

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**  
**імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**  
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**Шань Юйнань**

УДК 784.3:78.071.1Мійо]"19"(44)(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**Рання камерно-вокальна творчість Даріюса Мію:**  
**стильові виміри**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ Шань Юйнань

Науковий керівник:

**Жаркова Валерія Борисівна**  
доктор мистецтвознавства, професор

**Київ — 2024**

## АНОТАЦІЯ

*Шань Юйнань*. Рання камерно-вокальна творчість Даріюса Мійо: стильові виміри. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Ім'я Даріюса Мійо входить практично в усі антології й історичні огляди європейської музичної культури першої половини ХХ століття. Феноменальна кількість опусів композитора – 443 твори, що висвітлюють всю жанрову сферу західної академічної музики (включаючи 19 опер і 19 балетів), – вражає не тільки номінативною складовою, але рідкісною глибиною й всеосяжністю мислення митця. Від самих ранніх до останніх творів Мійо шукав власні шляхи єднання далеких культурних, жанрових і стильових світів, нові можливості взаємодії мистецьких традицій різних континентів й музичних практик. Тому усвідомлення творчого доробку композитора, якого дослідники називають «музичним Протеєм», постає важливим завданням сьогоденної гуманітарної науки, адже розкриває як індивідуальні особливості неповторного художнього світу митця, так і фундаментальні процеси зміни принципів музичного мислення у ХХ столітті загалом.

У поле уваги українських музикознавців творчість Мійо потрапляє лише окремими аспектами, найчастіше пов'язаними з «екзотичною» складовою його музичної мови і зверненнями до неєвропейських музичних джерел, зокрема, бразильського фольклору й американського джазу. Майже зовсім не висвітленою залишається камерно-вокальна спадщина митця, хоча до вокальних жанрів композитор звертався протягом усього життя, а каталог його вокальних

творів нараховує близько 100 імен представників літературного світу різних епох, культур і національних шкіл.

Особливого значення набуває вивчення ранньої камерно-вокальної музики Мійо, яка була написана між 1910 і 1919 роками і складає основну частину «творчої продукції» цього періоду. Саме у сфері вокальної музики відбувається становлення індивідуального стилю композитора як цілісної системи, що буде знаходитись у динаміці постійних оновлень у подальші десятиліття. Тож дослідження шляхів формування стилю Мійо у сфері вокальної музики у перше творче десятиліття є актуальним запитом сучасного українського музикознавства.

Мета дослідження – виявлення основних чинників формування стилю Даріюса Мійо в сфері вокальної музики у період 1910 – 1919 років.

Об'єктом дослідження є вокальна музика Даріюса Мійо раннього періоду творчості.

Предмет дослідження — стильові параметри вокальних творів Даріюса Мійо 1910 – 1919 років.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у дисертації актуалізовано і включено в український музикознавчий контекст мало висвітлений шар творчості Д. Мійо – ранні вокальні опуси; розширено сформовані в музикознавчих працях українських науковців уявлення про загальні стратегії розвитку французької музики першої чверті ХХ століття; здійснено огляд наукових поглядів на специфіку формування творчої постаті Даріюса Мійо і характерні риси його музичного мислення, впроваджених у західному музикознавстві; концептуалізовано поняття феномену творчої особистості Даріюса Мійо; виявлено універсальні виміри життєтворчості Даріюса Мійо в аспекті розуміння специфіки взаємодії ментальних і соціо-культурних векторів реалізації у їх цілісності; визначено генезу і принципи формування індивідуальної стильової системи Даріюса Мійо; представлено вокальні твори

Даріюса Мійо 1910 – 1919 років як цілісний, національно зумовлений стильовий феномен; розроблено вектори процесу стилеутворення в камерно-вокальній музиці Даріюса Мійо за результатами аналізу вокальних творів композитора; виявлено особливості організації вокальних мініатюр на тексти Лео Латіля, вокальних циклів «Пізнання Сходу» і «На вулицях Ріо» (на тексти Поля Клоделя), а також масштабного вокально-інструментального циклу «Сільськогосподарські Машини» (на тексти з каталогу сільськогосподарської виставки).

У Розділі 1 «Даріус Мійо: феномен творчої особистості» зазначено, що вивчення творчої особистості проявляє вкрай важливі дослідницькі рефлексії людини третього тисячоліття щодо специфіки взаємодії загального й одиничного. Наголошено, що інтерес до творчої особистості як феномену міждисциплінарного дискурсу у сучасному гуманітарному просторі постійно зростає, визначаючи необхідність обговорювати у такому ракурсі постать видатного французького композитора ХХ століття Даріюса Мійо. Розглянуто різні підходи (у філософії, психології, соціології, культурології, музикознавстві) до усвідомлення феномену творчої особистості як результату багатовимірної взаємодії ментальних та соціо-культурних векторів реалізації людини (1.1). Вказано, що феноменологічний ракурс відкриває у сфері музично-історичної науки нові смислові виміри розуміння таких її складових як біографія, історичний контекст, стиль, художнє рішення тощо. Охарактеризовано основні дослідницькі концепції творчості Даріюса Мійо, що склалися в українському і зарубіжному музикознавстві (1.2). Підкреслено, що великий автобіографічний шар текстів Мійо, його листування й інтерв'ю постають цінним джерелом розуміння художньо-естетичних настанов митця, його принципів побудови комунікації із слухачами в різні періоди життя. Наголошено, що розуміння композитора як людини і «вищої інтегруючої субстанції» (Н. Савицька) вимагає увиразнення важливих зрізів його духовного світу у хронотопічному ракурсі

(1.3.). Проакцентовано, що життя Даріюса Мійо має певну «лінію розлому», яка пройшла через 1940 рік, коли композитор був змушений емігрувати із окупованої Франції до США. Обґрунтовано доцільність дотримуватись періодизації творчості Мійо західними дослідниками, які виділяють в першому «європейському» етапі життя митця ранній період творчості у 1910-1919 роках.

У Розділі 2 **«Основні принципи формування творчих настанов Даріюса Мійо у камерно-вокальній творчості»** виявлено основні джерела становлення стильової системи митця. Зазначено, що камерно-вокальна творчість композитора є невід'ємною складовою французької музичної культури і відображає основні тенденції зміни її жанрово-стильової парадигми на початку ХХ століття. У підрозділі 2.1. розглянуто основні концепції українських вчених, що визначили теоретичний фундамент дисертації. Вказано, що важливим параметром вивчення камерно-вокальної спадщини Мійо є виявлення її жанрової специфіки, тому докладно досліджено ознаки жанру *mélodie* як суто національного жанру вокальної мініатюри, в якому домінує поетична структура, що кардинально впливає на вибір усіх музичних принципів. Підкреслено, що вокальні мініатюри є справжньою творчою лабораторією формування творчого мислення Мійо і визначають принципи формування його індивідуального стилю. У підрозділі 2.2. зазначено, що Мійо трактує поетичний текст як джерело для найсміливіших експериментів і демонструє нові виразні можливості взаємодії слова і музики у французькій культурі як виявлення унікального «композиторського вслуховування» (Д. Мійо) у літературний текст, тому власну жанрову модель він визначає як «поема». Підкреслено, що особливу роль на ранньому етапі творчості Мійо мала його дружба поетом з Лео Латілем, на тексти якого були написані найбільш ранні вокальні поеми митця, в яких можна прослідкувати певні лінії спадкоємності із вокальними творами Клода Дебюссі і Моріса Равеля.

У Розділі 3 **«Даріус Мійо і Поль Клодель: вектори стильових інтенцій»** відображено тісні творчі й особистісні контакти композитора і поета, що свідчать про виняткову спорідненість художніх настанов та устремлінь обох митців. Наголошено, що діяльність Поля Клоделя припадає на час бурхливих змін художньо-естетичних настанов у європейській культурі і залишила відчутний слід в історії (3.1.). Зазначено, що особливого значення мало спілкування Мійо з Клоделем на ранньому етапі творчості композитора. Зафіксовані у художніх текстах екзотичні враження від зустрічі з іншими світоглядами оригінально об'єднувались у творчому світі Клоделя із релігійними ідеями і догматами католицької віри, створюючи неповторні художні форми, що мали непересічний вплив на Мійо. Детально досліджено особливості організації вокальних циклів на тексти Клоделя «Пізнання Сходу» (3.2) і «На вулицях Ріо» (3.3.), які розгортаються, відповідно, як монументальна й велична цілісна музична картина Сходу «очима європейця» і блискавична міні-замальовка шуму бразильської вулиці. Проте обидва цикли свідчать про розширення композиторської «палітри» Мійо принципами політонального єднання музичних шарів, поліфонічними засобами об'єднання матеріалу, а також тяжіння до об'єднання завершених вокальних композицій у цикли через наскрізну логіку використання засобів тематичного, тонального, динамічного, фактурного, тембрового розвитку.

У Розділі 4 **«Вокальний цикл “Сільськогосподарські Машини” як стильовий феномен»** у центрі уваги знаходиться скандальний опус композитора і обґрунтовуються нові підходи до розуміння його концепції. В результаті детального аналізу масштабного вокально-інструментального циклу, що включає 6 розгорнутих композицій для голосу і семи інструментів (скрипки, альту, віолончелі, контрабасу, флейти пікколо (або флейти), кларнету in B, фаготу) виявлено, що композитор відштовхується від ідеї різного механістичного руху, яка закладена в назвах і вербальних текстах вокальних

мініатюр і створює контрастні частини, що об'єднані спільними прийомами і музичними засобами. Загальний задум циклу відображає екзистенційні виміри і постає «інтимною сповіддю» (В. Жаркова) автора, а його організація закріплює характерні для індивідуального стилю композитора властивості: інструментальну природу вокальної партії; поліфонічну самостійність голосів (використання імітацій, технік нескінченного канону першого розряду і вертикально-рухомого контрапункту); політональність; неспівпадаючі межі розділів в різних партіях, що створюють відчуття наскрізного руху; своєрідне трактування реприз, які відзначають повернення музичного матеріалу в інструментальних партіях, тоді як вокальна партія завжди створює контрапункт до них і побудована на новому матеріалі (що також посилює динаміку розвитку); оригінальну темброву драматургію усіх частин.

**У Висновках** підводиться підсумок даного дослідження та намічаються подальші наукові перспективи.

Зазначено, що камерно-вокальна творчість Даріюса Мійо постає унікальним феноменом європейської культури ХХ століття. Глибоке засвоєння композитором засад французької культури з характерними для неї прагненням митців до ясності мислення і побудови досконалої форми, увагою до проблеми єднання слова і музики, особливим значенням тембрової виразності композиції, вписують Мійо у число найкращих представників національної культури. Тому вивчення камерно-вокальних творів митця розкриває і неповторні шляхи розвитку французької музики минулого століття, і загальні вектори зміни стильових орієнтирів західної музичної культури в цілому.

Наголошено, що камерно-вокальні твори раннього періоду творчості Мійо постають справжньою творчою лабораторією митця. Вони проявляють постійний пошук композитором власного почерку і віддзеркалюють його тісні контакти з представниками французького літературного середовища. Значна перевага саме камерно-вокальної «продукції» у період становлення творчої

індивідуальності композитора визначає активність протікання процесу формування його індивідуального стилю саме через взаємодію із словом, що є типовим для французької музичної культури. Разом з тим, майже вісім десятків раннях опусів не залишаються тільки учнівською спробою, але входять до скарбниці світової вокальної музики і становлять важливу частину репертуару сучасних виконавців. Це засвідчує стрімке формування професійних чеснот Даріюса Мійо, його «священне ставлення» до майстерності висловлення музичної думки, глибоку щирість почуттів і емоційну виразність музики, яких прагне людина третього тисячоліття, що шукає вихід за межі сучасного діджиталізованого світу.

*Ключові слова: Даріус Мійо, Лео Латіль, Поль Клодель, французька музика XX століття, камерно-вокальна музика, слово і музика, жанр, індивідуальний стиль, стильовий вимір, феномен творчої особистості*

## SUMMARY

***Shan Yunan. Darius Milhaud's early chamber and vocal work: stylistic dimensions. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.***

Theses for the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). — The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

**The relevance** of the research is conditioned by the necessity to study the work by Darius Milhaud that impresses not only with the nominative composition (443 works covering the full genres of Western academic music, including 19 operas and 19 ballets), but also with the depth and comprehensiveness of the artist's thinking.



From the earliest to the last works, Milhaud sought his own ways of unifying distant cultural, genre and stylistic worlds, interaction of artistic traditions of different continents and musical practices. Awareness of the creative work of the composer, whom researchers call a "musical Proteus", becomes an important task of today's humanitarian science, because it reveals both the individual features of the artist's unique artistic world, and the fundamental processes of changing the principles of musical thinking in the 20th century in general.

Only certain aspects of Milhaud's work come to the attention of Ukrainian musicologists, most often associated with the "exotic" component of his musical language and appeals to non-European musical sources, in particular, Brazilian folklore and American jazz. The artist's chamber-vocal legacy remains almost completely unlit, although the composer turned to vocal genres throughout his life, and the catalog of his vocal works includes about 100 names of representatives of the literary world of various eras, cultures and national schools.

Of particular importance is the study of the chamber and vocal music by Milhaud, which was written between 1910 and 1919 and constitutes the main part of the creative results of this period. It is in the field of vocal music that the formation of the individual style of the composer as a whole system takes place. Therefore, the study of the ways of the formation of Milhaud's style in the field of vocal music in the first creative decade is an urgent question of modern Ukrainian musicology.

**The object** of research is the vocal music of Darius Milhaud from the early period of his work. **The subject** of the study is the stylistic parameters of Darius Miho's vocal works of 1910 – 1919. **The purpose** of the research is to identify the main factors in the formation of the style of Darius Milhaud in the field of vocal music in the period 1910 – 1919.

In the dissertation **for the first time** has updated and included in the Ukrainian musicological context a little-explained layer of D. Milhaud's work - early vocal opuses; ideas about the general strategies for the development of musical thinking of

French composers of the first quarter of the 20th century developed in the musicological works of Ukrainian scientists; an overview of scientific views on the specifics of the formation of the Darius Milhaud creative figure and the characteristic features of his musical thinking introduced in Western musicology; the concept of the phenomenon of the creative personality of Darius Milhaud. Also were revealed the universal dimensions of Darius Milhaud's creativity in the aspect of understanding the specifics of the interaction of mental and socio-cultural vectors of realization in their integrity; the genesis and principles of formation of the individual stylistic system of Darius Milhaud; the peculiarities of the organization of the vocal cycles "Agricultural Machines", "Knowing the East", "On the Streets of Rio" (on the texts by Paul Claudel), as well as vocal miniatures on the texts by Leo Latil.

**In Chapter 1 "Darius Milhaud: The Phenomenon of the Creative Personality"** it is stated that the study of the creative personality reveals extremely important research reflections of the man of the third millennium regarding the the interaction specifics between the general and the individual. It is emphasized that the interest in the creative personality as a phenomenon of interdisciplinary discourse in the modern humanitarian space is constantly growing, determining the need to discuss the figure of the outstanding French composer of the 20th century, Darius Milhaud, from such a perspective. Are considered different approaches (in philosophy, psychology, sociology, cultural studies, musicology) to understanding the phenomenon of creative personality as a result of multidimensional interaction of mental and socio-cultural human's realization vectors (1.1.). It is indicated that the phenomenological perspective opens up in the field of music-historical science new semantic dimensions of understanding such components as biography, historical context, style, artistic decision, etc. Are characterized the main research concepts of Darius Milhaud's work developed in Ukrainian and foreign musicology. (1.2). It is emphasized that the large autobiographical layer by Milhaud's texts, his correspondence and interviews become a valuable source of understanding the artistic

and aesthetic instructions of the artist, his principles of building communication with listeners in different periods of life. It is marked that the understanding of the composer as a person and a "higher integrating substance" (N. Savytska) requires the expression of important sections of his spiritual world in a chronotopic perspective (1.3.). It is noted that Darius Milhaud's life has a certain "fault line" that passed through 1940, when the composer was forced to emigrate from occupied France to the United States. It substantiated the expediency of following the periodization of Milhaud's work by Western researchers, who single out the early period of creativity in the years 1910-1919 in the first "European" stage of the artist's life.

**In Chapter 2 "The main principles of formation of Darius Milhaud's creative instructions in chamber and vocal work"** the main sources of formation of the artist's stylistic system are revealed. It is noted that the composer's chamber and vocal work is an integral part of French musical culture and reflects the main trends of changing its genre and style paradigm at the beginning of the 20th century. In subsection 2.1. the main concepts of Ukrainian scientists that determined the dissertation's theoretical foundation are considered. It is indicated that an important parameter of the study of the chamber-vocal heritage of Milhaud is the identification of its genre specificity and the features of the *mélodie* genre as a purely national genre of vocal miniature, dominated by a poetic structure. It is emphasized that the vocal miniatures are a real creative laboratory for the formation of Milhaud's creative thinking and determine the principles of his individual style formation. In subsection 2.2. it is stated that Milhaud interprets the poetic text as a source for the most daring experiments and demonstrates new expressive possibilities of the interaction of words and music in French culture as the discovery of a unique "composer's listening" (D. Milhaud) to the literary text, therefore he defines his own genre model as "poem". It is emphasized that in the early stage of Milhaud's work a special role was played by his friendship as a poet with Leo Latil, whose texts were used to write the artist's

earliest vocal poems, in which certain lines of succession can be traced with the vocal works by Claude Debussy and Maurice Ravel.

**Chapter 3 "Darius Milhaud and Paul Claudel: vectors of stylistic intentions"** reflects the close creative and personal contacts of the composer and the poet, which testify to the exceptional affinity of the artistic guidelines and aspirations of both artists. It is emphasized that the activity of Paul Claudel falls at the time of rapid changes in artistic and aesthetic guidelines in European culture and left a tangible mark in history (3.1.). It is noted that Milhaud's communication with Claudel was of particular importance at the early stage of the composer's work. The exotic impressions of meeting other worldviews recorded in artistic texts were originally combined with religious ideas and dogmas of the Catholic faith in Claudel's creative world, creating unique artistic forms that had an extraordinary influence on Milhaud. The specifics of the organization of vocal cycles for Claudel's *texts Knowledge of the East* (3.2) and *On the Streets of Rio* (3.3.) are studied in detail. They unfold, respectively, as a monumental and majestic integral musical picture of the East "through the eyes of a European" and a lightning-fast mini-sketch of the noise of a Brazilian street. However, both cycles testify to the expansion of Milhaud's compositional "palette" by the principles of polytonal unification of musical layers, polyphonic means of combining material, as well as the tendency to combine completed vocal compositions into cycles through the end-to-end logic of using thematic, tonal, dynamic, textural, and timbre tools development.

**In Chapter 4 «Vocal Cycle *Agricultural Machines* as a style phenomenon»** the composer's scandalous opus and new approaches to understanding his concept is in the center of attention. As a result of a detailed analysis of a large-scale vocal-instrumental cycle, which includes 6 detailed compositions for the voice and seven instruments (violin, viola, cello, double bass, piccolo flute (or flute), clarinet in B, bassoon), it was found that the composer was starting from the idea of various mechanistic movement, which is embedded in the names and verbal texts of vocal

miniatures. Milhaud creates contrasting parts united by common techniques and musical means. The general idea of the cycle reflects existential dimensions and appears as an "intimate confession" (V. Zharkova) of the author, and its organization reveals properties characteristic of the composer's individual style: the instrumental nature of the vocal line; polyphonic independence of voices (use of imitations, techniques of endless canon of the first order and vertically moving counterpoint); polytonality; non-matching boundaries of sections in different parties, creating a feeling of through movement; a peculiar interpretation of reprises, which mark the return of musical material in instrumental parts, while the vocal part always creates a counterpoint to them and is built on new material (which also strengthens the dynamics of development); original timbre dramaturgy of all parts.

**In the Conclusions** is noted that the chamber-vocal work of Darius Milhaud appears as a unique phenomenon of European culture of the 20th century. The composer's deep assimilation of the foundations of French culture, with the artist's characteristic desire for clarity of thinking and the construction of a perfect form, attention to the problem of the union of words and music, the special importance of the timbre expressiveness of the composition, inscribe Milhaud among the best representatives of the national culture. Therefore, the study of the artist's chamber and vocal works reveals both the unique ways of the development of French music of the last century, and the general vectors of changes in the stylistic orientations of Western musical culture as a whole.

It is emphasized that the chamber and vocal works of the early period of Milhaud's work become a real creative laboratory of the artist. They show the composer's constant search for his own handwriting and reflect his close contacts with representatives of the French literary environment. The significant advantage of the chamber-vocal "production" during the formation of the composer's creative individuality determines the activity of the process of forming his individual style precisely through the interaction with the word, which is typical for French musical

culture. At the same time, almost eight dozen early opuses do not remain just a student's attempt, but are included in the treasury of world vocal music and constitute an important part of the repertoire of modern performers. This testifies to the rapid formation of Darius Milhaud's professional virtues, his "sacred attitude" to the art of expressing musical thought, the deep sincerity of feelings and the emotional expressiveness of music, which are sought by a person of the third millennium, who is looking for a way out of the modern digitalized world.

**Key words:** Darius Milhaud, Leo Latil, Paul Claudel, French music of the 20th century, chamber and vocal music, word and music, genre, individual style, style dimension, style dimension, phenomenon of creative personality

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Шань Юйнань. Вокальна творчість Даріюса Мійо: період становлення. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2021. № 33. Том 1. С. 121-130.  
DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-10>  
<https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/71>  
*Ключові слова: Даріюс Мійо, вокальні твори, музика і поезія*
2. Шань Юйнань. Феномен творчої особистості Даріюса Мійо. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. №35. Том 1. С. 72-84.  
DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-6>  
<https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/809>  
*Ключові слова: Даріюс Мійо, творча особистість, феномен особистості, музика і література, Прованс в музиці*
3. Шань Юйнань. Творчий діалог Даріюса Мійо з Лео Латілем: принципи формування стилізованої системи композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 67. Том 2. С. 175-181. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-25>  
<http://www.aphn-journal.in.ua/67-2-2023>  
*Ключові слова: Даріюс Мійо, Лео Латіль, французька музика XX ст., камерно-вокальна музика, слово і музика.*

## НАУКОВІ ПРАЦІ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ

1. «Вокальна творчість Даріюса Мійо: жанрова специфіка та питання її культурно-історичної обумовленості» [тези доповіді] // «Тези XXII міжнародної науково-практичної конференції “Молоді музикознавці України”». Київ : Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 2022. С.112-113.

