романтизма. Москва : Музыка, 1968. 78 с.
81. Кремлев Ю. Стиль и стильность // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. Вып. 4. С. 53–69.
82. Кудрявцев В. Ю. Жанрово-стилевая парадигма французской рождественской песни «Noël» из вокального цикла Ж. Массне «Зимняя поэма» // Central Asian Journal of Art Studies. Казахстан, 2019. № 2. С. 81–91.
83. Кудрявцев В. Ю. Інтонаційний образ світу у вокальному циклі Ж. Массне «Роème d'Avril» на вірші А. Сільвестра // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 48. С. 39–55.
84. Кудрявцев В. Ю. Метафорика музично-поетичного тексту вокального циклу Ж. Массне «Поема кохання» // Культура України : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 59–70.
85. Кудрявцев В. Ю. Периодизация камерно-вокального творчества Ж. Массне // European Journal of Arts. Austria, 2019. № 3. С. 16–21.
86. Кудрявцев В. Ю. Шляхи герменевтичної розшифровки інтонаційно-поетичних символів «Жовтневої поеми» Ж. Массне // Культура України : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 83–92.
87. Кудрявцев В. Ю. Эстетические принципы французского поэтического парнасизма и их отображение в вокальном цикле «Пасторальная поэма» Ж. Массне // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 3. С. 114–119.
88. Кузьмина Н. Камерно-вокальный цикл // Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская и др. Ленинград : Музыка, 1988. С. 215–222.

89. Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси : исследование. Москва : Музыка, 1982. 88 с.
90. Купец Л. Камерное вокальное творчество К. Дебюсси в контексте французской художественной культуры конца XIX - начала XX века (опыт историко-культурной интерпретации) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. ин-т истории искусств. Санкт-Петербург, 1995. 18 с.
91. Купец Л. Полифония в камерно-вокальной музыке К. Дебюсси («шкала, ушедшая в подсознание»). URL: <http://www.rostcons.ru/intconf2008/matkupez> (дата звернения: 12.02.2020).
92. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Р. Вагнера. Москва : Музыка, 1975. 228 с.
93. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
94. Курышева Т. А. Камерный вокальный цикл в современной советской музыке : дис. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Моск. гос. консерватория имени П.И. Чайковского. Москва, 1969. 387 с.
95. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М. : Музыка, 1978. 79 с.
96. Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. Москва : Музыка, 1977. Вып. 3. С. 254–269.
97. Левик Б. Французская музыкальная культура второй половины XIX века // Музыкальная литература зарубежных стран : в 5 вып. Москва, 1972. Вып. 5. С. 4–20.
98. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т. 2-е изд., стер. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2018. Т. 2. От Баха к Моцарту. 478 с.

99. Личность // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). Санкт-Петербург, 1896. Т. 34. С. 868–869.
100. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси, Габриелем Форе, Морисом Равелем. Москва : Композитор, 2000. 288 с.
101. Лосев А. Ф. Форма–Стиль–Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
102. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха : учеб. пособие. Ленинград : Просвещение, 1972. 272 с.
103. Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Муз. искусство / Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. Киев, 2005. 188 с.
104. Лысоиваненко Е. Г. Система и семантика цветообозначений в прозе М. А. Булгакова : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.01 / Московский пед. гос. ун-т. Москва, 2001. 206 с.
105. Максимов В. Французский символизм - вступление в XX век // Французский символизм. Драматургия и театр : пьесы, ст., воспоминания, письма. Санкт-Петербург : Гиперион, 2000. С. 5–52.
106. Малышев Ю. В. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки) // Музыкальный современник : сб. ст. Москва, 1987. Вып. 6. С. 265–281.
107. Маркова Е. Проблема интонационности музыкального искусства и анализа художественных явлений. Одесса : [б. и.], 1988. 81 с.
108. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
109. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980. № 9. С. 39–48.
110. Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. Москва, 1975. Вып. 3. С. 467–479.

111. Мельникова А. Язык и национальный характер: взаимосвязь структуры языка и ментальности : исслед. Санкт-Петербург : Речь, 2003. 318 с.
112. Миронова Л. Семантика цвета в эволюции психики человека // Проблема цвета в психологии : сборник. Москва, 1993. С. 172–189.
113. Михайлов А. В. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка : памяти А. В. Михайлова : материалы науч. конф. Москва, 2002. Сб. 36. С. 6–23.
114. Михайлова О. В. Поэтика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
115. Мовчан В. О. Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мист-в ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 18 с.
116. Мокульский С. Пастораль // Литературная энциклопедия : в 11 т. Москва, 1934. Т. 8. Стб. 471–475.
117. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
118. Мудрецька Л. Г. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюльє Масне (на прикладі опер «Манон» та «Вертер») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 18 с.
119. Музыкальная эстетика Франции XIX века / под ред. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1974. 327 с.
120. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. Москва: Сов. Энциклопедия, 1991. 672 с.
121. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
122. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

123. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1982. 384 с.
124. Невская О. Фортепианные произведения М. Равеля: музыка в диалоге с литературой : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Муз. искусство/ Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2007. 27 с.
125. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва : Музгиз, 1958. 319 с.
126. Нечепуренко В. Ю. Вокальное творчество Габриеля Форе: пути формирования жанра *mélodie* : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Муз. искусство / Нац. муз. акад. Украины имени П.И. Чайковского. Киев, 2015. 280 с.
127. Ніколаєвська Ю. В. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
128. Оголевец О. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. Москва : Музгиз, 1960. 520 с.
129. Почепцов О. Языковая ментальность: способ представления мира // Вопросы языкознания. 1990. № 6. С. 110–122.
130. Поэзия Франции. Век XIX / сост. и вступ. ст. С. Великовского. Москва : Художественная литература, 1985. 463 с.
131. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. Москва : Изд-во МГУ, 1993. 507 с.
132. Приходовская Е. Жанр вокальной поэмы: принципы организации целого // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность : межвуз. сб. науч. тр. Краснодар, 2009. Вып. 4. С. 32–37.
133. Прюньер А. Новая история музыки / пер. и коммент. С. А. Салопашева; предисл. Р. Роллана. Москва : Музгиз, 1937. Т. 1. Средние века – Возрождение. 244 с.

134. Пылаева Л. О влиянии закономерностей французской просодии на фразировку французских *danses chantées* // Музыковедение. 2008. № 3. С. 6–14.
135. Пясковский И. Б. Анализ средств отражения в музыкальном искусстве // Методология и методика анализа музыкальных произведений : сб. науч. тр. / Киев. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1984. С. 21–50.
136. Розеншильд Н. О. Мессиа́н: 30-е годы // Советская музыка. 1975. № 12. С. 121–128.
137. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Москва : Музыка, 1986. Вып. 1. 311 с.
138. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография Харьков : ХНУРЭ, 2004. 288 с.
139. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 33 с.
140. Ручьевская Е. А. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская и др. Ленинград : Музыка, 1988. С. 5–80.
141. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.
142. Сигитов С. Габриель Форе. Москва: Сов. композитор, 1982. 280 с.
143. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музгиз, 1968. 152 с.
144. Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX - начало XX вв. Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1972. 376 с.

145. Стахевич О. Г. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері ХІХ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 33 с.
146. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Москва : Книга и бизнес, 2002. 286 с.
147. Творчество // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). Санкт-Петербург, 1901. Т. 64. С. 729–730.
148. Тойшибаева Т. К. Цветовая лексика (состав, семантические преобразования, функции) в художественном тексте на материале произведений Ф. М. Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.01 / Моск. пед. гос. ун-т. Москва, 1990. 15 с.
149. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции : пер. с фр. Москва : Советский композитор, 1975. 464 с.
150. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века : очерки. Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1983. 320 с.
151. Флоренский П. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. Москва : Мысль, 2000. 446 с.
152. Французская музыка второй половины XIX века : сб. ст. Москва : Искусство, 1938. 252 с.
153. Хайдеггер М. Исток произведения искусства // Мартин Хайдеггер сам о себе в изложении Вальтера Бимеля. Тверь : Урал LTD, 1998. С. 150-188.
154. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. В 3 ч. Москва : Музыка, 1996. Ч. 1. 91 с.
155. Холопов Ю. Н. Месса // Григорианский хорал : сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1998. С. 38–65.
156. Холопова В. Н. Форма музыкальных произведений : учебник. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
157. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта : Черты стиля. Москва : Музыка, 1987. 302 с.

158. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 235 с.
159. Чекан Ю. Интонационный образ мира как категория исторического музыкознания (несколько вводных замечаний). URL: <http://musalm.ru/2011-1-2-4.html> (дата звернення: 20.01.2020).
160. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Москва : Долгопрудный аллегро-пресс, 2004. 350 с.
161. Черкашина-Губаренко М. Историческая опера эпохи романтизма : (опыт исследования). Киев : Музична Україна, 1986. 152 с.
162. Чигарева Е. И. «О том, что в музыке» (по лекциям и наброскам А. В. Михайлова) // Слово и музыка : памяти А. В. Михайлова : материалы науч. конф. Москва, 2002. Сб. 36. С. 23–32.
163. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне. музикознавство. С. 3–12.
164. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
165. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Москва : Музыка, 1964. 403 с.
166. Aleksandrova O. Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Louis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, Vol. 9, No. 4, 2020, P. 376-386. <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk>
167. Balthazar S. *Historical Dictionary of Opera*. Lanham, US : Scarecrow Press, 2013. 536 p.
168. Bernac P. *The interpretation of French Song*. New York : Norton, 1970. P. 221 – 229.
169. Blyth A. *Opera on Record*. Vol. 1. London: Hutchinson, 1979. 663 p.

170. Branger J.-Ch. *Manon de Jules Massenet, ou Le crépuscule de l'opéra-comique*. Metz : Éd. Serpenoise, 1999. 505 p.
171. Bruneau A. *Massenet*. Paris : Éd. Delagrave, 1935. 90 p.
172. Calvocoressi M.-D. *Jules Massenet // The Musical Times*. 1912. September. P. 565–566.
173. Cardus N. *Sir Thomas Beecham*. London: Collins, 1961. 642 p.
174. Carret F. *Thaïs Jules Massenet : document pédagogique*. Marseille : Academie d'Aix-Marseille, 2011. 27 p.
175. Chae E. *Jules Massenet's Musical Prosody Focusing on his Eight Song Cycles and a Collection, Expressions Lyriques* : Ph. D. diss. ... of doctor of musical arts. University of North Texas, 2000. 101 p. URL: [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high\\_res\\_d/Dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf) (дата звернення: 17.02.2020).
176. Champagne M. J. *The French Song Cycle (1840–1924) with Special Emphasis on the Works of Gabriel Fauré* : Ph. D. diss. University of North Carolina, 1994.
177. Decsey E. *Aus Hugo Wolfs jungen Tagen // Die Musik*. II. Jahrt / Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster. Berlin ; Leipzig : Verlegt bei Schuster & Loeffler, 1903. Heft 12. S. 422–427.
178. Duchen J. *Gabriel Fauré*. London: Phaidon, 2000. 587 p.
179. Ferris D. *Schumann's Lieder Kreis and the Genre and the Romantic Cycle*. New York : Oxford University Press, 2000. 288 p.
180. Finck H. *Massenet and His Operas*. New York: John Lane company, 1910. 245 p.
181. Gotlieb M. *The Deaths of Henri Regnault*. Chicago : University of Chicago Press, 2016. 320 p.
182. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. Philadelphia : Theodore Presser, 1907. Vol. 3. P. 87–89.
183. Harding J. *Saint-Saëns and His Circle*. London : Chapman & Hall, 1965. 255 p.

184. Hervey A. *Masters of French Music*. London : Osgood, McIlvaine, 1894. 290 p.
185. Holmquest H. *Compositional Style in the Song Cycles of Jules Massenet*. URL: <https://core.ac.uk/reader/36684928> (дата звернення: 17.02.2020).
186. Hyun Min Lee. *French art songs for high voice by famous opera composers*. URL: <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/3198/umi-umd-3021.pdf?sequence=1> (дата звернення: 12.11.2019).
187. Irvine D. *Massenet. A Chronicle of His Life and Times*. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1994. 398 p.
188. Kaminski P. *Mille et un opéras*. Paris : Fayard, 2003. 864 p.
189. Kaznacheieva T. *The synthesis of arts in the genre of opera-ballet*. [Синтез мистецтв у жанрі опери-балету]. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 4. С. 260-264. (Збірник індексується в наукометричній базі Web of science).
190. Macdonald H. *Massenet, Jules // The Penguin Opera Guide / Amanda Holden*. London : Penguin Books, 1997. 433 p.
191. Maddock F. *Tristan und Isolde at the ROH, Werther at Opera North // The Observer*. 2009. 4 Oct. P. 17.
192. Maehder J. *Sesso e religione nell'Alessandria decadente : Thais di Louis Gallet e Jules Massenet // La Fenice prima dell'Opera*. Venezia : Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 2007. № 7. P. 11–32.
193. Marnat M. *Maurice Ravel*. Paris : Fayard, 1995. 828 p.
194. Martino P. *Parnasse et Symbolisme*. Paris : Librairie Armand Colin, 1954. 218 p.
195. Massenet A. *Jules Massenet et toutes lettres*. Paris : Éd. de Fallois, 2001. 281 p.
196. Massenet J. *Mes souvenirs / commentée par G. Condé*. Nouv. éd. Paris : Éd. Plume [Calmann-Lévy], 1992. 352 p.
197. Massenet J. *Mes souvenirs*. Paris : Pierre Lafitte, 1912. 352 p.
198. Mendès C. *Légende du Parnasse contemporain*. Paris, 1883. 303 p.