<https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/05/tezi-molmuz-2024-fin.pdf>



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	19
<b>РОЗДІЛ 1 ДАРІЮС МІЙО: ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ.....</b>	29
1.1. Поняття творчої особистості у музикознавчому просторі: проблемні аспекти розуміння.....	29
1.2. Постать Даріюса Мійо у сучасному музикознавчому дискурсі: шляхи усвідомлення.....	35
1.3. Життєтворчість Даріюса Мійо: основні виміри.....	48
Висновки до Розділу 1.....	70
<b>РОЗДІЛ 2 ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ НАСТАНОВ ДАРІЮСА МІЙО У КАМЕРНО- ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ .....</b>	73
2.1. Жанрово-стильові особливості ранніх вокальних мініатюр Даріюса Мійо: теоретичні аспекти.....	73
2.2. Творчий діалог Даріюса Мійо з Лео Латілем: становлення стильової системи композитора.....	82
Висновки до Розділу 2.....	105
<b>РОЗДІЛ 3 ДАРІЮС МІЙО І ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ: ВЕКТОРИ СТИЛЬОВИХ ІНТЕНЦІЙ .....</b>	107
3.1. Творчі контакти Даріюса Мійо і Поля Клоделя: перехрестя мистецьких настанов.....	107

3.2. Відображення екзотичних образів у циклі «Знання Сходу».....	114
3.3. Вокальний диптих «На вулицях Ріо»: віддзеркалення бразильського колориту.....	141
Висновки до Розділу 3.....	145
<b>РОЗДІЛ 4</b> <b>ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ</b> <b>«СІЛЬСЬКОГОСПОДАРСЬКІ МАШИНИ» ЯК</b> <b>СТИЛЬОВИЙ ФЕНОМЕН .....</b>	148
4.1. Специфіка композиторського задуму .....	148
4.2. Особливості організації циклу.....	156
Висновки до Розділу 4.....	174
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	176
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	188
<b>ДОДАТКИ</b>	203
<b>ДОДАТОК А. ....</b>	203
<b>ДОДАТОК Б.....</b>	226

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Ім'я Даріюса Мійо входить практично в усі антології, хрестоматії, історичні огляди європейської музичної культури першої половини ХХ століття [13, 47, 110, 133, 134, 172 та ін.]. Феноменальна кількість опусів композитора – 443 твори, що висвітлюють всю жанрову сферу західної академічної музики (включаючи 19 опер і 19 балетів), – вражає не тільки номінативною складовою, але рідкісною глибиною й всеосяжністю мислення митця. Від самих ранніх до останніх творів Мійо шукав власні шляхи єднання далеких культурних, жанрових і стильових світів, взаємодії мистецьких традицій різних континентів й музичних практик. Тому усвідомлення творчого доробку композитора, якого дослідники називають «музичним Протеєм», «хамелеоном, що має 1000 обличь» [61, с.13], постає важливим завданням сьогоденної гуманітарної науки, адже розкриває як індивідуальні особливості неповторного художнього світу митця, так і фундаментальні процеси зміни принципів музичного мислення у ХХ столітті загалом.

У поле уваги українських музикознавців творчість Мійо потрапляє лише окремими аспектами, найчастіше пов'язаними з «екзотичною» складовою його музичної мови і зверненнями до неєвропейських музичних джерел, зокрема, бразильського фольклору й американського джазу. Саме в такому ракурсі розглядають поодинокі інструментальні твори композитора Лю Кетін («Провансальський «провінціалізм» у творчості Д.Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш») [55], Д. Максименко (««Скарамуш» для саксофона з оркестром Д. Мійо: Інноваційні риси програмної романтичної сюїти») [56], Т. Полянський («Регтайм у творчості композиторів академічної традиції») [77] та ін. Виключенням є фундаментальна стаття В. Жаркової «Вокальний цикл “Сільськогосподарські машини” Даріюса Мійо:

епатаж чи сповідь?» [29], в якій вперше в українському музикознавстві запроваджено феноменологічний підхід до розуміння знакового післявоєнного твору композитора як виявлення унікального духовного світу митця; а також цінні спостереження над особливостями музичного мислення Д. Мійо у «Poème de Gitanjali» op.22 та «2 poèmes d'amour» op. 30 на тексти індійського поета Р. Тагора, викладені у новітньому дисертаційному дослідженні А. Мамони [57]. Загалом же величезний творчий доробок Мійо залишається мало висвітленим в українській науці.

У зарубіжному музикознавстві творчість Мійо має значно потужніші рефлексії. Вона знаходиться в центрі постійної уваги і багатогранно презентована у фундаментальних монографіях Міріам Шімен і Катрін Масіп [161], Джеремі Дрейка [125], Барбари Келлі [136], Дебори Мавер [143], Ерін К. Махер [140], Рікаві Мішлен [166], Жана Роя [168] та ін. Цінний інформаційний шар складають автобіографічні книги самого Даріюса Мійо [149-152], його обширний епістолярій, а також спогади дружини і друзів [155, 159]. Однак створення цілісного уявлення про особистість «багатоликого Протея» залишається метою майбутніх розвідок.

Вочевидь, вирішення подібного надскладного завдання уповільнює масштабна реалізація Мійо не тільки як композитора, але й як диригента, піаніста, педагога, музичного критика. До того ж музикознавці вивчають довгий творчий шлях митця зовсім не рівномірно: їх більше цікавить час співпраці композитора з «Шісткою», тоді як ранні роки його діяльності, а також «американський період» творчості, коли життя значною мірою проходило за межами Франції у США, досліджені набагато менше.

Останній факт об'єктивно розділяє біографію Мійо на два періоди: до 1940 року (до переїзду в Америку) і після 1940 року. При цьому в «європейському періоді» західні музикознавці, зокрема, Барбара Келлі [136],

виділяють 1910-1919 роки у самостійний ранній творчий період. Цієї періодизації і ми будемо дотримуватись у нашій роботі.

Симптоматично, що один із перших дослідників творчості митця, його друг бельгійський композитор Поль Коллар назвав Мію «ліричним поетом, який виражає себе в музиці», що викликало миттєве схвалення композитора. Мію неодноразово повторював, що «сама суть музики це мелодія» [122, с.49] і зізнавався: «Я люблю писати музику. Я завжди це роблю з любов'ю або взагалі не роблю. [...] Композитор мусить робити все з усіма можливостями сучасної техніки, які є в його розпорядженні, щоб після життя роботи він міг сподіватися залишити твори, мелодична лінія яких запам'ятається, оскільки мелодія, єдиний живий елемент, що сам по собі дозволяє твору тягнутись» [122, с.35]. Ліричність музичного висловлення, самобутнє трактування рельєфності мелодичної лінії, постійна співпраця з поетами обумовлюють основні вектори пошуку композитором власної музичної мови, а глибоке знання національної музичної спадщини визначило міцний фундамент його вокальної творчості.

До вокальних жанрів композитор звертався протягом усього життя. Близько 100 імен представників літературного світу різних епох, культур і національних шкіл можна побачити в каталозі творів композитора, однак цей аспект його діяльності тільки останнім часом починає цікавити музикознавців П'єра Корто [122], Л.К. Епстейна [126], І. Ваде [173] та ін.

Як наголошує Барбара Келлі, неможливо обійти увагою співпрацю Мію з поетами загалом, а тим більше у ранній період творчості композитора, адже він, як і Дебюссі, «черпав натхнення від письменників і мови, щоб спрямовувати свої пошуки індивідуального музичного стилю» [136, с.104]. Авторитетна музикознавиця вказує, що між 1910 і 1919 роками 72 % «творчої продукції» Мію складала саме вокальні композиції, тоді як у подальші роки їх

кількість у творчому доробку композитора поступово зменшується (43 % між 1920 і 1929 роками і ще менший відсоток у наступні десятиліття) [136, с.108].

Цей факт підкреслює виняткове значення ранніх вокальних творів композитора для розуміння процесів становлення його творчої індивідуальності. І хоча деякі сучасники критикували вокальні композиції Мійо через експерименти з ритмами французької та інших мов і порушення правил просодії, більш уважні (зокрема, Поль Ландормі) називали саме вокальні твори Мійо його найвищим творчим досягненням 1910-1920-х років [136, с.104].

У своїй книзі «Нотатки про музику» Мійо зазначав: «У мене немає естетики, філософії теорії. Я люблю писати музику» [150, р.159]. Подібна заява була певною мірою провокацією. Звісно, композитор мав чіткі уявлення про власні творчі настанови і художні методи. Його вокальна музика раннього періоду безпосередньо проявляє засади формування індивідуального стилю як цілісної системи, що буде знаходитись у динаміці постійних оновлень у подальші десятиліття. Тож вивчення особливостей становлення стилю Мійо у сфері вокальної музики в перше творче десятиліття є *актуальним* запитом сучасного українського музикознавства.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 8 «Історія світової музичної культури» Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2021–2025 роки. Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол №7 від 27.03.2024, Наказ 46-А).

**Мета дослідження** – виявлення основних рис стилю Даріюса Мійо в камерно-вокальній музиці 1910 – 1919 років.

**Завдання дослідження** обумовлені реалізацією поставленої мети:

- виокремити основні вектори усвідомлення феномену творчої постаті Даріюса Мійо у музикознавчому дискурсі;
- визначити національно обумовлені жанрові особливості вокальної творчості Даріюса Мійо і загальні принципи вивчення її стильової специфіки;
- дослідити творчі контакти Даріюса Мійо з Лео Латілем і вплив поета на становлення індивідуального стилю композитора;
- розкрити значення співпраці Даріюса Мійо з Полем Клоделем у формуванні стильової системи композитора;
- дослідити вокальний цикл «Сільськогосподарські Машини» як стильовий феномен;
- здійснити аналіз обраних вокальних творів на смислового, композиційно-драматургічному, музично-стилістичному рівнях.

**Об’єктом дослідження** є вокальна музика Даріюса Мійо раннього періоду творчості.

**Предмет дослідження** — стильові параметри вокальних творів Даріюса Мійо 1910 – 1919 років.

**Матеріалом дослідження** було обрано найбільш значимі для формування індивідуального стилю Мійо вокальні мініатюри на слова Лео Латіля, вокальні цикли на слова Поля Клоделя «Знання Сходу» і «На вулицях Ріо», а також масштабний вокальний цикл для голосу і семи інструментів «Сільськогосподарські Машини» (на тексти з каталогу сільськогосподарської виставки).

**Методологія дослідження** базується на комплексному підході, який дозволяє вирішити поставлені в роботі завдання. Застосування *системного методу* виявляє об’єкт дослідження у цілісності його художньо-естетичних,

сміслових, композиційних і жанрово-стильових параметрів. *Історичний метод* висвітлює специфіку соціокультурних чинників процесу формування стилю композитора. *Феноменологічний метод* розкриває визначальні аспекти формування творчої особистості Мійо і його художнього мислення. *Метод семантичного аналізу* виявляє принципи поєднання вербального і музичного шарів вокальних композицій. *Стильовий метод* презентує особливості музичного мислення і композиторського письма. *Методи, жанрового, структурно-функціонального та гармонічного аналізу* використані для виявлення типологічних та індивідуальних параметрів музичного матеріалу та логіки його розвитку.

**Теоретичною базою** дослідження стали праці українських і зарубіжних дослідників, серед яких:

– *музикознавчі роботи узагальнюючого характеру, що відтворюють широкий культурно-історичний контекст діяльності композитора ХХ століття*: Гнатів Т. (1993), Корчова О. (2020); Редя В. (2010), Beltrando-Partier M.-C. (2004); Bond M. (2013), Griffiths P. (2010), Kelly B. (2013), Leslie A. (2000), Massin B. (1985), Matvejevic P. (1992), Miller C. (2003), Porcile F. (1999), Roy J. (1994), Shapiro R. (2011), Taruskin R. (2011);

– *теоретичні роботи, спрямовані на розробку категорії стилю*: Горюхіна Н. (1985), Коханик І. (2002, 2004, 2017), Лігус О. (2019), Москаленко В. (2011), Опанасюк О. (2004, 2006, 2015), Савицька Н. (2005), Шип С. (1998);

– *музикознавчі розвідки з теорії та історії французької камерно-вокальної музики*: Антонєць О. (2006), Вежневєць І. (2020), Жаркова В. (2009, 2023), Корнієнко Є. (2011), Луковська С. (2005), Лі Ц. (2018), Михайлова О. (2009), Нечепуренко В. (2015, 2017), Пізаєва Г. (2023), Faure M. (2000), Francois-



Sappey B., Cantagrel G. (1994), Montalembert E. de (2010), Messina K. (2008), Nectoux J.-M. (2008);

– *джерела, присвячені дослідженню феномена творчої особистості:*

Бондарчук В. (2017), Валевський О. (1993), Турбан В. (2020), Герчанівська П. (2014), Губерський Л. (2002), Гусарчук Т. (2013, 2018), Драч І. (2004, 2021), Коменда О. (2020), Кремень В. (2020), Менжулін В. (2010), Овчарук О. (2019), Савицька Н. (2005, 2008), Самойленко О. (2020), Сітнікова І. (2021), Чаус А. (2006), Черкашина-Губаренко М. (2006), Шабанова Ю. (2017), Шаповалова Л. (2007), Юрченко О. (2014); Wiley С. (2008, 2010, 2015);

– *музикознавчі роботи, присвячені вивченню постаті Даріюса Мійо і*

*виявленню її самобутності в музичній культурі ХХ століття:* Жаркова В. (2023), Кокорева Л. (1986), Лю К. (2017), Максименко Д. (2021), Мамони А. (2024), Collaer P. (1947), Chimènes M., Massip C. (2002); Drake J. (1982), Kelly B. (2003), Mawer D. (1997, 2008), Maher Erin K. (2016), Roger N. (1996), Ricavy M. (2015), Swickard R. (1973);

– *аналітичні праці, в яких головним об'єктом уваги постає вокальна*

*спадщина Даріюса Мійо:* Жаркова В. (2023), Cortot P. (2003), Epstein Louis K. (2014), Kelly B. (2003).

### **Наукова новизна роботи.**

У дисертації *вперше:*

- актуалізовано і включено в український музикознавчий контекст мало висвітлений шар творчості Д. Мійо – ранні вокальні опуси;
- розширено сформовані в музикознавчих працях українських науковців уявлення про загальні стратегії розвитку французької музики першої чверті ХХ століття;

- здійснено огляд наукових поглядів на специфіку формування творчої постаті Даріюса Мійо і характерні риси його музичного мислення, впроваджених у західному музикознавстві;
- виявлено виміри життєтворчості Даріюса Мійо в аспекті розуміння специфіки взаємодії ментальних і соціокультурних векторів реалізації;
- визначено генезу і принципи формування індивідуальної стильової системи французького композитора;
- представлено вокальні твори Даріюса Мійо 1910 – 1919 років як цілісний, національно зумовлений стильовий феномен;
- розроблено вектори процесу стилеутворення в камерно-вокальній музиці Даріюса Мійо за результатами аналізу вокальних творів композитора;
- виявлено особливості організації вокальних мініатюр на тексти Лео Латіля, вокальних циклів «Пізнання Сходу» і «На вулицях Ріо» (на тексти Поля Клоделя), а також масштабного вокально-інструментального циклу «Сільськогосподарські Машини» (на тексти з каталогу сільськогосподарської виставки).

*Дістали подальшого розвитку:*

- теоретичні положення усвідомлення сутності французького жанру *mélodie* і його функціонування у музичній культурі першої третини ХХ століть;
- загальні дефініції стильової панорами паризького музичного життя 1910 – 1919 років.

*Запропоновано новий погляд:*

- на стильові виміри камерно-вокальній творчості Даріюса Мійо 1910 – 1919 років;

### **Практичне застосування результатів дослідження.**

Представлене дослідження ранньої камерно-вокальної музики Даріюса Мійо, детальні аналітичні розвідки невивчених вокальних опусів композитора, а також задіяний широкий музикознавчий контекст сучасних концепцій творчості французького митця, можуть бути використані в курсах історії західної музики, аналізу музичних форм, практичних заняттях в класах співу та камерного ансамблю.

**Апробація результатів дослідження.** Матеріали роботи обговорювались на засіданнях кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського та були оприлюднені у трьох публікаціях наукових статей, у публікації тез доповіді, в 11 виступах із доповідями на наукових конференціях: XXIII всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», XXIV всеукраїнська молодіжна науково-творча он-лайн конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», XXII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», дванадцята міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2022 року», XXVII всеукраїнська науково-творча молодіжна он-лайн конференція «Дні науки», всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ», V Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», тринадцята міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку»; Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика».

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертаційного дослідження відображено у 3 одноосібних наукових публікаціях у фахових виданнях, затверджених МОН України.

**Структуру** роботи складають вступ, чотири розділи, висновки, перелік використаних джерел налічує 176 позицій, з них 70 іноземними мовами.

Обсяг основного тексту роботи — 171 сторінка, загального — 229 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ДАРЮС МІЙО: ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

#### 1.1. Поняття творчої особистості у музикознавчому просторі: проблемні аспекти розуміння

Вивчення творчої особистості як феномену із застосуванням методів міждисциплінарного аналізу займає чільне місце у системі сучасних гуманітарних знань. Фундаментальні дослідження у царині філософії, психології, соціології, культурології, музикознавства висвітлюють різні підходи до усвідомлення творчої особистості як результату багатовимірної взаємодії ментальних та соціокультурних векторів реалізації людини. Залучення різних концептуальних механізмів до вивчення її духовного плану дає можливість «обговорення особистості не як статичного об'єкта, що проектує свої властивості в єдиному часовому просторі, а як поняття з його процесуально-темпоральною організацією, коли ми описуємо його через зміну станів, отримуючи при цьому спектральну і діаметрально розгалужену модель її сутності» [3, с.54]. Тому означена вище проблематика є вкрай насущною у сучасному суспільстві для вирішення людиною третього тисячоліття питань про специфіку взаємодії загального й одиничного, процесуального й сприйнятого миттєво (як подію), тексту й усіх рівнів контекстів, що він актуалізує.

Актуальність усвідомлення творчої особистості як феномену в контексті психологічного, філософського, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсів акцентує В. Бондарчук, наголошуючи, що такий підхід відкриває «новий вектор у простір пізнання і вивчення *людини* “як вищої інтегруючої субстанції” (вислів Н. Савицької), хронотоп якої представлений проблемою протистояння особистості реаліям буття» [курсив наш. Ш.Ю. – 3, с.54]. Необхідність побудови означеного вище вектору дослідницьких інтенцій, за

думкою українського дослідника, обумовлює потреба брати до уваги всю широчінь сьогоденного інформаційного простору, який формує нові світоглядні моделі людини, вимагаючи індивідуальних шляхів їх розвідки й усвідомлення. Тоді всі аспекти життя й діяльності митця об'єднуються у нову динамічну цілісність, а реальні факти включаються у ті смислові потоки, що утворені унікальними артефактами його творчої реалізації, адже вивчаючи біографію особистості, «важливо уникнути редукціонізму, коли значна частина його творчого, наукового, соціального, інтелектуального тощо прояву втрачається і залишається за контекстуальними межами» [3, с.56].

Необхідність нового усвідомлення взаємодії одиничного й загального, конкретного й універсального в процесі дослідження життєвих і творчих аспектів реалізації митця відзначають й представники інших сфер гуманітарного простору. У змістовній статті «Історико-філософська біографістика» В. Менжулін докладно розглядає історію співвідношення суб'єктивного біографічного й відстороненого об'єктивного підходу до життя видатних діячів європейської культури від Античності до сьогодення й наголошує на актуальності створення «*історико-філософської біографістики*» [59, с.23], що постає як «методологічно складна й евристично насичена царина історико-філософського познання» [59, с.23].

Як справедливо зазначає автор, у такий спосіб єднаються різні культурні шари, відокремлені один від одного у дослідницьких розвідках, дозволяючи уникнути небезпеки «ескалації біографізму», коли творчий доробок митця і його життєві обставини постають повністю ізольованими один від одного [59, с.18]. Розглядаючи наріжні завдання вивчення біографії філософів, дослідник вказує, що будь-який біографічний матеріал «має місце в координатах наукового дослідження лише тоді, коли він використовується не для пояснення

ідей філософів, а для їх прояснення, причому не стільки конкретно взятих ідей, скільки усієї постаті філософа» [59, с.24].

Грунтовні міркування щодо специфіки усвідомлення поняття «творча особистість» у контексті духовного життя сучасної людини містить новітня колективна монографія українських вчених «Стратегії формування творчої особистості: методи, прийоми, форми» [95]. Зокрема, автори роботи наголошують, що у сьогоденному світі інформаційно-цифрових технологій необхідним постає використання методології міждисциплінарного аналізу для розуміння складності всіх форм соціального життя людини ХХІ століття, коли відбувається «перехід від лінійного мислення до мислення нелінійного, тобто творчого. Ми приходимо до усвідомлення нелінійності оточуючого світу – природного та соціального, що означає невизначеність у функціях розподілу імовірностей» [95, с.7, курсив наш. - Ш.Ю.].

Ця позиція авторів монографії акцентує важливість вільного володіння людиною нашого часу *нестандартними пізнавальними механізмами та вмінням творчо підходити до вирішення будь-яких завдань*. Зокрема, нового звучання набуває осмислення провідницької думки Епікура: «“Метою філософії є пізнання і свобода, що з нього випливає”, а отже, свобода творчого вибору, творчих ідей і творчого пошуку, що відкриває можливість свободи творчого мислення» [95, с.8]. Власне здатність винаходити «творчі» (не-типізовані) рішення свідчить про особливий ціннісний тип людини ХХІ століття як «Людини Евристичної» (*Homo Euristic*), коли «підґрунтям творчої особистості постає свобода у всіх її проявах» [95, с.74]. У загальному історичному плані концентрація уваги саме на цих аспектах виявлення індивідуального «я» дозволяє побудувати наступний ланцюг: *Homo Sapiens – Homo Ludens* (термін Й. Гейзинґи) – *Homo Euristic – Homo Genialis*, який фіксує бажання людини перейти від засвоєння певних форм знання (*Homo Sapiens*) й вільного володіння

усіма складовими існуючого культурного поля (*Homo Ludens*) до відкриття нових духовних параметрів (*Homo Euristic*) й виявлення їх унікальної («геніальної») сутності (*Homo Genialis*).

У світлі сказаного вище закономірним є твердження, що **«творча особистість є динамічною системою, яка перебуває в стані безперервної зміни та розвитку»**. У процесі такого творчо-особистісного становлення поступово дедалі більшого значення набувають його *внутрішні рушійні сили*, що дають людині змогу все більш самостійно визначати завдання і напрям власного розвитку» [95, с.75. курсив наш – Ш.Ю.]. Тому всі аспекти виявлення неповторного «я» людини (від принципів оформлення зовнішнього вигляду до специфікації світоглядних орієнтирів та особистісних рис характеру чи поведінки) стають важливими для формування уявлення про неї як про творчу особистість.

Проблема вивчення творчої особистості досить вагомо презентована в українському музикознавстві двох останніх десятиліть. Оригінальні наукові погляди на проблему розуміння феномену творчої особистості містять праці В. Бондарчука [3], Т. Гусарчук [21, 22], І. Драч [24,25,26], В. Жаркової [31-34], Л. Кияновської [38], М. Копиці [45], О. Коменди [44], Н. Савицької [86-89], О. Самойленко [91, 92], Л. Шаповалової [100] та ін. Ці роботи маркують нові вектори розгортання музикознавчої думки у сучасному гуманітарному просторі. Фундаментального значення в процесі формування інструментарію міждисциплінарного характеру набувають роботи Н. Савицької.

У монографії «Хронос композиторської творчості» дослідниця акцентує завдання по-новому осмислити Хронос – «“рухливий образ вічності” (Платон)» [89, с.5], який дозволяє концептуалізувати історію європейської культури через вивчення етапів духовної еволюції її видатних представників. «Вік митця, – пише Н. Савицька, – похідна від хроносу наукова універсалія, під якою



маються на увазі темпоральність та часовимірність саморозвитку, а також соціокультурні, психофізичні, особистісно-біографічні виміри професійної діяльності» [89, с.5].

Означений вектор розгортання дослідницьких інтенцій потребує нової методології, яка «базується на засадах міждисциплінарного дискурсу (філософсько-етичний, культурно-антропологічний, психокреативний, персонологічний та музикознавчий підходи)» і спрямована «на поглиблене розуміння найважливіших закономірностей процесу композиторського самоздійснення» [89, с.5]. Тож авторка окреслює новий напрямок розуміння творчих звершень представників європейської музичної культури різних століть через поняття «життєтворчості». «Під поняттям “*життєтворчість*”, – зазначає Н. Савицька, – маємо на увазі *принципову неподільність вітальних і креативних вимірів буття, їх взаємовплив і взаємозалежність, свідому спрямованість енергопотенціалу особистості на творчу діяльність як осердя етичних цінностей і устремлінь*» [89, с.10. Курсив наш. - Ш.Ю.]. Відповідно, образ митця набуває незнаної раніше повноти психологічної, ментальної, етичної, культурної реконструкції. У такий спосіб формується нове бачення долі творчої особистості, коли історичний контекст (як загальне) й усі одиничні фактори виявлення її креативного потенціалу тісно взаємодіють.

Головною, за думкою Н. Савицької, постає «суб'єктивна проєкція, пов'язана з цілісним феноменом особистості, характерною для неї неповторною духовною екзистенцією, що виявляється через “тріумф волі митця” (Л. Баткін)» [89, с.23]. Тому авторка вважає необхідним зосередити увагу на виявленні алгоритму життєдіяльності митця, адже будь який процес життєсходження має свої параметри: «форму, стратегію, тривалість, подієву насиченість» [89, с.27]. Особливого значення у цьому процесі набувають пізні періоди творчості, які «сягають самих меж мистецтва, зближуючись з документом, ... де рідко буває

відсутнім натяк на біографію, на особисту долю композитора» (Т. Адорно) [89, с.29].

В світлі зазначеної вище проблематики особливо слід зупинитися на дисертаційному дослідженні О. Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі». Об'ємна праця української музикознавиці узагальнює численні наукові розвідки і постає вагомим підсумком пошуків відповідей на виклики, що задає сучасна культурно-історична ситуація. Спираючись на фундаментальні теорії Л. Виготського, О. Леонтьєва, Н. Савицької, І. Драч та багатьох інших визнаних авторитетів, дослідниця вибудовує свій підхід до розуміння універсальної творчої особистості як соціокультурного явища. Зокрема, авторка пише: «розуміння універсалізму творчої особистості або ж творчого універсалізму, як правило, пов'язане з усвідомленням жанрово-стильової багатогранності творчості митця, глибини здійснюваних ним художніх узагальнень, смисловою всеохопністю художніх концепцій, присвячених вічним питанням, а також винятково високою мірою творчого обдарування» [44, с.18]. Із усього спектру проявів універсалізму вона виокремлює й обґрунтовує «діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості» [44, с.2], розробляє типологію музикантів-універсалів Нового часу і розглядає принципи універсалізму на матеріалі творчості провідних композиторів XVII-XX ст.

Авторка розгортає строкату панораму різних підходів до розгляду особистості: «біосоціальний (на основі реакції оточення), біофізичний (як характеристику якостей суб'єкта), “визначення-омнібус” (як перерахунок рис), інтегративний (як організоване ціле), регулятивний (як те, що керує поведінкою), унікальний (як вияв індивідуального), сутнісний (як репрезентацію індивіда)» [44, с.58], а також біогенетичний, соціогенетичний та персоногенетичний напрями дослідження особистості. Докладно розглядаючи

значний масив літератури, О. Коменда наголошує: «універсальна творча особистість – це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» [44, с.94].

Крім згаданих вище фундаментальних розробок проблеми творчої особистості можна назвати значну кількість розвідок, у яких автори звертаються до поняття «творчої особистості», не заглиблюючись у дискусійні зони його смислового тезаурусу, а використовуючи для акцентуації певних новітніх ракурсів сприйняття та оцінки діяльності митців. Серед них – статті Т. Гусарчук «Володимир Пухальський: феномен творчої особистості» [21], Н. Михайлової «Сергій Прокопов: феномен творчої особистості» [62], О. Рощенко-Авер'янової «Універсалізм творчої особистості віолончеліста Г. Б. Авер'янова» [85], О. Юрченка «Універсалізм творчої особистості Тараса Барана» [105] та інші.

Отже, інтерес до творчої особистості як феномену міждисциплінарного у сучасному гуманітарному просторі дискурсу постійно зростає. Тому видається доцільним розглянути у такому ракурсі постать видатного французького композитора ХХ ст. Даріюса Мійо.

## **1.2. Постать Даріюса Мійо у сучасному музикознавчому дискурсі: шляхи усвідомлення**

Музикознавча література, присвячена творчості Д. Мійо, достатньо численна, проте, на жаль, не існує узагальнюючої роботи, яка б відповідала сучасним підходам до усвідомлення особистості цього винятково багатогранного митця. Хоча згадки про Даріюса Мійо містять практично усі

антології, хрестоматії, історичні огляди музичної культури ХХ століття [47, 133, 134, 172 та ін.], цілісний образ митця тільки-но починає складатися. Кожен із дослідників обирає певний напрям діяльності цієї різнобічно обдарованої особистості, утворюючи власний змістовний «пазл», який згодом має віднайти своє неповторне місце в системі інших дослідницьких фреймів навколо постаті французького майстра.

Українське музикознавство містить лише поодинокі спеціальні розвідки спадщини Д. Мійо, пов'язані з зверненнями композитора до неєвропейських музичних традицій – Лю Кетін («Провансальський «провінціалізм» у творчості Д. Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш») [55], Д. Максименко («“Скарамуш“ для саксофона з оркестром Д. Мійо: Інноваційні риси програмної романтичної сюїти») [56], Т. Полянський («Регтайм у творчості композиторів академічної традиції») [77], Н. Ревенко («Фортепіанні твори зарубіжних композиторів ХХ століття як складова інструментальної підготовки студентів-піаністів») [80] та ін.), А. Мамона «“Новий орієнталізм“ у музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора)» [57].

У роботах українських авторів також знаходять відлуння епатажні новації Мійо періоду його співпраці із композиторами «Шістки». Зокрема, яскрава стаття Владимирової Н., Гринишної М. «Формування "ексцентричної" поетики авангардистського театру: "Бик на даху" Жана Кокто – Дар'юса Мійо» [10] присвячена питанням функціонування авангардистської театральної культури 1920-х років і зосереджена на творчості Жана Кокто як «одного з проводирів європейської «художньої революції»» [10, с.46]. Відносно ролі Мійо в цьому процесі затвердження нових провокативних сценаріїв у європейській театральній культурі, автори приводять симптоматичні слова самого композитора: «Усе ще знаходячись під враженням від Бразилії, я створив для

забави п'єсу на танцювальні мелодії танго, матчишів, самбо і португальських фадос, об'єднавши їх темою, як у формі рондо <...> Я уявив, що така музика могла би супроводжувати якийсь із фільмів Чапліна» [10, с.49]. Проте докладний аналіз та цілеспрямоване вивчення характеру змін музичної мови та мислення Мійо у 20-ті роки в статті відсутній.

Симптоматично, що у розділах монографії О. Корчової «Музичний модернізм як *terra cognita*» (Київ, 2020) [47], присвячених паризькому музичному життю першої чверті ХХ ст., ім'я Даріюса Мійо з'являється лише у панорамних проєкціях. Авторка детально розглядає творчу діяльність К. Дебюссі, М. Равеля, Е. Саті, Ф. Пуленка й А. Онеггера, щоб побудувати образ модерністського Парижу, проте масштабна постать Мійо, що концентрує авангардні художньо-естетичні новації доби, залишається осторонь прискіпливої дослідницької уваги.

Певний резонанс спадщина Д. Мійо отримує в українських наукових розвідках, присвячених вивченню загальних жанрово-стильових процесів у музичній культурі ХХ ст. Зокрема, камерно-інструментальні твори композитора згадуються у статтях М. Карапінки («Камерно-ансамблева альтова соната у творчості англійських композиторів початку ХХ століття») [46], а також у дисертаціях присвячених теоретичним питанням модифікації ладових систем та утворенню нових мовних практик у ХХ ст. Звісно, твори Мійо органічно вписуються у загальні культурні процеси ХХ ст., але зворотні впливи часу (епохи) на самого митця лише пунктирно зазначені в українському музикознавстві.

Постать Д. Мійо у **зарубіжному музикознавстві** досліджена значно повніше. Загальний обсяг присвячених композитору робіт вражає, а географія авторів охоплює фактично всі континенти. Тому зупинимо увагу лише на

найбільш потужних розвідках, а також на тих наукових текстах, які мають безпосереднє відношення до теми нашої дисертації.

Вже за життя Мійо з'явилися монографічні дослідження, в яких автори прагнули об'єднати у певну цілісність строкатий та вкрай різнобарвний мистецький ландшафт різних періодів життя композитора. Перша монографія була надрукована бельгійським музикознавцем, другом композитора *Полем Коллером* (1947) [121].

Коллер і Мійо познайомилися у 1919 році, коли бельгійський музикант відвідував серію лекцій Жана Кокто в Брюсселі про нове мистецтво й авангардних митців і там зустрів молодого французького композитора. Обоє митців пов'язали довгі роки дружби, а творчі контакти Коллера з видатними сучасниками надавали особливу цінність його судженням [див. зокрема 119]. Після смерті Мійо у 1982 році вийшла друга доопрацьована версія монографії [120]. Власний досвід спілкування Коллера з композитором протягом десятиліть, а також розмови з дружиною митця Мадлен Мійо обумовили надзвичайну цінність матеріалів, представлених у розширеній версії книги 1982 року.

Ще одним джерелом відомостей про загальні події життєтворчості Даріюса Мійо є монографія відомого французького музикознавця *Жана Роя* «Даріюс Мійо: Людина і її творчість» (Париж, 1968) [168]. Особливе зацікавлення автора книги загальним культурним контекстом життя композитора й періодом новацій у французькій музиці 20-х років згодом відбилося в самостійну розвідку «Група Шістка» [169], в якій постать Мійо є органічно вписаною у бурхливу мистецьку атмосферу паризького життя першої чверті минулого століття.

Серед робіт монографічного спрямування слід також згадати книгу *Л. Кокоревої* «Даріюс Мійо» (1986) [41]. На жаль, в українському музичному

просторі у пошуках відомостей про митця, як правило, звертаються саме до роботи Кокоревої, хоча вона є компілятивною за своєю сутністю. Авторка пропонує дуже дрібну періодизацію творчого шляху композитора і визначає наступні хронологічні межі: 1) 1910–1919 – період формування творчих принципів; 2) 1919–1930 – період авангардних експериментів, пов'язаних з групою "Шістки" (Les Six); 3) 1930–1940 – період поширення в творчості композитора неофольклорних та неокласичних тенденцій; 4) 1940–1947 – період пов'язаний з еміграцією в США та оновленням музичної мови; 5) 1947–1974 – пізній період творчості, що синтезує досвід попередніх років [41, с.12].

Запроваджена дослідницею періодизація, що структурує матеріал в роботі, видається занадто «зовнішньою» і не враховує багатовимірність духовних пошуків митця. Слід підкреслити, що майже чотири десятиліття, які відділяють це видання від наших днів, значно розширили проблемне поле навколо Мійо і зміцнили теоретичний фундамент розуміння його художніх завдань. Тому звернення до більш сучасної літератури видається необхідною умовою вивчення творчості композитора.

Прагнення узагальнити різні вектори діяльності Мійо в єдиний концепційний згусток монографічного плану залишається актуальним і для музикознавчої науки останнього десятиліття. Свідченням цього є книга Рікаві Мішлен «Даріюс Мійо: французький композитор-гуманіст. Подорож крізь 20 століття» (Micheline Ricavy, Robert Milhaud, Париж, 2013) [166], а також найновітніша колективна монографія французьких авторів Арбек Жасінт й Лавуа Марі-Ноель «Даріюс Мійо, композитор і експериментатор», яка нещодавно вийшла у паризькому видавництві (Harbec Jacinthe, Lavoie Marie-Noëlle, 2014) [132].

Підкреслимо, що остання робота є великим внеском у сучасне поле вивчення творчості Даріюса Мійо. Її три загальних розділи – «Постать

експериментатора», «Композитор і його сучасники», «Контекст тридцятих років: нові політичні та естетичні проблеми» – втілюють актуальне бачення проблеми творчої реалізації Мійо як видатної творчої особистості протягом різних десятиліть. До того ж, до книги входять розвідки авторитетних знавців творчості Мійо у галузі історичного і теоретичного музикознавства, а також новітні архівні документи. Загалом це видання слідує сучасній тенденції в музикознавстві об'єднати об'єктивну базу з використанням первинних джерел із авторськими коментарями. Симптоматичним є, на нашу думку, власне факт *колективного звернення до монографічної теми*, адже складно уявити сьогодні можливість одноосібного розв'язання проблеми створення сучасної роботи, присвяченої такому масштабному митцю як Даріус Мійо, що зазнав на собі вплив магістральних напрямів трансформації мистецької свідомості у ХХ столітті.

Надзвичайно важливим джерелом відомостей про творчі ідеї та задуми композитора є його *автобіографічна й епістолярна спадщина*. Мійо відноситься до тих митців, які охоче пояснювали художні засади власної діяльності, щиро ділилися визначними враженнями й переживаннями, які спрямовували творчі пошуки. Величезний автобіографічний шар текстів Мійо, листування, газетні статті, друковані та записані інтерв'ю постають цінним параметром формування цілісного образу митця, розуміння його художньо-естетичних настанов, принципів побудови комунікації із слухачами в різні періоди життя.

Вже у 20-ті роки Мійо видає «Етюд» (Париж, 1927), в яких фіксує актуальні для нього художні орієнтири і втілює своє бачення завдань сучасного мистецтва [148]. Зокрема, розділи «Французька музика після війни», «Моя співпраця з Полем Клоделем», «Вшанування Габрієля Форе», «Франсіс Пуленк і *Les Biches*», «Смерть Еріка Саті», «Музика і клоуни», «Тенденції деяких



молодих французьких музикантів» проявляють активність творчої позиції Мійо і його пристрасне бажання визначити оригінальні шляхи новітнього французького музичного мистецтва.

Протягом життя Мійо щиро виділяє час на спілкування із колегами, друзями, журналістами. «Розмови із Клодом Ростаном» [147] містять відповіді на важливі запитання відомого музикознавця до композитора: «Хто ви, Даріус Мійо?», «Покликання»; «Смаки та фарби I», «Портрет художника, намальований ним самим», «Таємниця просодії» та ін. Відлунням років спілкування із видатними сучасниками постає поява у 1949 році книги мемуарів Мійо «Нотатки без музики», яка описувала європейський період життя композитора. У 1963 році з'являється її нова редакція, яка розширює простір згадок американськими реаліями [150]. Нарешті, перед смертю Мійо закінчує у 1973 році оновлену версію мемуарів із символічною назвою «Моє щасливе життя» [149]. Підсумовуючи свій творчий шлях, він додає до видання повний список творів.

Матеріалом книги «Моє щасливе життя» виступають майже вісім творчих десятиліть, а контекст розповіді утворюють знакові фігури ХХ століття – П. Пікассо, П. Клодель, Ж. Кокто, Ж. Брак, А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, П. Хіндеміт, Ф. Пуленк, А. Онеггер, Е. Саті, І. Стравинський та ін. Звісно, такий широкий діапазон творчих зацікавлень Мійо знаходить відображення у його музичних творах і визначає сміливість експериментів і перспективність художніх новацій митця.

Вже після смерті композитора величезну кількість його статей та думок було зібрано у 1982 році у збірку «Нотатки про музику» [151]. Цінним джерелом розуміння творчих засад Мійо є його листування з Полем Клоделем, яке нараховує 299 листів, а також листування с Жаном Кокто. При цьому сотні

листів ще знаходяться в архівах різних країн і чекають на своє виявлення широкому читачеві.

За останні десятиліття з'явилися потужні дослідження окремих аспектів творчості композитора. Перш за все, виділимо британську складову сучасного музикознавчого дискурсу, присвяченого Мійо. Вона представлена потужними розвідками Джеремі Дрейка [125], Роберта Дебора Хейзела [167], Дебори Мавер [143], Барбари Келлі [136]. Їх змістовні дослідження визначають основні естетичні орієнтири композитора та досить ґрунтовно пояснюють специфіку його музичного мислення у різні творчі десятиліття.

Надзвичайно цінною видається робота *Роберта Дебора Хейзела* «Рання камерна музика Даріюса Мійо: стиль і структура» [167]. Автор детально аналізує камерні твори композитора 1917–1927 років, обираючи декілька векторів усвідомлення. По-перше, дослідник зосереджує увагу на особливостях виявлення у ранніх творах принципів неокласицизму. По-друге, автор виявляє зв'язки теоретичних настанов Мійо, викладених у трактаті «Політональність й атональність» (1923) й його авангардних творів 20-х років, що втілюють радикальні пошуки у сфері звуковисотної організації музичної тканини. По-третє, британський дослідник розглядає шляхи відтворення в музиці Мійо особливостей бразильського фольклору й американського джазу.

Симптоматично, що прослідковуючи значну стилістичну еволюцію у творах Мійо протягом означеного періоду, визначаючи контрастні стилістичні елементи музичної мови композитора на початковому етапі його творчого шляху, Роберт Дебор Хейзел наголошує, що кінцевою точкою взаємодії полярних структурних одиниць є «Єдина Сутність» [167, с.3]. У цій позиції він дотримується провідної ідеї монографії Пола Коллера, у якій бельгійський музикознавець вжив важливе для розуміння спадщини Мійо визначення «**єдина сутність**» («*total entity*») [120, с.208], фіксуючи складні внутрішні перетини

різноспрямованих ліній творчого руху композитора протягом багатьох десятиліть.

Підкреслимо, що Роберт Дебор Хейзел переводить стилістичні спостереження Пола Коллера на естетичний рівень і наголошує, що постійний «шлях уперед», яким слідує митець, насправді проявляє пов'язаність усіх етапів творчих пошуків, а **ранню камерну творчість «можна вважати репрезентативним *гідом* (путівником) у царині всіх композиційних методів Мійо і джерелом усіх його пізніших надбань»** [120, с.312. Курсив наш. - Ш.Ю.].

Підхід Роберта Дебора Хейзела до вивчення творчості композитора видається надзвичайно перспективним, адже дослідник не зупиняється на виокремленні та диференціації полярних стилістичних векторів реалізації митця, а вбачає увесь його творчий доробок виявленням *спільних* художніх орієнтирів. Власне, загальна періодизація творчості Мійо, запропонована в роботі, відображає зміст його художніх пошуків, а не спирається на зовнішні обставини життя. Автор пропонує розділити творчий шлях Мійо на три періоди: 1) Перший період (1911–1930); 2) Другий («середній») період (1930–1950); Третій період (1950–1973). Внутрішні зв'язки між складовими означеного у такий спосіб хронотопу творчої діяльності композитора виявляє, зокрема, його епістолярна спадщина й автобіографічна література, які свідчать про тісні переплетіння творчих ідей Першого і Третього періодів, у порівнянні із деякою автономністю Другого періоду.

Серед важливих наукових позицій Роберта Дебора Хейзела зазначимо також глибоке спостереження щодо сутності стилю Мійо як «середземноморського модального *мелодіста*, який завжди обманує, що він створює політональність» [120, с.317]. Власне акцент на лінійних параметрах розгортання музичного матеріалу маркує твори композитора і зберігається у тій

чи іншій мірі протягом всього життя. Ці міркування продовжують тезу *Джеремі Дрейка (J.Drake)*, яка зафіксована у роботі «Опери Даріюса Мійо» відносно того, що в музиці Мійо «горизонтальний імпульс сильніший за вертикальний: чути мелодії, а не гармонію» [125, р.28]. У свою чергу, можна почути тут відлуння гучної полеміки у французькій пресі 1923 року, коли Мійо опублікував у *La revue musicale* (1923, лютий) статтю «Політональність й атональність». У відповідь на неї в *Le courrier musical* (15 червня 1923 р.) з'явилась публікація Манюеля Розенталя на підтримку політональності як новітнього типу мислення і взагалі діяльності сучасних композиторів Д. Мійо, А. Онеггера й І. Стравінського.