199. Milnes R. Massenet, Jules // *The New Grove Dictionary of Opera* : Oxford Music Online. Oxford University Press, 2014.
200. Nectoux J.-M. Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré — Correspondance, 1862–1920 (in French). Paris: Société française de musicologie, 1994. 176 p.
201. Noske F. *French Song from Berlioz to Duparc*. New York : Dover Publications, 1970. 126 p.
202. Pousseur H. *Schumann le Poète: 25 moments d'une lecture de Dichterliebe*. Paris : Klincksieck, 1993. 192 c.
203. *Romantic French Song, 1830–1870*. Vol. 6 / ed. D. Tunley. New York : Garland Publishing, Inc., 1995. 194 p.
204. Sackville-Westand E., Shawe-Taylor D. *The Record Guide*. London : Collins, 1955. 433 p.
205. Schneider L. *Massenet, l'homme – le musicien ; illustrations et documents inédits*. Paris : L. Carteret, 1908. 472 p.
206. Silvestre A. *Le pays des roses. Poésies nouvelles, 1880–1882*. Paris : G. Charpentier, 1882. 304 p.
207. Smith R. *Saint-Saëns and the Organ*. Stuyvesant, US : Pendragon, 2010. 352 p.
208. Walker F. *Hugo Wolf. Eine Biographie*. Ins Deutsche über tragen von Witold von Schey. Graz : Styria, 1953. 580 s.
209. Walters R., Kimball C. *French Song Anthology : The Vocal Library, High Voice*. Publisher : Hal Leonard, 2001. 322 p.
210. Wei M.-Y. *Littérature et musique, Manon Lescaut de l'abbé Prévost sur la scène de l'opéra, Massenet et Puccini*. Lille : A.N.R.T., 2002. 441 p.

## ДОДАТКИ

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Кудрявцев В. Ю. Інтонанційний образ світу у вокальному циклі Ж. Масне «Роème d'Avril» на вірші А. Сільвестра // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 48. С. 39 – 55.
2. Кудрявцев В. Ю. Метафорика музично-поетичного тексту вокального циклу Ж. Масне «Поема кохання» // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2018. Вип. 59. С. 59 – 70.
3. Кудрявцев В. Ю. Шляхи герменевтичної розшифровки інтонаційно-поетичних символів «Жовтневої поеми» Ж. Масне // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 83 – 92.
4. Кудрявцев В. Ю. Эстетические принципы французского поэтического парнаизма и их отображение в вокальном цикле «Пасторальная поэма» Ж. Масне // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Збірник наукових праць. Харків, ХДАДМ, 2018. Вип. № 3. С. 114 – 119.

*Статті в наукових зарубіжних фахових виданнях*

5. Кудрявцев В. Ю. Жанрово-стилевая парадигма французской Рождественской поэмы «Noël» из вокального цикла Ж. Масне «Зимняя поэма» // Central Asian Journal of Art Studies. Казахстан, 2019. Вып. № 2. С. 81 – 91.
6. Кудрявцев В. Ю. Периодизация камерно-вокального творчества творчества Ж. Масне // European Journal of Arts. Austria, 2019. Вып. № 3. С. 16 – 21.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та були оприлюднені на наукових конференціях: *міжнародних* – 3 (2017, Одеса, міжнародна науко-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція та сучасність»; 2019, Одеса, міжнародна науко-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція та сучасність»; 2019, Харків, ХНУМ, ХІХ міжнародна наукова-творча конференція студентів та аспірантів»); *всеукраїнських* – 3 (2016, Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва»; 2017, Харків, ХДАК всеукраїнська науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух»; 2018, Харків, ХДАК всеукраїнська конференція «Музичне мистецтво в часопросторі культури: минуле та сучасність»).