Фундаментального значення для розуміння теоретичних засад творчості Даріюса Мійо набуває потужна розвідка *Дебори Мавер «Даріюс Мійо: модальність і структури в музиці 1920-х років» (Deborah Mawer, Ashgate, Aldershot, 1997)* [143]. Роботу зосереджено на періоді творчості 1918-1927 років. Авторка включає музичний доробок композитора у широкий музичний контекст і зосереджує увагу на проблемах сприйняття «музичних структур». Звертаючись до методів «пост-шенкеріанського аналізу Coroadly Salzerian і теорії множин» [143, с.44], дослідниця припускає, що її розвідка «не є книгою для читання від початку до кінця» [143, р. xii], проте наголошує, що її книга є «першим великим аналітичним дослідженням значної частини музики Мійо» [143, р.ix]. Наведені численні графіки, складні математичні розрахунки проявляють детермінованість художніх новацій композитора складними професійними завданнями, що визначали зміну мовних засобів та принципів організації цілого у 20-ті роки минулого століття. Безсумнівно, книга Дебори Мавер залишається важливим джерелом розуміння індивідуального стилю Даріюса Мійо і динаміки його формування.

Цінним внеском у сучасне поле розвідок, присвячених Даріюсу Мійо, є роботи *Барбари Келлі* (Barbara Kelly) [136]. Її наукові інтереси протягом багатьох років зосереджено на періоді розвитку французької музичної культури у перші десятиліття ХХ ст. Власне монографія «Традиція і стиль у творчості Даріюса Мійо 1912–1939 років» [136] розставляє нові акценти у дослідженні спадщини видатного представника французького мистецтва у період бурхливих оновлень його стилю у проміжок між 1912 і 1939 роками, тобто від перших творчих спроб до від'їзду в Америку.

Основна проблема, яку розглядає авторка, пов'язана із вирішенням питань про загальні естетичні принципи діяльності митця, які вплинули на трансформації його музичного письма. Барбара Келлі звертається фактично до всіх жанрових сфер, у яких працював Мійо (опери, драматичні, твори, балети, камерні симфонії і камерні жанри), і створює захоплюючий творчий портрет митця, поєднуючи різні дослідницькі «фокуси уваги» на наступних параметрах: французькі національні коріння і зв'язки із регіональними традиціями (латинське, середземноморське, провансальське), проблема збереження традиції, домінування мелодії, політональність, схильність до пастишу та парафразу. Дослідниця наголошує особливу чутливість Мійо до традицій французької культури і власної приналежності до контексту її розвитку, й особливо спадщини Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Ш. Гуно, Ж. Бізе, К. Дебюссі.

Зокрема, у п'ятому розділі, присвяченому вокальним творам Мійо, дослідниця підкреслює важливість цього жанру в творчості Мійо і його особливе значення у період учнівства. Вона зазначає, що молодий композитор був дуже чутливий до поезії своїх друзів дитинства, Лео Латіля та Армана Люнеля, а також поезії А. Жіда, П. Клоделя та Жамса. Взагалі більшість творів, створених між 1912 і 1919 роками, були написані саме для голосу, отже, саме

поезія, за думкою Барбари Келлі, спрямувала розвиток композиторського стилю.

Запропонована авторитетною дослідницею періодизація творчості Мійо враховує саме цей фактор становлення його індивідуальної стильової системи, тому в нашій роботі ми будемо її дотримуватись. Тож довгий творчий композитора доцільно розділяти на такі періоди: **1) ранній період творчості (1910–1919); 2) міжвоєнний «паризький» період творчості (1919–1939); 3) «американський» період творчості (1940–1972).**

Значний внесок у дослідження спадщини Даріюса Мійо і розуміння його творчої особистості зробили *американські музикознавці*. Серед новітніх розвідок слід особливо виділити дисертацію *Ерін К. Махер* «Даріюс Мійо у Сполучених Штатах Америки, 1940-1971: трансатлантичні конструкції музичної ідентичності» [140].

Ця робота є першою спробою узагальнити різнобічну діяльність композитора в США в ракурсі специфіки виявлення традиційних для представника французької культури рис мислення в американському музичному просторі. Зокрема, зазначається, що Мійо був відкритим до усіх культурних новацій другої половини ХХ ст., а коли його «неокласична ідіома почала втрачати популярність, спробував відновити авторитет, позиціонуючи себе як посередника між музичним істеблішментом і новим авангардом, пов'язаним із музичними спільнотами США та Франції через свої щорічні подорожі» [140, р.IV]. Автор звертається до широкого кола дисертаційних досліджень, зокрема, американських авторів<sup>1</sup>, пропонуючи власну переконливу концепцію американського періоду творчості Мійо.

---

<sup>1</sup> Ralph Swickard, “The Symphonies of Darius Milhaud: An Historical Perspective and Critical Study of their Musical Content, Style, and Form” (PhD diss., University of California, Los Angeles, 1973 [171]; *Leslie A. Sprout*, “Music for a ‘New Era’: Composers and National Identity in France, 1936–1946” (PhD diss., University of California, Berkeley, 2000, 854 p) [170] та ін.

Звертаються дослідники різних країн і до вивчення вокального доробку Даріюса Мійо. Це надзвичайно об'ємна частина творчої спадщини митця, яка тільки починає пригортати увагу музикознавців. Так, у рідному Екс-ан-Провансі у 2013 році відбулась Міжнародна конференція «Мійо і голос», організована «Товариством Друзів Мійо». Її матеріали [146] презентують обговорення фахівцями різних країн вокальної музики композитора. Особливо цінною для нашої роботи є докторська дисертація П'єра Корто «Даріюс Мійо і поети» (Париж, 2003) [122], що є найбільш потужним сучасним усвідомленням вокальної спадщини французького композитора в аспекті його спілкування з поетами і шляхів відображення поетичного слова в музиці.

Слід згадати також розвідки Л.К. Епстейна «“Сільськогосподарські Мащини” як Пост-Пастораль, музика і політика» [126], І. Ваде «Святкування сьогоденності в циклі “Знання Сходу”» [173], В. Жаркової «Вокальний цикл “Сільськогосподарські Мащини” Даріюса Мійо: епатаж чи сповідь?» [29], в якій вперше знаковий післявоєнний твір композитора розглянуто як виявлення неповторного духовного світу митця. Проте, величезна вокальна спадщина ще чекає на подальше вивчення, а питання її стильової специфіки вимагає ґрунтовних досліджень. Як наголошує Барбара Келлі, неможливо обійти увагою співпрацю Мійо з поетами, особливо у ранній період творчості композитора, адже він «черпав натхнення від письменників і мови» [136, с.104], як і його геніальний попередник К. Дебюссі. Тому вивчення ранніх вокальних творів Мійо в аспекті специфіки їх стильових характеристик є актуальним завданням, вирішення якого значно поглиблює не тільки розуміння творчої особистості композитора, але розуміння всієї стильової панорами французької музики першої чверті ХХ ст.

### 1.3. Життєтворчість Даріюса Мію: основні виміри

Усвідомлення процесуально-темпоральних закономірностей життєтворчості Даріюса Мію – складне й об'ємне завдання, яке неможливо розв'язати у межах одного підрозділу, адже воно вимагає узагальнення значної кількості попередніх розвідок, зосереджених на окремих етапах творчого життя митця. На жаль, у сучасному музикознавстві, як це вже було зазначено у підрозділі 1.2, формування таких концепційних засад розуміння специфіки кожного періоду діяльності Мію тільки-но відбувається. Тому створення фундаментальної роботи, в якій образ митця був би репрезентованим у цілісності художньо-естетичних настанов та виявленні внутрішніх чинників мовно-стильових змін протягом шести творчих десятиліть, постає перспективною метою майбутніх розвідок фахівців. Проте й оминати зовсім цей аспект вивчення творчості Мію неможливо, адже дослідження процесу стилеутворення вимагає розуміння митця як людини «як вищої інтегруючої субстанції» (Н. Савицька), з одного боку, а з іншого, розширення контекстуального поля навколо нього через звернення до досвіду суміжних наукових дисциплін. Тож спробуємо увиразнити найбільш важливі зрізи духовного світу митця у хронотопічному ракурсі.

Міцним фундаментом творчих пошуків завжди залишався духовний ландшафт дитячих і юнацьких років, який був пов'язаний із південним регіоном Франції **Провансом**. «**Я – провансальський француз іудейської віри**», – так починає Мію свою автобіографічну книгу «Мое щасливе життя» [61, с.46]. «Прованс для мене – не просто слова, – писав композитор, – такі поняття як *латинський, середземноморський*, знаходять глибокий відгук у мені» [41, с.12]. Тому концепт «Прованс», що об'єднує *географічні і ментальні* виміри простору, у якому пройшли дитинство і юність Мію, постає фундаментальним параметром духовного світу митця і вимагає окремих розвідок.



Прованс (від фр. *Provence*, буквально — провінція) – історико-географічна область на південному сході Франції біля Середземного моря. Історичні і культурні особливості цих земель, що овіяні неповторною красою середньовічних трубадурських пісень, яскравими кольорами провансальської природи, специфікою звучання провансальської (окситанської) мови і неповторними фольклорними традиціями, залишили виразний слід у душі Мійо. «Він був глибоко відзначений Провансом, – вважає Дж. Дрейк, – регіоном вражаючих контрастів: гаряче сонце й затишна тінь, суворі посушливі ландшафти з величною річкою Роною, що протікає крізь його серце. Ще юнаком він здійснював довгі прогулянки від рибальських сіл до великої безлюдної рівнини Камарг, *вбираючи пейзаж і світло Провансу*» [124, курсив наш. - Ш.Ю.]. Дійсно, ці дитячі враження зберігалися в пам'яті Мійо і проявлялися пізніше у його зверненнях до трубадурської поезії, у тяжінні до дивних «екзотичних» кольорів, у «підсиленій» інтенсивності світовідчуття.

Народження композитора в Провансі назавжди визначило його особливе ставлення до усіх параметрів південно-французької культури, яка докорінно відрізняється від культури Північної Франції. Глибокі розбіжності між частинами країни, зафіксовані, зокрема, у відмінностях мови «ок» (окситанської) та «ойль» (французької), рельєфно характеризує авторитетний представник «Нової історичної школи» Ф. Бродель: «Між північчю та півднем вздовж усієї лінгвістичної межі ...проступає *розлом, відкрита рана*», «головний культурний кордон ...пролягає на північ від цієї лінгвістичної тріщини — чи не по Луарі» [5, с.65] і зберігається як хвороблива проблема в історичній пам'яті жителів Франції, визначаючи актуальність реабілітації мовного і культурного ареалу Провансу. Закономірно, що увага Мійо до складних культурно-історичних обставин розвитку регіону, проблем збереження його неповторної ідентичності вплинула на творчі пошуки митця, обумовлюючи іноді

парадоксальні художні результати. Наприклад, поява скандального вокального циклу «Сільськогосподарські Машини» (1919) була безпосередньо пов'язана із бажанням композитора висловити новою мовою незабутні згадки про Прованс і його долю в сучасному світі.

Цікаві міркування щодо сутності виявлення концепту «Прованс» у творчості французьких митців знаходимо у змістовній статті Т. Загрязкіної «Концепт “Прованс” у культурі Франції» [35]. Зокрема, авторка зазначає: «Концепт “Прованс” теж стосується реальності, але це реальність іншого роду, пов'язана з прагненням людей висловити свою приналежність до даного культурного ареалу» [35, с.61]. Внутрішня потреба цієї дії, за переконанням дослідниці, обумовлена визнанням провини «одного з культурних близнюків» по відношенню до іншого, а також переживанням долі Провансу як «відкритої рани» (Ф. Бродель) у свідомості. Звідси – прагнення, що роблять наріжним завданням *реабілітацію культурної автономності регіону*, відмову від стереотипів її сприйняття, які руйнують її унікальний характер. Особливого дбайливого ставлення вимагає мовний шар Провансу. У статті наведено вражаючі цифри, які свідчать, що серед 13 мільйонів жителів Півдня Франції тільки 1500 володіють окситанською мовою.

Прованс постає важливим концептом для розуміння особливостей формування творчої особистості Мійо і специфіки його творів. Образи дитинства зберігалися в пам'яті Мійо, а повернення додому завжди було знаковою подією в житті митця, про що яскраво свідчать мемуари композитора.

Даріюс Мійо народився в Марселі, але виріс у сусідньому місті *Екс-ан-Прованс*, де його батько був заможним торговцем мигдалем. Виявляючи справжню ерудицію в питаннях розуміння всіх тонкощів переплетення історичних і культурних характеристик Середземномор'я, в тому числі, усвідомлення специфіки поєднання різних впливів в процесі формування

провансальської мови, Мійо з любов'ю згадує незабутні «місця пам'яті» свого дитинства – *Logis du bras d'or* («Маєток золотої руки»), перетворений у житловий будинок із старовинної таверни 1670 року; дзвін собору Екс-ан-Провансу; затишний маєток батьків «Енкло» (*L'Enclos*); сад, який ночами наповнювався пташиним співом і таємничими шепотіннями; розкішний красвид із вікна батьківського будинку; незабутній звуковий фон, який утворювали «крики погоничів провансальською мовою», а також «урилки розмов, спів, які змішувалися з легким шумом падаючих в кошики фруктів й із заколисуючим монотонним звуком машин для очищення вовни» [61, с.51]. Зазначимо, що ці ранні враження Мійо вже свідчать про неординарне «вухо» композитора ХХ століття, для якого «звуками музики», тобто гідним уваги й задоволення, стає *весь звуковий спектр навколишнього світу*. Саме таким вкрай широким буде звукове поле музичних творів Мійо в подальшому.

З раннього дитинства Мійо чув пісні жінок, які перебирали мигдаль на першому поверсі будинку. Вони виконували провансальські арії та жартівливі пісні з репертуару «кафе-шантанів», не дивно, що перші творчі кроки композитора будуть пов'язані з вокальними жанрами. Слід додати також, що у самого Мійо був прекрасний баритон. Водночас майбутній композитор виявляв інтерес до різних сфер мистецтва. Крім занять музикою у сферу зацікавлення Мійо входили *поезія та живопис*. Зокрема, любов до П. Сезанна, що втілювала у картинах святковий дух Провансу, супроводжувала його все життя.

Музичні здібності Мійо яскраво виявлялись змалечку, і його батьки були дуже уважними до обдарувань сина. Батько Даріюса Мійо був чудовим піаністом-аматором, ключовою фігурою для місцевого музичного товариства, а мати-італійка прекрасно співала (мала контральто). Серед найяскравіших музичних подій ранніх років Мійо – виконання «Квартету» К. Дебюссі в 1905 році з місцевими музикантами та його вчителем скрипки Лео Брюг'є.

Симптоматично, що музика Дебюссі справила таке сильне враження на Мійо, що він придбав партитуру «Пеллеаса і Мелізанди», яка стала його «найголовнішою їжею» [61, с.69]. Зауважимо, що пізніше Мійо брав участь у першому, приватному виконанні «Сонати для альту, флейти та арфи» К. Дебюссі в 1916 році, під час якої відбулась його єдина зустріч з геніальним композитором. Таким чином, художній смак майбутнього композитора формувався під впливом *новітньої музики* того часу.

Вже у ранні роки виявилось особливе значення **літератури і поезії** у духовному житті Мійо, а також непересічна роль спілкування із літераторами. Дуже важливою для композитора було дружба з однокурсником по ліцею поетом Лео Латілем, а також Арманом Люнелем, який пізніше став лібретистом опер Мійо. Численні листи, що збереглися, передають активні обговорення молодими людьми задач сучасного мистецтва, поезії, музики, їхнє прагнення зрозуміти п'єси Метерлінка і поезію символістів. Природньо, що основним імпульсом для Мійо у ранні роки стануть саме *літературні твори*, а тонке розуміння поезії і прози та спілкування з видатними майстрами слова будуть ваговою рушійною силою формування його музичних задумів й надалі.

У 1909 році Мійо переїжджає до **Парижу**, хоча додому він буде регулярно буде повертатися на свята. Мійо вступає до Паризької консерваторії у клас гармонії професора Ксав'є Леру і клас скрипки професора Анрі Бертельє. Батьки мріяли про кар'єру віртуоза для сина, однак композиція швидко вийшла на перший план. Оригінальна музична мова Мійо відразу виділяє його з-поміж інших студентів, які старанно дотримувалися правил традиційної гармонійної логіки, тому майбутній композитор переходить у клас контрапункту А. Жедальжа – набагато більш незалежно мислячого музиканта, який заохочував зухвалі пошуки інших своїх геніальних учнів – М. Равеля, А. Онегера. Ф. Шмітта, Ш. Кеклена, Ж. Ібера, Ж. Енеско, П. Роже-Дюкаса, М. Жакоба.

Усі, хто навчався у А. Жедальжа, згадували його з безмежною вдячністю та пошаною. Зокрема, М. Равель зізнавався, що «зобов'язаний найціннішими елементами моєї професії А. Жедальжу» [165, р.44]. «Його викладання, – зазначав Равель у грудні 1926 у *Revue musicale*, присвяченому пам'яті Жедальжа, – вирізнялося винятковою ясністю. Завдяки йому відразу ставало зрозуміло, що майстерність є чимось іншим, ніж схоластична абстракція. Не тільки дружба мене підштовхнула присвятити йому “Тріо”: це насправді приношення вчителю» [31, с.91].

Мійо також високо шанував А. Жедальжа, у якого він навчався не тільки контрапункту, але й техніці оркестрування та композиції. Композитор згадував: «Він умів спрямувати перші кроки особи, яка шукала себе, не шкодячи її настановам; навпаки, він підштовхував своїх учнів до того, щоб вони дотримувалися найпотаємніших прагнень. Але, перш за все, він *навчав їх музиці*: навчав їх *життєдайному значенню мелодії*, не звертаючи уваги на те, що в Консерваторії називали “духом конкурсу”... Він був *ідеальним педагогом* для молодих людей, прагнення яких були спрямовані за межі академічних стежок, по краях яких не завжди цвіте музика. Ті, хто шукали шляхи своєї музи *поза протоптаними стежками*, були впевнені, що знайдуть у ньому вірного гіда й чуйного друга» [31, с.92].

Безумовний вплив Жедальжа на формування індивідуального стилю Мійо стає очевидним, коли ми читаємо й інші захоплені відгуки учнів Жедальжа, які незмінно відзначають високі вимоги професора до «*прозорості музичної тканини, ясності лінійного руху, його бездоганної логіки та внутрішньої динаміки, яку давала “соковитість гармонійних тертів”* (Ш. Кеклен)» [31, с.92]. Саме ці характеристики стануть фундаментальними у стильовій системі Мійо, при всій пластичності її змін у різні періоди творчості.

Як зазначає В. Жаркова, характерною властивістю Жедальжа-педагога була його «увага до автентичного вивчення музики попередніх століть» [31, с.93] й особливо спадщини середньовічної доби. ореол середньовіччя був тісно пов'язаний з уявленнями Мійо про культуру своєї «малої батьківщини», для якої образ трубадурів був символом її вічної спрямованості до Краси та Світла.

Прагнучи поглибити свої знання в галузі композиції, Мійо також відвідував клас композиції досвідченого професора Шарля Відора, «чарівної людини й дотепного оповідача» (Мійо), який «випускав крики жаху при кожному знайденому в моїх творах дисонансі; слухаючи їх, він вигукував: “Найжахливіше, що до цього звикаєш”. Це було так далеко від суворості та справедливої критики Жедальжа!» [61, с.94] Крім того, Мійо займався у класі оркестрування Поля Дюка. Тож очевидним є те, що Мійо дуже серйозно ставився до свого бажання писати музику і намагався отримати найкращу професійну базу для подальшої композиторської діяльності.

У Парижі Мійо розширює свій музичний світогляд. Через багато років він згадує потрясіння від зустрічі з піснями Ф. Шуберта, М. Мусоргського (тоді захоплений Мійо купив партитуру «Бориса Годунова»), сонатами Л. ван Бетховена, циклом «Нічний Гаспар» М. Равеля. Після того, як з ініціативи М. Равеля у 1909 році було створено «Незалежне музичне товариство» (SMI), яке очолив авторитетний Габріель Форе, Мійо став постійним *слухачем концертів нової музики*. Слід наголосити, що «Незалежне музичне суспільство» народилось як опозиція до консервативного «Національного товариства», яке перебувало під керівництвом Венсана д'Енді, тож Мійо відразу опинився у числі гарячих шанувальників сучасного мистецтва. Пізніше саме диригентська робота Мійо сприятиме звучанню у Парижі найбільш авангардної музики.

До композиторів, які уособлювали національний дух, Мійо відносив Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Г. Берліоза, Е. Шабріє та К. Дебюссі. Так, вже у ранні

роки у Мійо формується чітка національна спрямованість творчої діяльності. Не дивно, що аналізуючи своє неприйняття музики Вагнера та всієї його естетичної системи, Мійо пояснює свій рух «проти течії» тотального захоплення публіки німецьким генієм як «природну реакцію *латинського серця*» [61, с.71] (читай: *середземноморського, окситанського*) і шкодує про вплив, який Вагнер має на сучасну музику. Справжнім відкриттям для Мійо, як і для інших композиторів епохи, стала музика Ігоря Стравінського, відома в Парижі завдяки С. Дягілеву.

Музичні ідеї, однак, були не єдиним джерелом творчої діяльності Мійо. Твори французького поета-символіста **Франсіса Жамма** (Francis Jammes, 1868–1938) і поета, драматурга, філософа **Поля Клоделя** (Paul Claudel, 1868–1955) стають справжніми «маяками» на самотньому мистецькому шляху Мійо.

Непересічне значення літературних творів для свого творчого формування визнавав і сам композитор: «Коли я почав писати музику, я одразу відчув небезпеку йти шляхом імпресіоністської музики. Стільки шерстистості, запашних гнучких хвиль, піротехніки, що вибухає, мерехтливих прикрас, випаровувань й туги ознаменували кінець епохи, вплив якої я вважав непереборно огидним. **Поети врятували мене**» [124]. Навіть ранні інструментальні твори Мійо зберігали безпосередні зв'язки із його улюбленими поетичними текстами. «Так я написав “П'єси для квартету” під впливом тексту святої Терези, квінтет під назвою “Бідний рибалка”, “Тріо” з епіграфом з віршів Франсіса Жама», – зізнавався Мійо [61, с.75].

Творчість Франсіса Жамма і Поля Клоделя спрямовує Мійо до роботи над формуванням власної музичної мови у **вокальних жанрах**. Особливо численними у ранні роки є твори на вірші *Франсіса Жамма*. Так, в 1910 році Мійо починає працювати над оперою «Загублена вівця» (*La Brebis égarée*, ор.4, 1910–1914) за п'єсою Жамма, яка була присвячена Лео Латілю, а також створює цілий ряд вокальних творів на його вірші. Перші дві книги «Поєми Франсіса

Жамма», що включають 9 і 7 вокальних мініатюр, Мійо позначає як *op.1* (*Poèmes de Francis Jammes*, 1910–1912). Симптоматично, що *саме вокальний опус композитор визначає як точку відліку творчого шляху*.

У 1912 р. Мійо створює третю книгу «Поем Франсіса Жамма» (*Poèmes de Francis Jammes*, opus 6), а в 1915 – «Кантіку Божої Матері Сарранської» (*Cantique de Notre-Dame de Sarrance*, op.29) – натхненний гімн за поемою Жамма для голосу соло. У 1916 Мійо за поемою Жамма пише вокальний квартет «Церква, одягнена листям» (*L'Église habillée de feuilles*, opus 38, з фортепіано в 6 рук), а у 1918 році завершає четверту книгу «Поем Франсіса Жамма» (*Poèmes de Francis Jammes*, op.50) для голосу і фортепіано.

За кількістю звернень поезія Жамма в ці роки виходить на перший план, хоча композитор пише значну кількість вокальних мініатюр на вірші інших авторів, в тому числі своїх друзів – *Лео Латіля* («Три поеми», 3 *Poèmes de Léo Latil*, op.2, 1910–16; «Чотири поеми», 4 *Poèmes de Léo Latil*, op.20, 1914; Квартет за поемою Латіля, *Quatuor à cordes №3*, opus 32, 1916) і *Армана Люнеля* (вокальний цикл з 8 мініатюр «Замок», *Le château*, op.21, 1914).

Сильний вплив на Мійо у перше творче десятиліття мала зустріч у 1912 році з **Подем Клоделем**, з яким композитора познайомив Франсіс Жамм, охарактеризувавши Клоделя «як людину по природі нервову і збуджену, одягнену в китайський капелюх генерального консула, що не виносить запаху ванілі і завжди готовий виїхати в будь-яку віддалену точку планети» [61, с.87]. «Який це був щасливий день! – згадує Мійо. – Він поклав початок не тільки постійному творчому співробітництву, але й справжній дружбі» [61, с.88]. Мійо називав свою зустріч із Подем Клоделем «великою вдачею у житті». Незважаючи на те, що письменник був на 24 роки старший за Мійо, він став близьким другом композитора. Природньо, що Мійо регулярно звертався до текстів Клоделя. У ранній період Мійо створює дві книги «Поем Поля Клоделя»



для голосу і фортепіано (7 *Poèmes de La Connaissance de l'Est* в 1912–1913, opus 7; 4 *Poèmes de Paul Claudel* у 1915–1917 роках, op. 26).

Загалом, в каталозі вокальних мініатюр цього десятиліття звертає на себе увагу обмеження композитора невеликою кількістю поетів і прагненням працювати з їх текстами в *серії вокальних циклів* («Поема Гітанджалі» (на текст Р. Тагора), *Poème de Gitanjali*, op.22, 1914; «Дві поеми кохання» (на текст Р. Тагора), 2 *Poèmes d'amour*, op.30, 1915; «Дитячі поеми» на тексти Р. Тагора, *Poèmes pour enfants*, op.36, 1916). Відзначимо також звернення молодого композитора до поезії визнаних символістів – С. Малларме (цикл *Mélodies bas*, 1917, opus 44 і «Дві маленькі арії», 2 *Petits airs*, op.51, 1918) й А. Рембо (2 *Poèmes de Rimbaud*, op.45, 1917). При цьому, майже всі вокальні збірки Мійо називає «поемами», підкреслюючи домінуючу роль поетичного оригіналу.

Рання вокальна творчість Мійо приходить на час Першої світової війни. За станом здоров'я Мійо не був мобілізований, хоча всі його консерваторські друзі опинилися на фронті. Тяжко переживаючи загибель найближчого друга Лео Латіля й прагнучи усамітнення, у 1916 році Мійо приймає пропозицію Поля Клоделя як нещодавно призначеного міністра Бразилії бути атташе з пропаганди й вирушає до **Бразилії**. Ці враження утворюють ще один потужний смисловий пласт, який визначає формування індивідуального стилю композитора.

«Мій контакт із бразильським фольклором був безпосереднім, – згадував пізніше Мійо. – Я приїхав у Ріо в розпал карнавалу і відразу ж глибоко відчув цей *вітер божевілля*, що охопив все місто» [61, с.111. Курсив наш.-Ш.Ю.]. Екзотична краса бразильської культури підкорила Мійо та обумовила зміни його стилю. Ритми й мелодії бразильських пісень, і навіть «образ тропічного лісу, наповненого звучаннями» (Мійо), стали частиною нової музичної мови митця. Прагнення до простоти та щирості музичного

висловлювання, пошуки незвичних звучань визначили художні горизонти творчості Мійо. Серед нових прийомів, що сміливо почав вживати композитор, був новий принцип звуковисотної організації музичної тканини, який він назвав «політональністю». «Політональність тут існувала тепер не в акордах, а в накладеннях мелодійних ліній, – констатував зміни у своєму стилі Мійо. – Написавши цю музику, **я знайшов звучання, про яке мріяв з дитинства**, коли, засинаючи із заплющеними очима, я уявляв музику, яку не знав, як висловити» [41, с.31]. У цьому стилі було написано шість «Маленьких симфоній» для оркестру. Проте попри майстерність лінійного голосоведення зухвалі політональні утворення шокували бразильську публіку, яка сприймала їх як «фальшиве звучання».

Цікавим видається наведене вище зізнання композитора. Очевидно, що у його свідомості оригінально поєднуються враження дитячих років у Провансі і *святкова атмосфера Бразилії*, що для молодого чоловіка, який тільки-но виїхав із охопленої війною Європи, мала унікальну смислову конфігурацію над-буденного життя, яке виходить за межі повсякденної рутини. Власне тотальне емоційне занурення у нові прийоми написання музики, що долають кордони, визначені традицією і є абсолютно незвичними, відкрило новий простір творчої реалізації композитора. Вперше випробувані у Бразилії політональні поєднання мелодичних ліній стають одним із провідних принципів організації музичної тканини у наступні роки. Любов Мійо до тональних нашарувань тонко коментує Дж.Дрейк, зазначаючи, що інстинктивне прагнення композитора до утворення щільної звукової текстури народжується, можливо, «як результат його дитинства, оточеного шумом і проявляє дуже високу терпимість до процесів в одночасності: у багатьох його творах, полімодальних чи ні, завжди дуже багато подій (іноді занадто багато) відбувається одночасно» [124].

Серйозність ставлення Мійо до формування *іншого* способу бачити світ, виявляти його красу за *іншими* законами, проступає трохи згодом у характеристиці композитором свого балету «Бик на даху» (1919): «Веселий спектакль, що був поставлений під патронатом Саті, ...символізував для публіки демонстрацію естетики мюзік-холу й цирку, для критики же був прикладом післявоєнної музики. Забувши, що я вже був автором «Хоефор», мене назвали *музикантом ярмарка й балагана* – мене, *хто ненавидів балаганну музику*. Створюючи «Бика на даху», я просто хотів зробити веселий, без усяких претензій дивертисмент на згадку про *бразильські ритми, що зачарували мене*, й які, Бог мій!, *ніколи мене не смішили*» [61, с.317].

Тож бразильські враження «виходили далеко за межі музичного туризму» (Дж. Дрейк) [124]. Вони були для композитора не тільки розвагою чи екзотичною розрадою, але джерелом суттєвих перетворень принципів музичного мислення, затвердження ідей про необхідність подолання будь-яких обмежень, винаходу оригінального руслу втілення творчих інтенцій.

Після закінчення дипломатичної місії Мійо покинув Бразилію 23 листопада 1918 року і **14 лютого 1919 року повернувся до Парижу**. Це обумовило нову розстановку жанрових акцентів у його композиторській діяльності. Камерно-вокальні твори у 20-30 роки презентовані значно менше, ніж у попереднє десятиліття, а основною сферою виявлення феноменально активної творчої діяльності Мійо у 20-ті роки стає *театр*.

Кількість і жанрова різноманітність театральних опусів композитора вражає. Величезна епістолярна, мемуарна, музично-теоретична спадщина Мійо свідчить про його власний літературний талант, однак, він завжди працює у співавторстві. Це проявляє серйозне ставлення митця до всіх складових твору і прагнення працювати на найвищому професійному рівні, залучаючи талант і творчі новації друзів-співавторів.

У Парижі Мійо опиняється в самому центрі післявоєнного авангардного музичного життя і стає безпосереднім учасником гучних скандалів й епатажних акцій. Відтворюючи у мемуарах культурну панораму цих років, Мійо згадує спілкування із Гійомом Аполлінером, Полем Клоделем, Полем Валері, Блезом Сандраром, Максом Жакобом, Марселем Дюшаном, Жоржом Браком, Анрі Матіссом, називаючи їх «маяками» сучасного літературного й мистецького життя. Наголошуючи на необхідності докорінних оновлень і в музичній сфері, Мійо зазначає, що композитори «на противагу імпресіоністам і пост-імпресіоністам прагнуть мистецтва більш бруталного і жорсткого, й водночас, *більш ясного і людяного*» [61, с.126. Курсив наш. - Ш.Ю.]. Складно більш точно охарактеризувати спрямованість пошуків молодого покоління французьких митців, до якого належав Мійо, хоча до сьогодні діяльність Мійо цього бурхливого паризького етапу, коли він входив у групу «Шістка» (Les Six), не має однозначної оцінки у музикознавців.

Загальновідомим є факт, що назва «Шістка» закріпилася за групою молодих композиторів-бунтарів після концерту 5 квітня 1919 року, на якому звучала музика Д. Мійо, Ж. Оріка, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Л. Дюрея та Ж. Тайфер, а критик А. Коллернаписав статтю «П'ять росіян, шість французів й Ерік Саті»<sup>2</sup>. Насправді ж, всі згадані вище композитори були зовсім неподібними *творчими індивідуальностями* й завжди чинили опір їхньому об'єднанню у творче угруповання. Зокрема, Мійо писав з приводу статті Колле: «Цілком довільно він обрав шість імен – Оріка, Дюрея, Онеггера, Пуленка, Тайфер і моє просто тому, що ми були добре знайомі, і наша музика звучала в тих самих програмах. При цьому критик зовсім не врахував того, що *ми працювали у різних напрямках*: Оріку та Пуленку були близькі ідеї Кокто, Онеггер тяжів до німецького романтизму, я – до *середземноморської*

---

<sup>2</sup> Офіційна дата народження групи – 16 января 1920 року

*пісенності*. Я абсолютно не визнаю загальних теорій, але *було марно протестувати*. Стаття А. Коллермала такий резонанс у світі, що “Група Шістка” була створена і я став її учасником незалежно від того, подобалося мені це чи ні» [61, с. 129. Курсив наш.- Ш.Ю.]

Зазначимо, що, наполягаючи на оригінальності своїх творчих пошуків, Мійо вказує на притаманну йому «середземноморську пісенність». Подібний акцент на спадкоємності традицій Провансу рельєфно виявляє усвідомлення композитором специфіки власних художніх настанов, укорінених у перших дитячих та юнацьких враженнях. Разом з тим, не можна не бачити певні спільні орієнтири членів «Шістки», зокрема, їх пієтет до новацій Саті й художніх декларацій Ж. Кокто. За словами Мійо, «Саті був нашим ідеалом і користувався найбільшою популярністю» [61, с.129], а ідеї Саті жили бажання молодих композиторів вийти за межі звичного. Всі члени «Шістки» були великими друзями й високо цінували один одного. Так Мійо завжди підтримував свого друга Франсіса Пуленка, зазначаючи: «Після всіх туманів імпресіонізму мистецтво Пуленка – просте, що ясно відновлює традиції Скарлатті й Моцарта – чи стане майбутнім етапом історії нашої музики? ...Завдяки неповторній свіжості музика Пуленка була для мене в той період найпривабливішою» [61, с.126].

На думку дослідників, роль *лідера* серед композиторів «Шістки» відігравав саме Мійо. Зокрема, Онеггер завжди відзначав значний вплив Мійо на формування свого стилю. Дійсно, *досвід подорожі за океан в екзотичну країну та згушення середземноморської вітальної енергії* радикально оновлювали музичну мову Мійо. Все це «кипіло і переплавлялось» композитором з авангардним запалом і нестримною жагою експерименту. Не дивно, що у французькому музичному житті того часу Мійо був в центрі

постійних дискусій, і паризька публіка сприймала його незалежні від традицій музичні опуси як епатаж.

Однак епатаж не був метою Мійо. Його оцінки музики сучасників виявляють інші художньо-естетичні маркери – *спрямованість до ясності, розуміння спадкоємності традицій високого мистецтва, а також прагнення особливої теплоти й інтимності (людяності) змісту*. У цьому проступають типологічні риси мислення представника французької культури, традиційно пов'язаної з *культуrom майстерності* – знання як досягати рівноваги, єднання звуку і інших параметрів музичного цілого (і, відповідно, бездоганного володіння ремеслом).

Зазначимо, що у музикознавчих дослідженнях часто виходять на перший план тільки ексцентричні й епатажні аспекти музики композитора, а ці критерії залишаються поза увагою, хоча дослідження загальної стильової системи композитора вимагає врахування усіх складових індивідуального музичного письма. Як вказує Дж. Дрейк, «теоретизування Мійо виявляє його чітке розуміння *французької традиції*, в рамках якої він працював. У різних статтях 1920-х років він розвинув свій погляд на сучасну музику як на дві взаємодоповнюючі традиції: діатонічної, латинської традиції, що породила *політональність*; хроматичної, німецької традиції, яка породила *атональність*. До останньої, як скажімо до Другої Віденської школи, він відчував захоплення й повагу, проте усвідомлював, що його шлях лежить *в іншому напрямку, слідом за Рамо, Берліозом, Гуно та Шабріє*» [124]. Ця позиція, що визначала творче кредо Мійо, радикально не змінювалась протягом його життя і визначала міцний національний ґрунт творчості.

В цьому плані показовим є тотальне неприйняття Вагнера, яке зберігалось протягом усіх років життя композитора. У своїх мемуарах він пише: «Я протестував проти нього все більше і більше, його мистецтво я не

переносив... У Німеччині я часто був присутнім на прекрасних постановках Вагнера, але свою думку не змінив. Кожного разу *моє латинське серце* бунтувало проти цієї музики, яку Дебюссі назвав “тетралогічною бляшаною крамницею”» [61, с.146]. Слід наголосити, як чітко Мійо відмежовує себе від вагнерівських традицій і як впевнено шукає нові шляхи розвитку *французького театру*.

Про різноспрямовані вектори художніх рішень Мійо свідчать всі його театральні твори, які він пише після повернення з Бразилії до кінця 20-х років. Серед них 6 балетів і 8 (!) опер (із 19, які були створені композитором протягом життя): пластична поема на вірші П. Клоделя «Людина і її бажання» (1918), балет «Бик на даху» із лібрето Ж. Кокто (1919), два номери до колективного балету «Наречені з Ейфелевої вежі» за сценарієм Ж. Кокто (1921), балет «Створення світу» за сценарієм Б. Сандрара (1923), балет «Блакитний експрес» за сценарієм Ж. Кокто (1924), а також опера «Евменіди», яка була третьою частиною оперно-ораторіальної трилогії Есхіла у перекладі П. Клоделя (1922), дві опери на лібрето А. Люнеля (камерна опера «Страждання Орфею», 1924, й опера-buffa «Есфір із Карпантраса», 1925), опера «Бідний матрос» на лібрето Ж. Кокто (1926), три опери-хвилинки на лібрето А. Оппена – «Викрадення Європи», «Покинута Аріадна», «Звільнення Тезею» (1927), і масштабний «мультимедійний проект» «Христофор Колумб» на текст П. Клоделя (1928).

Остання постановка була здійснена із величезним успіхом у Берліні в 1930 році і довго трималась у репертуарі. Як ми бачимо, співавторами Мійо стають провідні представники літературного світу авангардного Парижу – П. Клодель, Ж. Кокто, Б. Сандрар. До найкращої поезії звертається Мійо й у камерно-вокальних творах цього часу, серед яких виділяються своїми підкреслено декларативно «непоетичними» текстами вокальні цикли «Сільськогосподарські Машини» (1919) й «Каталог квітів» (1920).

У загальному огляді формування стильових принципів Мійо особливо слід відзначити вплив *джазу* на музичну мову Мійо у 20-ті роки. Захоплення композитора джазом почалось у 1920 році в Лондоні, де він почув джазовий оркестр Біллі Арнольда, який нещодавно прибув з Нью-Йорку. Потім закріпилось у Відні в 1921 році, куди Мійо поїхав з Пуленком і Марією Фройнд, щоб зустрітися з Шенбергом, Бергом і Веберном. Особливо ж важливу роль відіграло концертне турне по США, де Мійо гастролював у 1922 році як диригент й піаніст і отримав «приголомшливий досвід» (Дж. Дрейк) слухання джазу у Гарлемі. Зразком оригінального поєднання джазових і класичних елементів, зокрема, був балет «Створення світу».

У своїх мемуарах композитор пояснює причини впливу на нього джазу: «Жан Кокто у «Півні та Арлекіні» кваліфікував *джаз* як звуковий катаклізм. ... У джазі *мистецтво тембрів* було вкрай витончене... Постійне використання синкоп йшло від *свободи поліфонічного розвитку* і здавалося, що вони народжуються в процесі *імпровізації*. Насправді ж це було результатом *ретельної та скрупульозної роботи* [...]. І мені спало на думку використовувати ці тембри і ритми в камерній музиці» [61, с.148. Курсив наш.-Ш.Ю.]. Цікаво, що дуже швидко Мійо вичерпує це джерело і вже у 1926 році заявляє, що джаз його більше не цікавить.

30-ті роки – складний час у житті митця. На жаль, протягом цього десятиліття його паралізуючі напади ревматоїдного артриту ставали все більш важкими та частими, що заважало творчості. Також мала вплив на композитора й складна загальна соціально-політична ситуація, яка паралізувала натхнення й лякала образами страшної нової війни, що насувалась. У ці роки Мійо працює у сфері написання музики до фільмів, створює низку відомих камерних і концертних творів, у тому числі «Провансальську сюїту» для оркестру (1936), «Три пісні трубадурів» (1936) для голосу і фортепіано, сюїту «Скарамуш» для



фортепіано (1937). Його найбільш масштабним проектом у це десятиліття постає опера «Медея» (1938) на лібрето дружини Мадлен Мійо. Разом з тим, композитор продовжує свою діяльність як музичний критик й активно пише для щоденної газети «Le jour».

У 1940 році Мійо з родиною був змушений емігрувати із окупованої Франції у США, коли дізнався про те, що його ім'я потрапило до списку єврейських митців, за якими Німеччина вже полювала. Тут розпочинається новий період життя композитора.

Успіх довоєнного виконання творів Мійо в Америці забезпечив йому можливість швидко отримати американську візу і мати місце постійної роботи. Авторитетний американський коледж Мілс (в Окленді) запропонував йому посаду викладача композиції і в такий спосіб сприяв відкриттю нових аспектів творчої індивідуальності Мійо як *педагога*. У коледжі був потужний музичний факультет і постійно діюча літня французька програма стажування, яка включала майстер-класи із найбільш відомими музикантами і давала можливості активного спілкування із молоддю і колегами-композиторами.

Ставлення Мійо до його учнів було надзвичайно уважним і тактовним. Згадуючи власних талановитих педагогів у консерваторії, Мійо уникав догматичних підходів й будь-яких обмежень творчої фантазії студентів і говорив: «Навчання композиції передбачає, на мою думку, можливість [учням] звільнитися від усіх загальноприйнятих формул... допомагаючи їм шляхом свого роду очисного процесу усвідомити власні особливості» [124]. Як ми бачимо, у царині педагогіки Мійо продовжував декларувати свободу, право на оригінальне мислення і незалежне творче виявлення, які були основою його власного творчого кредо.

Звертають увагу і оригінальні художньо-естетичні маркери, якими послуговувався Мійо-педагог і найбільше цінував у роботах своїх вихованців:

«чарівність, веселість і пристрасність». «Це неправда, – говорив композитор, – що глибина твору впливає безпосередньо з нудьги, яку він викликає» [124]. Зазначимо, що серед його учнів – були такі знакові для ХХ ст. композитори, як Вільям Болком, Дейв Брубек, Філіп Гласс, Стів Райх, Карлґайнц Штокгаузен, Яніс Ксенакіс та ін. І хоч роль Мійо-педагога у їх творчому формуванні була зовсім різною, контакт із «живою легендою» паризького авангарду 20-х років і пояснення радикальних експериментів того бентежного десятиліття вустами його лідера не пройшли даремно для молодих композиторів нового покоління.

Майже до останнього часу (до 1971 року) Мійо значну частину життя віддавав педагогічній діяльності. Він активно працював у коледжі Міллс, а після війни прийняв запрошення Паризької консерваторії (з 1947 року), що вимагало від нього постійних поїздок, які він обожнював. *«Подорожі — це одна з найважливіших речей для моєї уяви... Я люблю подорожі, і вони мені потрібні... незалежно від місця призначення»* [124], - зізнавався композитор. Тож друга половина життя Мійо розгортається між двома континентами і вражає насиченістю мистецькими подіями, незважаючи на загострення тяжкої хвороби, яка прогресувала з роками і робила пересування композитора все більшою проблемою.

Вибуховий емоційний світ музики Мійо, нестримна енергія, невпинна жага експериментування робили кожний мистецький крок неповторним. В цьому контексті важко уявити, що неміч тіла композитора посилювалась. Вона завжди залишалась ніби «за кадром» його творчої діяльності. Власне феномен особистості Мійо і проявлявся у його неординарній внутрішній силі, «латинській» провітленості духа й відданій любові до музики в усіх її аспектах. Тому творчий портрет Мійо музикознавці до сьогодні продовжують вивчати і складати в самобутню цілісність, шукаючи секрети творчої сили митця [161].

Переїзд до Америки вимагав від Мію у перші роки значних духовних зусиль, адже йому треба було знайти своє місце у новому культурному середовищі. До того ж, майже всі його партитури залишились в Європі, тому для продовження концертної діяльності необхідно було написати велику кількість нової музики, щоб створити певний репертуарний багаж для виконавців. Разом з тим, вивчення американських років життя митця, виявляє той факт, що Мію знайшов у Каліфорнії свій другий дім: «Тут, у Каліфорнії, відчуваєш себе як у Провансі. Тут схожі квіти, мигдаль, вічнозелені рослини і м'який клімат. Іноді, коли я сиджу в своєму каліфорнійському саду, здається, ніби я опинився у Франції» [140, р.1].

Це зізнання композитора влучно коментує Ерін К. Махер: «Побачити Прованс у північній Каліфорнії означало знайти місце, де композитор міг почуватися як удома; він говорив у 1930-х роках про Екс як про “столицю ідеального Провансу, що тягнеться від Константинополя до Ріо-де-Жанейро”, а у 1968 році район затоки Сан-Франциско став продовженням цього уявного ландшафту» [140, р.1].

Досліджуючи американський період життя композитора у фундаментальній дисертації «Даріюс Мію в Сполучених Штатах, 1940–71: трансатлантичні конструкції музичної ідентичності» Ерін К. Махер наголошує, що Друга світова війна стала каталізатором багатьох змін у творчості Мію. Проте загалом американський період життя Мію музикознавці оминають. Так консервативність дослідницьких позицій, що неохоче приймають до уваги весь контекст життя митця, критикує Ерін К. Махер у згаданій вище дисертації, вказуючи на те, що у другому виданні Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) у статті про Мію «після більш ніж 1600 слів про його виховання та ранню професійну діяльність, роки після 1940 охарактеризовано в *одному* абзаці з 240 слів» [140, с.5. Курсив наш.-Ш.Ю.]. Тож вигнання Мію з Франції в 1940

році, за переконанням дослідника, поклало кінець не лише «цікавій» частині його кар'єри, але й ширше – розумінню його значення для історії музики [там само].

Спираючись на дослідження Ерін К. Махер, будемо дотримуватись позиції, що усвідомлення основних векторів творчої діяльності Мійо після 1940 року вимагає розуміння його творчої особистості «множинної та рухомої», яка постійно змінювалась у відповідь на зовнішні події, засновані на культурних очікуваннях [140, с.16]. Звісно, трансформації у музичній культурі після закінчення Другої світової війни були значними. Пол Гріффітс пише: «Немає нічого дивного в тому, що 1945 рік визначив зміни в музиці. Руйнування, хаос, горе та нещастя, які відчуває весь світ, і широкі надії на новий соціальний порядок, а отже, на нову культуру, вимагали не просто реконструкції, а альтернативної парадигми» [130, р.1].

Проте, хоча ідея фундаментальної зміни парадигми була засвоєна і реалізована багатьма композиторами, прийняття цієї мистецької ідеології як тотальної «створює спотворений образ післявоєнного музичного ландшафту, затьмарюючи безперервність і відкидаючи композиторів, чия музика більше не звучала “новою”» [140, р.73]. До композиторів, які не вкладалися у таке «центральне» русло історичного руху, відносився і Мійо, музику якого сучасники часто звинувачували в неактуальності, хоча вона завжди продовжувала звучати і цікавити публіку різних країн.

Мійо уважно спостерігав за процесами зміни стилістичних настанов у післявоєнній творчості композиторів-сучасників. Розуміючи специфіку власної позиції, він писав: «Хоч є велика різниця між сучасним "авангардом" і моєю музикою, мені подобається заглиблюватися в сучасну музичну мову, що стрімко еволюціонує» [61, с.319]. Він з іронією згадував у мемуарах як «естетика 20-х років», що була зразком жорсткої критики свого часу, тепер перетворилась на

«класику ХХ ст.», а члени групи «Шістка» на честь 40-річчя створення балету «Наречені на Ейфелевій вежі» навіть були нагороджені медаллю міста Парижа.

В цих процесах затвердження колишніх авангардних новацій як традиції, Мійо не зупиняв нові пошуки. Зокрема, він звертається навіть до сфери конкретної музики, записуючи в Парижі в 1954 році «Поетичний етюд» (*Etude poétique*, op.333). Тільки складнощі аренди цієї студії зупинили Мійо від подальших зухвалих експериментів в цьому ж ключі.

Після 1940 року посилюється інтерес Мійо і до давньої європейської культурної спадщини, а також до релігійних образів і тем. «Через мою любов до використання старовинних і літургійних текстів у мене часто виникають проблеми з видавцями сучасних творів», – пише композитор [61, с.308], а у каталозі післявоєнних творів якого значну частину займають саме опуси релігійного змісту. Щодо камерно-вокальних жанрів, то Мійо після переїзду до Америки регулярно звертається до улюблених поетів. Серед вокальних творів останніх десятиліть – «Чотири пісні Ронсара» (4 *Chansons de Ronsard*, op.223, 1940); «Далека весна», «Фонтани та джерела» і «Смуток» на вірші Ф. Жамма (*Printemps lointain*, op.253, 1944; *Fontaines et sources*, op.352, 1956; *Tristesses*, op.355, 1956) та ін.

Однак загалом інтереси композитора були сконцентровані у сфері монументальних хорових жанрів. Мійо пише кантати, ораторії, створює різні жанрові міксти, поєднуючи хорове і сольне звучання голосу. У таких масштабних задумах він, очевидно, відчуває себе більш вільно. Як приклад його прагнення до синтезу різних жанрових вимірів можна навести єднання вокального квартету та пантоміми у творі «Єгипетські мумії» (*Les momies d'Égypte*, Choral Comedy for mixed chorus a cappella, Op. 439, 1972), з текстом *Commedia dell'arte* Ж.-Ф. Реньяра у кумедній суміші французької та італійської мов.

За спостереженням Дж. Дрейка, в усіх пізніх творах Мійо (чи то в симфонічних, камерних чи оперних) особливо виділяються повільні частини, які дозволяють розгорнути пластичні мелодичні лінії «екстраординарної краси й насиченості», що часто використовують надзвичайно високий регістр і особливо рельєфно сприймаються у прозорій музичній тканині і тонких змінах інструментального кольору [124]. Тож стильові зміни відбуваються протягом усього творчого шляху композитора і визначають новації, які вимагають окремих спеціальних досліджень.

## Висновки до Розділу 1

Поняття «творча особистість» постає серед ключових концептів сучасної гуманітарної науки. Його вивчення вимагає застосування методів міждисциплінарного аналізу і виявляє різні підходи у системі гуманітарних знань у філософії, психології, культурології, соціології, музикознавстві тощо. Разом з тим, спільним стає вектор усвідомлення творчої особистості як результату взаємодії багатьох ментальних та соціокультурних факторів життя людини, що дозволяє розглядати «творчу особистість як феномен історії та культури, який, сформувавшись на синтетичних моделях міждисциплінарного дискурсу гуманітарних наук, дає можливість парадигмально сприймати та аналізувати лінію загального розвитку як усього людства, так і окремої особистості» [3, с.56]. При подібному підході нових смислових вимірів у сфері музично-історичної науки набувають такі її складові як біографія, історичний контекст, стильовий вимір, суб'єктивне художнє рішення тощо.

Зазначено, що *«творча особистість є динамічною системою, яка перебуває в стані безперервної зміни та розвитку. У процесі такого творчо-особистісного становлення поступово дедалі більшого значення набувають його*

*внутрішні рушійні сили, що дають людині змогу все більш самостійно визначати завдання і напрям власного розвитку»* [95, с.75. Курсив наш – Ш.Ю.]. Відповідно, всі аспекти виявлення неповторного «я» людини стають важливими для формування уявлення про неї як про творчу особистість. Основні напрямки усвідомлення питань екстраполяції поняття «творча особистість» у сферу музикознавства представлено в дослідженнях В. Бондарчука [3], Т. Гусарчук [21, 22], І. Драч [24-26], Л. Кияновської [38-40], О. Коменди [43, 44], М. Копиці [45], Н. Савицької [86], О. Самойленко [91, 92] та ін.

Вивчення життєтворчості Дарюса Мійо проявляє фундаментальні художньо-естетичні настанови, які пов'язують композитора із традиціями французької культури і сучасним його культурним простором. Вони стають своєрідними універсаліями його творчої діяльності, визначаючи цілісність духовного космосу митця і магістральні напрямки його стильових пошуків. Можна виділити наступні параметри творчої особистості Мійо, що формують його творчий світ протягом життя: концепт «Прованс», поетичні тексти як джерело натхнення, ясність і майстерність композиції як прояв традицій національної культури.

Протягом усього життя зберігається особливе значення літератури у духовному житті Мійо, неперевершеною є роль його особистого спілкування з поетами. Визначальною у творчій діяльності Мійо була його дружба з Лео Латілем, Арманом Люнелем, Полем Клоделем, Жаном Кокто. Любов Мійо до слова протягом усіх творчих десятиліть відкривала йому нові можливості створення зухвалих жанрових мікстів (від камерних до масштабних), в яких вербальна складова була незамінною складовою цілого.

Нарешті, глибоке знання національної музичної спадщини визначило міцний фундамент творчості Мійо. Характерні для французької традиції ясність мислення, прагнення створити досконалу форму, увага до усіх деталей

композиції вписують композитора у число найкращих представників національної культури, незважаючи на особливості життя композитора, яке значною мірою проходило за межами Франції в США.

Останній факт об'єктивно розділяє життя Мійо на 2 періоди: до 1940 року (до переїзду в Америку) і після 1940. Тож будемо у нашій роботі дотримуватися наступної періодизації: 1) Ранній період творчості (1910–1919); 2) Міжвоєнний «паризький» період творчості (1919–1939); 2) «Американський» період творчості (1940–1972).

В результаті вивчення основних дослідницьких концепцій творчості Даріюса Мійо в українському і зарубіжному музикознавстві, наголошено, що незважаючи на велику кількість робіт монографічного плану, спеціальне дослідження ранніх вокальних циклів Мійо в аспекті їх стилевих параметрів залишається актуальним запитом сьогоденної гуманітарної науки.



## РОЗДІЛ 2

### ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ НАСТАНОВ ДАРІЮСА МІЙО У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ

#### 2.1. Жанрово-стильові особливості ранніх вокальних мініатюр Даріюса Мійо: теоретичні аспекти

Камерно-вокальна творчість Даріюса Мійо є невід'ємною складовою французької музичної культури ХХ ст. Ця жанрова сфера є важливою для розуміння художнього кредо митця і, загалом, провідних тенденцій розвитку музичного мистецтва ХХ ст. Тому видається необхідним визначити основні дослідницькі орієнтири у розумінні жанрово-стильової панорами камерно-вокальної творчості Мійо, якими ми будемо керуватись у нашій роботі, і маркувати ті наукові розвідки, що слугують теоретичним фундаментом її концепції.

Категорія **стилю** є однією з найбільш досліджуваних у вітчизняному музикознавстві. Разом з тим, як вказує авторитетна київська музикознавиця І. Коханик, «в сучасній науці феномен музичного стилю ще й досі не отримав своєї завершеної і несуперечливої теорії, він все частіше постає як об'єкт наукової інтерпретації, рухливий і мінливий в історико-культурному контексті» [49, с.70]. Це робить поняття стилю актуальним для усвідомлення закономірностей розвитку будь-яких мистецьких явищ і дозволяє акцентувати саме ті позиції, що є значущими для нашого сьогодення. І. Коханик підкреслює, що вивчення проблем музичного стилю передбачає інтердисциплінарний характер досліджень і включає у дослідницьке поле досягнення інших сфер гуманітарного знання – психології, філософії, культурології, теорії систем,

теорії інформації тощо. Тож, безсумнівно, виявлення усіх аспектів формування стилю і особливостей його функціонування є складним завданням.

Цінні думки щодо смислових векторів усвідомлення категорії стилю втілено у роботах багатьох українських дослідників. Через те, що викладення їх позицій може бути темою окремої масштабної роботи, обмежимося лише посиланнями на ті наукові підходи, що є важливими для нашої дисертації.

С. Шип, розглядаючи етимологію слова «стиль», вказує на те, що вона пов'язана із давніми часами, «коли жителі середземноморського культурного ареалу практикували писання на навощених дощечках за допомогою металевої або кістяної палички, яка називалась по-грецькому “стилос”. Пізніше в цього слова з'явилися інші значення: почерк, манера запису, характер літературного викладу, аж до сучасного надзвичайно місткого загально естетичного поняття “стиль”» [101, с.323]. Широкий смисловий тезаурус різних культурно-історичних поглядів на те, що саме є результатом власної фіксації певного матеріалу (на дощечках, нотному папері, друкованому аркуші тощо), відображає певну утаємниченість і багатовимірність цього явища, а відповідно – множинність дослідницьких методик його вивчення.

За визначенням С. Шипа, музичний стиль – «це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природньо виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [101, с.323]. В залежності від сфери дослідницької уваги до функціонування такої системи, знаний музикознавець класифікує стилі на персональні, етнічні, історичні. Для нашого дослідження особливо важливою постає категорія *персонального стилю*, тобто властивого окремій людській особистості. Для її здійснення необхідним є виконання низки умов, серед яких фундаментальним С. Шип називає «цілісність особистості» [101, с.324]. Власне, матеріал першого розділу нашої роботи розкриває естетичні, психологічні, комунікативні та інші чинники

формування творчої індивідуальності Мійо як митця, що визначили неповторні ознаки його індивідуального стилю.

Нерозривне єднання техніки мислення і глибинних якостей особисті, що її утворює, фіксує «крилата фраза» відомого французького мислителя XVIII століття Жоржа-Луї Леклерка де Бюффона: «Стиль – це людина» [112, р.34]. Закономірно, що музикознавці спрямовують зусилля на виявлення принципів «механізму» перетворення унікальних людських якостей у неповторну стильову систему. Так, Є. Назайкінський зазначає, що стиль – «та риса, яка дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того або тих, хто її створює або відтворює» [42, с.10]. На важливість виявлення прихованих принципів трансформації особистісних налаштувань у виражальні засоби вказує й В. Москаленко: «Музичний стиль – це психологічно мотивована специфічність художнього мислення» [66, с.13].

Завдання систематизувати основні підходи до розуміння поняття «стиль», проаналізувати історіографію проблеми музичного стилю ставить сучасна київська дослідниця О. Лігус. Серед фундаментальних положень розуміння стилю, посилаючись на роботи С. Скребкова, М. Михайлова та ін. авторів, О. Лігус називає наступні: «стиль є уособленням художньої єдності» [53, с.107], він також є «комплексом стабільних ознак» [53, с.107], і наводить визначення Н. Горюхіної: «Стиль є системою стійких ознак художнього явища» [53, с.108]. Ще один суттєвий аспект розуміння категорії стилю пов'язаний з тим, що стиль – це «ієрархічна система внутрішньо організованих елементів» [53, с.107], іншими словами, багаторівнева система, що розкриває «діалектику одиничного, особливого й загального через ієрархію індивідуальних та колективних (історичних або епохальних, національних, стилів шкіл і напрямів) стилів» [53, с.108].

Звісно, для нашої роботи саме категорія індивідуального стилю є актуальною, адже особливості музичної культури ХХ – ХХІ ст. виводять на перший план поняття творчої незалежності, внутрішньої свободи, оригінальності музичної мови й синтетичності художнього мислення. На цих позиціях базується концепція стилю І. Коханик, яка наголошує, що *«стиль творить особистість, яка акумулює інтонації епох, часів та стилів»* [48, с.38]. На роботах знаної київської музикознавиці зупинимось більш детально.

Протягом двох десятиліть І. Коханик вивчає феномен стилю і надає свої міркування у цінних розвідках [48-50]. Зокрема, в роботі «Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця» авторка узагальнює найбільш впливі музикознавчі розвідки останніх десятиліть і пропонує власні ідеї щодо актуальності вивчення стильових аспектів артефактів й художніх явищ. Зокрема, І. Коханик вказує, що процес стилеутворення в музиці «являє собою унікальний комунікативний феномен, в якому в активній взаємодії перебувають усі учасники художньої комунікації, а самі процеси стилеутворення, функціонування стилю та його пізнання підкоряються ряду магістральних закономірностей, визначених нами таким чином: *інструменталізм* як універсалія композиторського і виконавського мислення та чинник стилеутворення; *інтерпретативність* як складова сучасного стилеутворення у системі “композитор – виконавець – слухач”; *музичний стиль як поле творення духовної реальності»* [49, с.79. Курсив автора. – Ш.Ю.]

Окреслюючи ці три парадигмальні якості стилю, І. Коханик наголошує, що стиль є «полем діалогу, творчої комунікації» і потребує особливого духовного зусилля від виконавця (слухача) для здій здійснення умов комунікації, адже усі смисли утворюють «свого роду гіпертекст, прочитання якого вимагає величезної напруги душевних і духовних сил кожного, хто до нього входить» [49, с.77].

Означені вище різноспрямовані вектори усвідомлення сутності стилю роблять це поняття дуже важливим для усвідомлення художніх феноменів минулого і сучасності в їх неповторних характеристиках і дозволяють глибше розуміти типологічні й унікальні якості індивідуального музичного мислення Д. Мійо.

Ще одним важливим параметром вивчення камерно-вокальної спадщини Мійо є її жанрова специфіка. Для розуміння творчої системи митця вважаємо доцільним розглянути сталі ознаки **жанру *mélodie*** як суто національного жанру вокальної мініатюри і його роль у становленні художньо-естетичної системи композитора.

Жанрове визначення *mélodie*, яким користувались французькі композитори ХІХ – початку ХХ ст., широко вживається у французькому науковому просторі до сьогодні. Унікальність жанру *mélodie* продовжує цікавити дослідників різних країн, визначаючи актуальні аспекти розуміння сутності і функціонування цієї жанрової моделі у сучасному культурному просторі<sup>3</sup>. Проте в українському музикознавстві воно є значно менш задіяним. На це вказує в своїх роботах В. Жаркова, яка першою у пострадянському просторі обґрунтовувала необхідність залучення суто французької назви жанру *mélodie* для розуміння композиційних і семантичних особливостей вокальних мініатюр французьких митців доби Belle époque (1870-1914) і першої половини ХХ ст. [31]. Музикознавиця наголошує, що включення в український

---

<sup>3</sup> Guide de la mélodie et du lied / [sous la direction de B. Francois-Sappey et Gilles Cantagrel]. Librairie Arthème Fayard, 1994. 916 p.; Guide des genres de la musique occidentale / [sous la direction d'Eugène de Montalembert et Claude Abromont]. Estella, Espagne : Fayard, Henry Lemoine, 2010. p. 577–599 [131]; Messina K. Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle / Kitti Messina // Revue de Musicologie. – 2008. – Т. 94. № 1. – Р. 59–90 [145]; Faure M., Vivès V. Histoire et poétique de la mélodie française. Paris: CNRS Editions, 2000. 396 p. [127] та ін.

термінологічний апарат оригінальної назви французького жанру не тільки встановлює історичну достовірність, але й чітко відокремлює *новий метод роботи із словом*, який затверджується у французькій вокальній музиці другої половини ХІХ століття. Звісно, жанр *mélodie* має певні спільні риси із моделями вокальної мініатюри в різних європейських культурах того часу, але містить специфічні характеристики єднання музичного і вербального рядів в порівнянні з іншими вокальними жанрами – солоспіві, романсі, пісні, арії, Lied тощо.

Методологічні принципи В. Жаркової були використані в написаних під її керівництвом дослідженнях С. Луковської «Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора» (2005) [54], В. Нечепуренко «Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *mélodie*» (2015) [68], Лі Цін «Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом (2018) [52]. Аналітичні розділи цих дисертацій переконливо розкривають основні вектори еволюції музичної мови французьких композиторів під впливом обраних поетичних текстів, а також особливості взаємодії слова і музики у кожному художньому зразку. Тож термін *mélodie* вже має свою традицію вивчення в українському музикознавстві. Охарактеризуємо стисло характерні риси жанру.

Жанр *mélodie* зароджується у 30-х - 40-х роках ХІХ століття, за словами Г. Берліоза «як реакція на жалюгідну продукцію романсовій індустрії» [31, с.204] і вступає в активну фазу свого розвитку в останній третині ХІХ – на початку ХХ століть. Жанрове формулювання «*mélodie*» також належить Берліозу. Необхідність у новій назві жанру акцентувала глибокі зміни традиційних композиційних параметрів пісні чи романсу, до яких публіка вже призвичаїлась. Трансформації були настільки очевидними, що вимагали іншого визначення жанру вокальної мініатюри, і запропонована Берліозом назва «*mélodie*» увійшла в ужиток.

Сутність нового жанру красномовно охарактеризував один із авторитетних знавців французької лірики ХІХ ст. Мішель Фор: «Французька *mélodie* – це прославлення поезії через музику» [127, р.351]. Такий піднесений тон для визначення взаємодії поетичного тексту і музики в *mélodie* французьким дослідником має цілком природне пояснення: увага до поетичного тексту була непересічною й відкривала новий етап творчого діалогу поетів і композиторів. Умови поширення жанру *mélodie* були тісно пов'язаними із особливостями французької ментальності та національними моделями її виявлення. Цариною формування *mélodie* постав *світський салон* як улюблена форма дозвілля аристократичної частини суспільства й *унікальний мистецько-соціальний простір у французькій культурі*. Цим визначались відмінні риси жанру, що від самого народження надавав сприятливі умови для втілення найбільш складних, непобутових, неповсякденних і неприземних художніх концепцій, які вітались у вишуканому товаристві.

Назва жанру перекладається з французької мови як «мелодія», але з огляду на традиції вітчизняного аналітичного апарату доцільно залишати слово у його автентичному варіанті написання (*mélodie*). Використання оригінального французького терміну підкреслює залежність музики від поетичного джерела, яке «звучить» у вокальній партії – «мелодії», проте зберігає комплекс специфічних жанрових ознак, що є притаманними лише *mélodie*. Поширення визначення *mélodie* фіксувало відмінність такого типу мініатюр від популярних романсів. Підкреслимо, що диференціацію між *mélodie* і романсом визнають всі французькі музикознавці. Зокрема, цікаві міркування наводить К. Мессіна. Розглядаючи широку жанрову панораму французької вокальної музики ХІХ ст. (романс, балада, шансон, елегія, фантазія тощо), вона вказує, що використання визначення *mélodie* вживалось також із комерційною метою, щоб пригорнути увагу до *сучасної* композиторської продукції [145]. Тож від самого формування

новий жанр позиціонував себе як актуальний, злободенний, новітній, особливий.

Зв'язок музики із поетичним текстом набував особливого втілення в *mélodie*. Якщо брати до уваги той факт, що в салонах великою популярністю користувалось читання сучасної поезії, то не є дивним те, що основою вокальних творів композитори обирали *новітні* вірші. В результаті найбільш авангардна поезія Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме та ін. потрапляла в сферу увагу музикантів, вимагаючи пошуку *нових художніх рішень*. Зрозуміло, що невибагливі, широко розповсюджені інтонаційно-фактурні моделі романсів не підходили для музичної інтерпретації складної поезії французьких символістів – пророків «поезії майбутнього», що змінили усталені норми техніки версифікації, «відкрили нові можливості звучання французької мови та зосередили увагу на *музикальності поетичного мовлення*, про що нагадує заклик П. Верлена у вірші “Поетичне мистецтво”» [69, с.48]. Звідси – посилена увага поетів до всіх параметрів віршової структури та її рівнів (семантичного, синтаксичного, фонетичного та ін).

Особливі зв'язки *поетичного і музичного рівнів* вокальної мініатюри стають головною ознакою *mélodie*. Як пише В. Жаркова, «розвиток жанру *mélodie*, визначався принципово новими відносинами поезії і музики. В ієрархії рівнів їх взаємодії (вірш і музика, вірш з музикою, вірш в музиці та ін.) *mélodie* відкривала невідому до того сферу творчої реалізації композитора у відтворенні *музики вірша*. Для цього необхідно було не тільки виразно проінтонувати обраний поетичний текст, передати його настрій і характер, але *виявити його неповторну поетичну структуру*, а потім зафіксувати її музичними засобами» [31, с.181]. Тож, як вдало підсумовує В. Нечепуренко у визначенні жанру, «*Mélodie* – це французький національний камерно-вокальний жанр, в якому всі компоненти музичної мови спрямовані на максимально точне відтворення



поетичної моделі, – з усіма притаманними їй фонетичними, ритмічними, синтаксичними, семантичними особливостями» [69, с.59].

Актуальним для нашої роботи є також метод аналізу музично-поетичної структури, розроблений в дисертації Лі Цін «Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом». Звертаючись до ідей Ю. Лотмана, Лі Цін розвиває думку відомого вченого відносно того, що «в художньому тексті значення виникає не тільки за рахунок виконання певних структурних правил, а й за рахунок їхнього *порушення*» [52, с.26. Курсив наш. Ш.Ю.]. Внаслідок цього виникає смислове поле для численних інтерпретацій, адже, за словами Лотмана, «індивідуальне в художньому тексті – це не позасистемне, а багатосистемне. Чим у більшу кількість дешифруючих структур входить той чи інший конструктивний рівень тексту одночасно, тим більш індивідуальним є його значення» [52, с.26].

Власне у подібній ситуації композитор постає перед необхідністю постійно «перемикати» вірш з однієї системи в іншу, коли лексико-семантичний, метроритмічний, морфологічний, лінгвістичний, синтаксичний, фонетичний рівні поетичного тексту включаються в нову систему із різним обсягом повноти. Це обумовлює специфіку індивідуального композиторського рішення в кожному конкретному випадку і проявляє оригінальні творчі установки. «Багаторівневі зв'язки поетичного оригіналу і його музичного відображення, співвідпорядкованість заданого і нового, становлять особливу проблему для розуміння музичного прочитання поетичного тексту, а в жанрі *mélodie* створюють нове нерозривне ціле», – наголошує авторка [52, с.26], вивчаючи роботу Дебюссі з поетичними текстами.

Оригінальним продовженням жанру *mélodie* у ХХ ст. стають камерно-вокальні твори Д. Мійо. Вони є справжньою творчою лабораторією формування творчого мислення Мійо і визначають принципи формування його

індивідуального стилю. Зазначені вище особливості музичного прочитання вербальних текстів були глибоко засвоєні композитором. Проте Мійо «рухається далі» і трансформує певні принципи жанру *melodie*, створюючи свою жанрову модель, яку визначає як «поема». Хоча назва жанру не нова («П'ять поем на слова Шарля Бодлера» К. Дебюссі, «Три поеми Стефана Малларме» К. Дебюссі і М. Равеля та ін.), але Мійо інтерпретує його по-своєму. Характерні особливості оновлення жанрових канонів *mélodie* вже на самому ранньому етапі творчості композитора розглянемо детально у наступному розділі.

## **2.2. Творчий діалог Даріюса Мійо з Лео Латілем: становлення стильової системи композитора**

Рання творчість Даріюса Мійо висвітлює ряд важливих проблем, що вимагають розуміння суттєвих змін у французькому музичному житті першої чверті ХХ ст. Культурний простір Європи в цей час жорстко прорізала *Перша світова війна (1914-1918)*. Вона визначила особливості діяльності відомих митців, що були свідками епохального перебігу подій, і вплинула на напрямки формування художніх принципів тих, хто робив перші кроки на своєму творчому шляху. Юність Мійо припадає саме на час цієї історичної катастрофи і вбирає її смислові й емоційні резонанси.

Яскравим виявленням невідворотності глибокої трансформації свідомості людей, яким випало на долю жити в той час, є думки французького художника, скульптора, кінорежисера Фернана Леже (майбутнього соратника Мійо), який 12 квітня 1915 року писав у листі із окопів другові Луї Пугону, пояснюючи, що історичними подіями сторінка його життя назавжди перегорнута: «Я впевнений, що ця війна навчила мене жити. Я вірю, що більше не буду витрачати хвилини, як робив цілі місяці, тому що я тепер бачу речі в їхній “цінності”, справжній,

абсолютній вартості, заради Бога! Я знаю ціну кожної речі, чуєш, Луї, друже? Я знаю, що таке хліб, дрова, шкарпетки тощо. Ви знаєте себе? Ні, ти не можеш цього знати, бо ти не воював. Чи знаєте ви, як це відчувати страх, який охоплює вас і виринає з безпечної гавані, щоб вигнати вас на смерть, як дурня? Ні, ти не можеш цього знати, ти ж не воював. Ти залишишся *людиною “до війни”*, і це буде твоє покарання, Луї, мій старий друже. Незважаючи на мої 34 роки і те, що моє життя вже почалося, ця трагедія зламала його надвоє. Я все-таки ще досить молодий, живий, щоб, якщо дасть Бог, бути, чуєте, бути з *великого покоління після війни!*» [122, р.14].

Власне Мійо належав до того *післявоєнного покоління*, яке взяло на себе тягар історичних змін і відповідальність за радикальні зміни художнього мислення і принципів мовлення. Хоча дитинство Мійо проходило в тихій патріархальній атмосфері, його приїзд у Париж в 1909 році відкриває найбільш сміливі перспективи особистісного розвитку, а переживання воєнних років остаточно закріплюють індивідуальні вектори пошуків молодого композитора.

Унікальність мистецької позиції Мійо визначає те, що, він, з одного боку, відчував розрив із усім довоєнним культурним досвідом; але з іншого – у нього була відсутня категорична відмова від традицій попереднього періоду притаманна багатьом іншим молодим французьким митцям-бунтівникам. Індивідуальне бачення культурних шарів минулого і сучасності визначає творчі орієнтири Мійо. Вже з самих перших творів композитор зухвало експериментує, але зберігає певну *спадкоємність* у зверненні до традицій, які він засвоїв у період навчання.

Яскраві досягнення Мійо у вокальних жанрах і значення поезії у творчому процесі композитора докладно розглядає французький музикознавець П'єр Корто в роботі «Даріюс Мійо і поети» (2003) [122]. Вона містить багато

цінних спостережень й фактів, хоча, звісно, величезний обсяг вокального доробку композитора не дозволяє французькому автору дослідити всі вокальні твори митця. Тож, зосередимось на основних етапах формування індивідуального стилю Мійо у царині вокальних жанрів.

П. Корто зазначає, що Мійо розпочинає свій творчий шлях в той час, коли у Франції *суттєво змінились загальні жанрові орієнтири у вокальній музиці*. Дослідник наводить тонке спостереження В. Янкелевича: «Бувають вражаючі періоди в історії, коли ми бачимо, як поезія та музика братаються одна з одною, ніби внаслідок раптової змови. Щасливі й неповторні моменти для країн, які їх пережили! Коли здається, що поети пишуть для музикантів; а музика, зі свого боку, настільки точно вливається у вірші, що вони, здається, народжені, щоб запропонувати їй свій ліризм і своє натхнення... Це привілейоване поєднання відбулося двічі в історії музики: вперше, в епоху німецького романтизму, а потім у Франції, від 1870 року» [122, р.16].

Коментуючи цю думку видатного музикознавця, П'єр Корто зазначає, що на початку ХХ ст. у Франції культурні проєкції єднання поезії і музики набувають нових вимірів. Власне Габріель Форе як авторитетний представник генерації французьких митців наприкінці свого життя бачить, як руйнуються базові принципи утворення балансу вербального і музичного шарів вокальної композиції, що характеризували привілейований час розквіту французької вокальної мініатюри в останній чверті ХІХ-на початку ХХ ст. Звісно, драматичні історичні «зсуви» підштовхують молодих композиторів до пошуку нових принципів музичного прочитання поетичних і прозових текстів. Підкреслимо, що для Мійо робота із літературними першоджерелами стає не тільки сферою експериментів, але важливим полем формування його індивідуальних творчих настанов.

Композитор з самих ранніх років поглиблено вивчає сучасну йому літературу і поезію, тому природньо, що література й музика «займали рівноцінне місце протягом усіх років його творчого становлення... Провінційне середовище Екса на початку століття апріорі не сприяло підтримці активної презентації літературної чи музичної творчості, на яку майже ексклюзивні права мали паризькі кола. Тому можна дивуватися *відкритості смаків* молодого Мійо. Оригінальність вибору текстів на ранньому етапі свідчить про *загострену чутливість* композитора, який уникає і моди, і конформізму. Кожна композиція розкриває неповторні аспекти надзвичайно складної особистості їхнього автора» [122, р.19].

Вже ранні твори демонструють сміливість молодого композитора у вирішенні питань зв'язку слова і музики, поетичного тексту і його озвученої версії. Очевидним є те, що Мійо розширює жанрові канони, який французька традиція визначає як «*mélodie*» і створює власну вокальну модель, яку він називає «поема». Мійо трактує поетичний текст як джерело для експериментів і демонструє нові виразні можливості взаємодії слова і музики у французькій культурі. Останні виступають виявленням саме **«композиторського вслуховування»** (вираз Мійо) у літературний текст і значної свободи від канонів його звучання, освяченого національними традиціями.

Цінним свідченням уявлень Мійо щодо *сутності взаємодії поезії і музики* є ненадрукований текст його лекції, яка була прочитана у Лісабоні в 1940 році, і, на щастя, залишилась у сімейному архіві дружини композитора Мадлен Мійо. В цьому документі композитор розмірковує над природою єднання *слова і звуку* і наголошує, що вербальний і музичний світи *протиставлені* один одному. Ця бунтівна заява представника французької культури виявляє його прагнення зберігати специфіку кожного виду мистецької мови і не поступатись особливостями музичного мистецтва навіть в тому

жанрів, де традиційно композитори прагнули їхнього єднання (у жанрі *mélodie*). Мійо зазначає, якщо «поезія потребує слів, щоб виразити себе», то музика — це «герметичний *світ звуків*. <...> Видається достатнім цих звуків, їхньої таємниці, їхніх поєднань (акордів, гармоній), їхньої *мелодичної лінії і ритмічного оформлення, життєво важливого, як внутрішнє биття наших артерій*, щоб виразити всі *почуття душі*» [122, р.36. Курсив наш.-Ш.Ю.].

Подібна експресія формулювання власних художніх настанов, застосоване порівняння творчих уявлень із роботою кровоносної системи, що забезпечує життєдіяльність, яскраво свідчать про глибину ідей митця, що є невіддільними від самої природи існування людини. Вочевидь, для Мійо духовні потоки та душевні емоції є умовами життя (дихання, кровообіг). Важливими видаються і слова композитора про те, що музика — це «герметичний» світ звуків, тобто самодостатній у смисловому просторі. Така відданість композитора *слуховим враженням* проявляє його виняткову турботу про *кожен момент звучання*. Це буде характерною стильовою рисою митця і визначатиме, відповідно, переключення уваги на *звуковий шар* твору навіть в жанрах, пов'язаних із словом.

Важливою видається позиція Мійо відносно того, що виняткового значення набуває «*внутрішній ритм*». Сутність цього параметру вокальної композиції роз'яснює Мійо в такий спосіб: він наголошує на тому, що немає різниці писати музику на вірші чи на прозовий текст, адже в обох випадках композитор має відчувати і передати «внутрішній ритм» вербального тексту. «Слід руйнувати стереотипи, які визначають, що ритм притаманний лише поезії (ототожнюється з віршем), тоді як проза була б його позбавлена, — зазначає Мійо. — Ритм — це не метр, ...ритм — це рух, а не рахунок. <...> Якщо ритм незворотній, то він є формою історичності, а потім винаходом суб'єкта через його мову... Винахід означає, що читання справжнього вірша також трохи

схоже на те, щоб *відкрити себе через цей вірш, бути перетвореним ним*. Отже, вірш — це те, що має таку форму трансформації, яка є речитативом під словами, під одиницями переривчастого. Вірш не оспівує <...> він перетворює. Або він лише імітація» [122, р.40].

Отже, цілком природньо, що сфера вокальної музики стає для Мійо головною цариною формування творчих принципів, і на цьому шляху спілкування композитора з видатними поетами стає важливою складовою його мистецьких рішень.

Особливу роль на ранньому етапі творчості Мійо мала його дружба з **Лео Латілем (1890 – 1915)**, яка розпочалась ще у дитячі роки в Ексі. Передчасна смерть поета у Першій світовій війні (у 1915 році) перервала його музу, але дружба двох молодих людей і талановиті тексти Латіля назавжди залишили відбиток у душі й творчості Мійо, хоча кількість творів, написаних на тексти Латіля, є відносно невеликою. Це – *сім поем*, що були створені в основному за життя поета («Три поеми» ор.2, 1909-1916; «Чотири поеми» ор. 20, 1914, на тексти із «Щоденника»), *Третій квартет* ор.32 (1916) і «*Поема*» ор.73 написана через п'ять років після смерті Лео Латіля у 1921 році.

Всі перші композиції на тексти Латіля є свідченням глибокої духовної спорідненості двох молодих людей. Їхнє захоплення поезією символістів, замилювання красою рідного краю, турбота про виразність звучання кожного слова знаходять відображення в найбільш ранніх вокальних опусах Мійо. Стилістика перших вокальних мініатюр проявляє спадкоємність із традиціями К. Дебюссі, особливо його опери «Пеллеас і Мелізанда». Виразна просодія і баланс вокальної і фортепіанної партії у перших двох опусах представляли молодого композитора як продовжувача новацій «Клода Французького». Підкреслимо також, що Мійо для перших вокальних мініатюр обирає невідомі широкому загалу поетичні тексти, шукаючи найбільш близькі йому рядки, що

відповідали його внутрішнім питанням і переживанням. Подібний вибір свідчив про надзвичайне значення власне акту створення музики до тексту для молодого композитора, який від самих перших творів намагався «вслуховуватись» у себе і в оточуючий світ.

Коли Мійо в 1909 році поїхав у Париж вчитися в консерваторії, спілкування друзів не перервалося. Розпочалось активне листування й обмін враженнями продовжувався. Саме Латіль порадив Мійо вибрати для першої опери щойно надрукований текст Франсіса Жамма «Вівця, що заблукала» (1910), а бажання показати музичний варіант автору – відомому поету-символісту, який жив в Іспанії, – ініціювало подорож двох друзів до Іспанії, про яку докладно писав в мемуарах Мійо. В результаті вони обидва отримали схвальні відгуки Франсіса Жамма.

Початок війни Лео Латіль сприйняв, за словами Д. Мійо, «як місію» і відразу почав готуватися до відправлення на фронт. Поет потрапив у Бріансон в гарнізон альпійської стрілецької роти, і двоє молодих людей назавжди розлучились, але листування Мійо і Латіля продовжувалось до самої смерті поета. Воно містить теплі згадки про минуле мирне життя, а також фіксує враження важливі для емоційного і душевного станів обох митців. Фраза «Я думаю про тебе» з'являється дуже часто в посланнях Латіля з фронту. Зокрема, Латіль пише: «Ми у лісі, за день чи два дні до бою. Я думаю про тебе добре. Ми повинні молитися. Цілую тебе» [122, р.351]. Глибокі душевні переживання виявляє і його інший лист до Мійо: «Дада – знову звинувачую себе, що пішов, покинув тебе, я постійно думаю про тебе, *асоціюючи тебе у своєму серці з рухом високих снігових гір*» [122, р.351].

27 вересня 1915 року Лео Латіль був убитий під час штурму біля Суену. Ця трагічна дата знайшла своє відлуння в душі композитора, який згадував пізніше: «27 вересня 1915 року, коли я перетинав площу Вільє, я відчув



надзвичайно сильну фізичну слабкість, що тривала кілька секунд. У цей момент я згадав Лео і подумав, чи не сталося з ним нещастя. Пізніше я дізнався, що ця туга була безпосередньо пов'язана з його смертю. У момент наступу в Шампані він був поранений і, хоча не міг більше тримати рушницю, відмовився евакуюватися, бажаючи йти на штурм разом з товаришами. На чолі своєї роти, піднімаючи за собою солдатів, він був скошений німецькими кулеметами... Його сім'я надіслала мені копію його заповіту: він заповів мені свій «Щоденник», укладений разом із моїми листами у старій морській дерев'яній скриньці XVIII століття. Туди ж я помістив і його листи. Пізніше доктор Латіль опублікував деякі з цих листів та фрагменти Щоденника — свідчення його *піднесено-чистої християнської віри та його потреби у жертовності*» [122, р.329].

На згадку про друга через, кілька місяців після його смерті Мійо написав Третій струнний квартет ор.32.

Надзвичайно показовим є вплив текстів Латіля на інструментальну музику Мійо. Цей квартет був присвячений загиблому другу і мав підзаголовок «весняні спогади 1914», що символічно маркував дату останньої зустрічі Мійо і Латіля. Дорогоцінність інтимних переживань, закладених в партитуру, була такою значною, що композитор навіть не хотів друкувати «Третій квартет» за життя і заповідав зробити це вже після смерті. Тому видавничий «Дім Дюрана» обіцяв Мійо видати ноти через шість місяців після його смерті. Однак на честь свого шістдесятиріччя у 1952 році композитор все ж таки скасував заборону, і публіка вперше почула твір, який згодом у 1956 році був опублікований.

Цей факт біографії композитора переконливо коментує Джеремі Дрейк, вказуючи на те, що Мійо у 1920 році задекларував своє бажання написати вісімнадцять квартетів не через зовнішній жест «підморгування» Бетховену з його сімнадцятьма квартетами, а насамперед, «щоб захистити

камерну музику того періоду, коли остання була принесена в жертву естетиці імпровізації, мюзик-холу й цирку» [161]. Через те, що його останній 18 квартет (op.308) був закінчений у 1950 році, очевидно, Мійо вирішив, що прийшов час завершити свій давній проєкт і презентувати слухачам повний цикл квартетів (своєрідний макроцикл) від першого до останнього.

Квартет має дві повільні частини, і в другій частині сопрано доручено співати сторінку з «Щоденника» Лео, що закінчується словами: «Що таке бажання смерті і про яку смерть йдеться?». Як зізнається Мійо в автобіографії, ця фраза невідступно переслідувала його з того моменту, як він її прочитав. Джеремі Дрейк припускає, що можливо саме навесні 1914 року Латіль прочитав Мійо цей уривок зі свого «Щоденника», який пізніше композитор вибрав, щоб покласти в основу другої частини квартету.

Як зазначав Мійо в автобіографії, «Лео писав “Щоденник”, який був нічим іншим, як нескінченною скаргою, що домінувала над його болючою тугою і релігійним почуттям. Готовність до жертвності і смиренності поєднувалася з пристрасною любов'ю до природи, квітів, до блакитних ліній горизонту, до видів сіл Ексу і його околиць. Мрійник, він любив вдаватися до роздумів на самоті, але мою присутність терпів, і ми часто робили спільні прогулянки. Лео тягнув мене завжди в тому самому напрямку, на захід від міста, туди, де м'які вигини пагорбів розчинялися і відкривалася широка долина. Там знаходився маєток Сезанна зі знаменитою тополиною алеєю, ніжно розцвіченою променями ранішнього сонця» [61, с.66]. Звернення до текстів друга у квартетному жанрі, який традиційно вважався найбільш складною й інтимною жанровою сферою європейських композиторів, проявляє глибокий й

неочевидний зміст музики Мійо, який відразу трактує композиторську діяльність як служіння високим орієнтирам духовного життя<sup>4</sup>.

Присвята Квартету Мійо пам'яті загиблого друга визначила особливості структури твору: обидві дві частини йдуть у повільному темпі. У неспішному розгортанні музичної тканини відразу проступає згадка про Латіля, адже основна тема Першої частини – автоцитата із поеми «Соловейко» (Le Rossignol, op.20 №3) на вірші Лео Латіля. У вокальній поемі ця мелодична фраза звучить зі словами «Ми стоїмо на порозі весни» і розпочинає виразну вокальну лінію, яку підтримує зображальна партія фортепіано, що імітує трелі соловейка. Образи природи завжди протистояли смутку і самотності душі героя в поезіях Латіля, тож використання композитором цієї ремінісценції до свого раннього вокального твору посилює насиченість смисловими потоками музики як інтимного «Томбо» (гробниці, приношення) загиблому другу. Звертає увагу

---

<sup>4</sup> Шукаючи генезу подібного творчого рішення, слід згадати трагічний Струнний квартет № 14 (ре мінор, D 810) Ф. Шуберта, відомий під назвою «Смерть і дівчина», який визначають як етапний твір в сфері камерної музики. Він був написаний у 1824 році, коли композитор тяжко хворів і зрозумів, що наближається до смерті. Назва вказує на зв'язок теми другої частини із піснею «Смерть і дівчина» 1817 року. Загалом, всі чотири частини Квартету об'єднані передчуттям смерті. А визначаючи подільші лінії розвитку цієї жанрової моделі, згадаємо «Ліричну сюїту» А. Берга для струнного квартету (1925-1926), в якому у заключну частину введено «уявну вокальну партію» на текст вірша Ш. Бодлера «De Profundis» («З глибини»), яку, за задумом композитора, не слід озвучувати. І звісно, слід назвати використання голосу А. Шенбергом у Другому квартеті op.10 (у третій і четвертій частинах, 1908 р.). Цей твір був відомим Мійо, хоча композитори на той час ще не були знайомі. Тож, можемо говорити про певні паралелі творчих пошуків авангардних митців європейських країн на початку ХХ ст., які розширювали традиційні жанрові межі і відкривали нові шляхи втілення складних смислових обертонів у музичному творі, перетворюючи камерний твір на реквієм.

також активний поліфонічний розвиток цієї теми в «Квартеті», який свідчить про зміну її жанрової природи і надзвичайну професійну майстерність композитора.

Використання «теми соловейка» в «Квартеті», за тонким спостереженням П. Корто, є «частиною свого роду таємного коду, що стосується щастя спільної дружби» [122, р.355] та «ключем, що відкриває тиху присутність поета в творчості композитора» [122, р.402]. Зокрема, в листі від 3 травня 1915 року Латіль пише Мійо: «Вчора ввечері ми гуляли в лісі – в кінці с плато ми виявили під блідим місяцем мілину, де лежав молочний туман. Я вперше чув солов'я» [122, р.355].

Погляд Латіля на природу навіть під час війни залишається чистим і вражає глибиною. Як згадує їх спільний друг французький письменник Моріс Баррес, «цей маленький солдатик вирішує протиріччя, які існують між поклонінням природі та героїчним християнством. Жертва, дух, жертвність здавалася нам непримиренною з обожнюванням цієї чарівниці (природи – Ш.Ю.). Як легко він віддає великого Пана в божественну жертву! Краса неба, лісів і річок французької землі давала йому додаткові мотиви для виконання свого обов'язку» [122, р.339]. Таке переплетення різних змістовних шарів обумовлює смислову зону використання цитати із вокальної поеми в «Квартеті» і проявляє художньо-естетичні орієнтири молодого композитора, який обирає найбільш напружені емоційні переживання, що викликають справжню «вібрацію почуттів» (Д. Мійо) і вимагають пошуку «істинних» засобів їхнього втілення у музичній композиції.

Всі вокальні поеми 1910-х років, які Мійо написав на тексти Латіля, свідчать про духовне єднання двох митців. Зокрема, наведемо промовисте звернення Мійо до друга у листі: «О, твій вірш! Я так добре це розумію. Ти знаєш, я хочу взяти всі теми і розробки мого анданте і приєднати їх до твоїх

слів... Тепер усе сконцентровано у твоїй поезії, і все, чого я хочу, щоб моя музика виконувала своє послання ще сильніше. Але я хочу, щоб моя музика смиренно підтримувала твої слова, щоб усі знали, що я написав її для тебе» [136, р.107].

Останнє музичне використання композитором текстів Лео Латіля відбувається через два роки після повернення Мійо із Бразилії і в подальшому, незважаючи на вірність композитора пам'яті поета, мистецькі шляхи двох митців не будуть пересікатись. Здається, що духовні інтенції самих ранніх років було вичерпано і композитор йшов далі іншими напрямками. Епілогом творчої дружби стала «**Поема**» **ор.73** (Le Poème op. 73), створена у 1921 році. Розглянемо її більш детально, адже вона постає певним підсумком найбільш ранніх стильових пошуків композитора.

Якщо брати тільки поверхневий шар біографії Мійо і його епатажну поведінку в Парижі, пов'язану із діяльністю композиторів «Шістки», то важко уявити, що Мійо на початку 20-х років переживав дуже драматичні події в особистому житті. Це був час, коли його бразильська подруга Нінінья Веллосо-Герра, яка приїхала до Парижу в 1920 році на лікування туберкульозу, повільно вмирала і відійшла від земного життя 15 листопада 1921 року. Мійо весь час був біля ліжка молодої жінки і знову (після 1915 року) переживав трагедію втрати близької людини. Навіть Жан Кокто згадує, що робота на «Биком на даху» гальмувалась через те, що композитор щоденно відвідував шпиталь і проводив там багато часу. Тож, композиція «Поєми» ор.73 народжується із цієї атмосфери смутку й страждань, у якій Мійо з великим болем переживає втрату і друга, і подруги молодості.

Мійо пояснює задум «Поєми» бельгійському композитору Полю Коллару, описуючи своє відчуття самотності: «Я переживаю поганий і темний період, і цього року я буду жити дуже замкнуто, *працюючи далеко* від маленької

групи товаришів. Вірш Лео Латіля, який я поклав на музику, не є справжнім віршем. Це сторінка з його щоденника, який був переданий мені на його прохання після його смерті, що містить шість великих зошитів, в яких його серце виражене зворушливими деталями. Не кажіть, що я на нього схожий. Він був святим, і люди, які бачили його хоча б годину, були відзначені цим. Ви повинні уявити, якою для мене була ця ексклюзивна п'ятнадцятирічна дружба. Єдина різниця між моїми товаришами і мною в тому, що я вважаю, що у них все завжди легко і вони спокійно живуть без страждань» [122, р.412].

Зберігаючи ці важливі смислові потоки, Мійо вказує у підзаголовку твору, що його вербальний текст «запозичено з особистісного щоденника Лео Латіля (неділя, 2 червня 1912)» і в такий спосіб сигналізує про *інтимний характер твору* й водночас зв'язки із обома близькими йому людьми – Лео та Нінінсьєю. В цьому контексті природніми є визначення характеру твору на початку – «із стражданням» (*douloureux*), а також напруженість емоційного фону і потужні динамічні кульмінації, які «вибухають» болем, відчаєм та переживаннями людини. Як вказує П. Корто, в основі композиції є контраст між прославленням краси людей у їхній біді і зверненням до Господа як «причини всього смутку», коли поет дорікає Всевишньому за те, що він «давить усім своїм тягарем» на тіла і душі людей, встановлюючи невблаганний час смерті.

Особливо слід наголосити, що Мійо звертається до *прозового тексту*. Загалом, тенденція виявлення внутрішньої музики саме у невіршованих структурах прозового тексту посилювалась у французькій музиці з кінця ХІХ ст. Тут можна згадати опери на прозові тексти великих попередників Мійо: «Жорж Данден» (George Dandin) Ш. Гуно, «Луїза» (Louise) Г. Шарпантьє та «Пеллеас і Мелізанда» (Pelléas et Mélisande) К. Дебюссі. Симптоматично, що з перших творчих кроків Мійо обирає для себе вокальну царину як провідну, а серед літераторів – письменників, які оновлювали правила створення

*невіршованого дискурсу* на початку ХХ ст. Мійо високо цінує п'єси М. Метерлінка та Ф. Жамма. Тож, Мійо відразу обирає серйозні теми і глибокі людські проблеми пошуку себе, вірного вибору, розуміння істини. Подібні моральні питання можна побачити і в інших творах Мійо того часу, зокрема у «Трьох поемах в прозі» Люсіль де Шатобріан (*Trois Poèmes en prose de Lucile de Chateaubriand* 1914), в яких домінує тема жіночої чистоти та недосяжності.

Пояснюючи захоплення Мійо прозовими текстами, Б. Келлі вважає, що композитор захопився прозою, тому що він *шукав ритмічної* свободи і прагнув відійти від регулярності метричної поезії, щоб досягти більшого драматичного ефекту. Дослідниця підкріплює свої міркування промовистою думкою Ш. Гуно: «Нескінченна різноманітність наголосів у прозі відкриває музикантові абсолютно нові горизонти, які позбавлять від одноманітності. Незалежність і свобода темпу тоді досягнуть згоди з дотриманням вищих законів, які керують періодичним пульсом і тисячами нюансів просодії. Тоді кожен склад матиме свою власну кількість, свою точну вагу в правдивості виразу та точності мови. Чи необхідний ритм для музичного ефекту? Ні в якому разі... Мені здається очевидним, що якщо його спонукає дбати про правду природна форма прози, композитор має все, щоб отримати виразність, і нічого не втрачає, крім передбачуваності» [136, p.105].

Звісно, музична мова Мійо на цьому етапі ще була багато в чому зобов'язана Дебюссі, але примхливе єднання ритмічної гнучкості вокальної декламації й інструментальної пластичності вокального голосу вже виявляло неповторні особливості художнього світу митця іншої культурної доби.

«Поема» Мійо написана у тричастинній формі із скороченою репризою. Для неї характерним є наскрізний розвиток, який побудований на інтонаціях, що закладені в початкових тактах. Це визначає значну внутрішню єдність всіх розділів твору і цілісність композиції.

**Перший розділ** (тт.1-14) побудований як мініатюрна тричастинна форма, яка має структуру  $aa_1a$  (6т.+4т.+4т.). Подібна організація музичного матеріалу акцентує структуру літературного тексту, що використовує прийом анафори. Всі три рядки цього розділу починаються з екзальтованого твердження «Як же прекрасні ці людські діти» («Qu'ils sont beaux ces enfants des hommes»), що має різні продовження – «з їх сумними обличчями», «з їх втомою на обличчях», «у стані тиші й смирення». Авторська ремарка *douloureux* («із стражданням») і графічний гострий фактурний малюнок створюють відповідний зажурений характер звучання із загальною лінією динамічного згасання від початкового мецо форте (1т.) до піаніссімо у 12-13 тактах, що резонує із словами про тишу, в якій людські чада перебувають.

Звертає увагу характерний для Мійо принцип поєднання відносно діатонічної вокальної мелодії з насиченими хроматизмами фортепіанною партією. Подібний ладовий мікст (діатоніка-хроматика) підсилює емоційну напругу вербального тексту.

В першому такті, який виконує функцію вступу, Мійо презентує основні мотиви, які далі розвиває протягом поеми. Це чотири мотиви: 1) умовно мелодія у верхньому шарі фактури (фа-соль-ля-мі); 2) висхідний хроматичний хід у середньому шарі фактури від «ля» до «до дієзу»; 3) низхідний хід басу «ре-до дієз-до бекар»; 4) низхідний мотив «мі-ре-соль». Загалом музичний матеріал вступу презентує розширений соль мажор (Приклад 2.1., Поема ор.73, перший розділ, 1 такт).

Відчуття гостроти гармонії створює перша вертикаль «ре-ля-фа дієз-фа бекар», яка презентує одночасне звучання ре мажору і ре мінору. В той же час зменшена октава «фа дієз-фа бекар» стає акустично великою септимою, доля якої у подальшому розвитку буде досить важливою. Показово, що перший такт повторюється ще двічі (при цьому у третьому такті з невеликими змінами в



кінці). На фоні цих двох тактів з'являється діатонічна мелодія голосу, яка «підхоплює» із фортепіанної партії початковий мотив «ре-соль», а також мотив «мі-ре-соль», який був заданий у першому такті у вступі.

Четвертий і п'ятий такти вносять доповнюючий контраст. Мелодія рухається хроматично вниз від «до» до «мі», змальовуючи інтервал м.б. Цю мелодію підтримує фортепіано, утворюючи напружені дисонуючі співзвуччя: права рука підтримує вокальну партію паралельними великими септімами, а ліва рука рухається малими нонами вгору, ніби створюючи умовний дзеркальний контрапункт. Використання подібної логічної структури виявляє чіткість композиційних принципів твору і неабияку професійну майстерність молодого композитора.

У п'ятому такті за рахунок мелодичної зв'язки «мі-фа-ля бемоль», яка переінтоновує один з основних мотивів, відбувається перехід до середини міні-тричастинної форми. Вона побудована наступним чином: її перші два такти (6-7) точно повторюють 2 і 3 такти, але тепер на півтону вище у ля бемоль мажорі. У 8 такті композитор переінтоновує вокальну партію, яка рухається хроматизмами догори від «ре бемоль» до «ля бемоль». Показово, що фортепіанна партія в своїй основі лишається такою, як в 4 такті, тобто в основі партії правої руки низхідний хроматичний хід великими септімами, а в лівій руці – висхідний рух малими нонами. В останньому 9 такті відбувається мелодичне повернення в соль мажор.

Наступні чотири такти (з 10 по 13) є репризою, в якій повертається початкова тема. Показовим тут є завершення репризи, в якому у 12-13 тактах мелодія повторює 11 такт, але при цьому фортепіанна партія викладає свій основний матеріал (1 такт вступу) у збільшенні, що створює і цікавий поліфонічний ефект, і ефект перегармонізації.

Отже, прийом анафори в тексті отримує численні форми музичних повторів, включаючи різні види вертикально-рухомих і часових змін.

**Великий середній розділ** (з 14 такту) побудований з трьох строф, які відтворюють звернення до Господа. Зміст середнього розділу визначають сумні скарги і докори Господу, що він є причиною всіх печалей і тягарів, що далять на плечі людей, примушує «закривати їх очі» і робить їх обличчя хворобливими: «Господь, Ви причини усіх смутків цих дітей», «Ви безпосередньо пов'язані і живете в самій сутності їхнього єства», «Ви є той тягар, що тяжіє над їхніми плечима і прикриває їм очі наполовину», «Для того, щоб Ви жили, їм слід померти». Якщо перший розділ поеми виконував функцію експозиції і утворював «об'єктивований» дискурс, заснований на принципі повтору, то середній розділ виконує функцію розвитку і має схвильований експресивний характер, що виявляє прихований біль і відчай героя, і наскрізний рух до кульмінації.

Момент вступу середнього розділу підкреслює мала терція «ля дієз-до дієз» в контр-октаві, яка тягнеться весь такт на фоні септими «фа-мі», яка ще лишається з першого розділу. Цей звуковий ефект цікаво вуалює момент структурної межі, посилюючи єдність наскрізного розгортання початкового матеріалу (Приклад 2.2., Поема ор.73, середній розділ, тт.14-15). Початок середнього розділу також підкреслює нова більш щільна фактура і декламаційна і драматична вокальна партія із зверненням «Господь» (Seigneur). Висхідний стрибок у вокальній партії на тритон «ля-мі бемоль» («Господь»), а потім ще один вже низхідний стрибок на нону («мі бемоль-ре») акцентують нову активну фазу руху і вимагають від виконавця надзвичайної майстерності, адже «ля» вокальної партії накладається на «ля дієз-до дієз» фортепіанної партії і утворює щемливий звуковий фон, який буквально «накриває» слухача дисонуючими гострими поєднаннями тонів мелодії і фортепіанної партії.

Показово, що і тонально композитор також виділяє початок середнього розділу (поєднання Сі бемоль мажору і соль мінору).

Для середнього розділу Мійо створює примхливий синкопований фактурний малюнок із шістнадцятих нот, чим вдвічі пришвидшує загальний потік музичного матеріалу (у першому розділі переважав рух вісімками). У супроводі у 15 такті звертають увагу дві низхідних секунди «мі бемоль-ре» і «до-сі», що звучать одночасно, але в різному ритмі і пов'язані з початковою інтонацією вступу «мі-ре». Тут виділяються дві мелодичні лінії: у верхньому шарі – низхідна «мі бемоль-ре», у середньому голосі – візерункова, що звучить з синкопою шістнадцятками в об'ємі малої терції «до-ля» з хроматичним заповненням, яка теж видається пов'язаною із терцією вступу. Розвиток активізується у 16 такті: голос інтонує мотив «ре-соль бемоль-фа-ре», який також пов'язаний із вступом, а супровід транспонується на тритон догори. У такий спосіб утворюється вертикально-рухомий контрапункт, коли матеріал лівої руки переходить в праву руку і навпаки. Здається, що таке переплетіння різних фактурних шарів за правилами контрапункту підкреслює той нероздільний зв'язок живих істот і божественної волі, про яку пише у «Щоденнику» Латіль.

Закінчення першого речення середини (17-18 тт.) побудовано на мотиві шістнадцятих з 15 такту, а також на фактурному розвитку секундової інтонації з 15 такту, що подана в різних ритмічних варіантах.

Другий рядок першої строфи (тт.19-20) виокремлений великою терцією «ля дієз-до дієз» в басу, з якої починався середній розділ. Це зберігає *«внутрішній ритм» повторення* певних звукових орієнтирів, який задає Мійо вже на початку вокальної мініатюри і який обумовлює логіку побудови цілісної композиції.

Перші два такти другого рядка утворюють доповнюючий контраст. Вокальна мелодія поєднує опору на хроматичний мотив четвертого такту першого розділу, а також інтонації першого рядку середнього розділу. Фортепіанна партія побудована з двох шарів: у верхніх голосах – це коливання звуків «соль-фа дієз», які викладені квартовими співзвуччями; у нижньому шарі – політональні фігурації вісімками (перша - поєднує до мажор і Фа дієз мажор, друга поєднує Ре мажор і Ми мажор). Це створює короткочасне відчуття *колисковості*.

Продовження другого рядку (тт.21-23) побудовано на інтонаціях першого рядку середини, а у вокальній партії звучить несподівано діатонічний низхідний поступеневий хід по мі мінору. Особливо виразним є закінчення цього рядку (тт.22-23), де у фортепіанній партії представлений дзеркальний і одночасно вертикально-рухомий контрапункт (Приклад 2.3., Поема оп.73, середній розділ, тт.22-23).

Друга строфа середини (тт.24-35) продовжує політональні коливання першої строфи. В гармонічному плані у супроводі в перших її тактах є співставлення політональних акордів: соль мажор-до дієз мажор і сі-бемоль мінор-ля мінор. Показово, що основний мелодичний мотив супроводу «до дієз-сі-мі» фактично повторює мотив вступу «мі-ре-соль», що об'єднує розділи і строфи, створюючи відчуття наскрізного розвитку. Цікаво, що вокальна партія тут є найбільш наспівною і поєднує ходи по звуках до дієз мажору і ре мінору. В наступному 26 такті композитор звертається до вже апробованого прийому: він переставляє матеріал фортепіанної партії в вертикально-рухомому контрапункті. Мійо підкреслює поліфонічними засобами взаємозв'язок усіх елементів музичної тканини, ніби ілюструючи слова Латіля, звернені до Господа: «Ви є той тягар, що тяжіє над ними» (над людьми, що страждають). 27 такт

гармонічно розвиває музичний матеріал за рахунок нового розташування політонального співзвуччя, що об'єднує тризвуки ля мінору і сі-бемоль мінору.

Наступні чотири такти (28-31) створюють арку до другого речення першої строфи за рахунок повернення фактури і ходів по політональним співзвуччям. Це рух об'єднується співзвуччям «мі-соль-ля -до», яке застигає в гармонічному плані і створює ефект гальмування. Показово, що вокальна партія рухається з початку по звуках тризвуку до мажор, а потім переходить в тональність мі мінор. В цьому ж такті (31) повертається фактура початку строфи, на якій побудований подальший розвиток. Вокальна партія стає більш декламаційною, а згасаюча динаміка (до піанісімо) передає зміст тексту, в якому йдеться про очі людей, які Господь закриває.

Закінчення строфи (34-35 тт) побудовано на основному мотиві першої строфи. Наступні три такти фортепіанної партії виконують функцію програшу і об'єднують мотиви і першої, і другої строф.

Третя строфа у фортепіанній партії багато в чому є синтезуючою, тому що співставляє мотиви перших двох строф середнього розділу. Так, у фортепіанній партії перший такт строфи (т.39) побудований на першому мотиві першого рядка першої строфи, а наступні три такти (тт.40-42) використовують фактуру початку другого рядку першої строфи. Причому вокальна партія скоріше є близькою до першої строфи. Тож, знову ми бачимо *кропітку роботу композитора із музичним матеріалом, яка формує наскрізні тематичні, ритмічні і фактурні ланцюги*. Такти 43-44 – це підхід до кульмінації, стрімкий фактурний під'йом з нижнього до верхнього регістру, який побудований як секвенція на матеріалі 22 такту.

45-46 такти розпочинають кульмінаційну зону не тільки середнього розділу, але всієї поеми, яка інструментально побудована на матеріалі початку середнього розділу з вертикально-рухомим контрапунктом, а вокальна партія

побудована як речитація на звуці «мі», що переходить у стрибок на малу терцію догори і низхідну октаву «соль-соль» («Ви, що живете у самій сутності їхнього єства») (Приклад 2.4., Поема ор.73, кульмінаційна зона середнього розділу, тт.45-49). Наступні такти 47-49 («Їм слід померти, щоб Ви жили», (Приклад 2.4.) є продовженням кульмінації. Тут у вокальній партії вперше в композиції скандується текст чвертками («Їм слід померти»), наче гальмуючи життєвий потік, яке має зупинитись, посилюючи напруження тритоном «фа дієз-до», який вимальовує діапазон висхідної мелодичної лінії, а також ламентозним кадансом (низхідна секунда «до-сі»). Фортепіанній партії Мійо доручає низхідний хроматичний рух із тритоновими стрибками (пов'язаний з початковим мотивом середини), викладений *паралельними великими септімами у діапазоні чотирьох октав із лякаючою динамікою форте*. Злостивий образ смерті, який є долею усіх живих істот, заповнює увесь смисловий простір кульмінації і визначає її глибоко трагічний характер.

Поверненням мелодії, фактури, тональності першого розділу поеми починається **третій розділ** – скорочена реприза (з 50 такту). Її перші два такти повторюють початковий матеріал поеми з незначним ущільненням фактури фортепіано. В подальшому (в т.53-54) композитор у вокальній партії повторює основний мотив «мі-ре-соль-ля-мі». У фортепіанній партії на фортіссімо звучать два мотиви: у верхньому регістрі – переінтонований основний вокальний мотив «мі-ре-соль», який викладається паралельними тризвуками, а в середньому регістрі – висхідний хроматичний хід в основі якого великі септіми, що залишилися як згадка про трагічну кульмінацію середини. Слова «Наскільки ж прекрасні ці людські діти в їхньому нещасті» скандуються вісімками і чвертками із потужним динамічним зростанням від мецо форте до трьох форте на слові «нещастя». Так Мійо утворює ще одну кульмінацію, свідомо порушуючи структурний баланс накопичення-розсіяння напруження на користь

експресивного потужного вибуху емоцій (Приклад 2.5., Поема оп.73, третій розділ, тт.52-57).

У 55-56 тактах (Приклад 2.5.) повертається матеріал фортепіанної партії 4-5 тактів поеми, але він вже проходить *без вокальної партії, що створює драматичний ефект*. У 57 такті повертається матеріал 6 такту в Ля бемоль мажорі. У тактах 58-61 ніби продовжується реприза, але є ознаки синтетичної коди. Вокальна партія у 58-59 тактах побудована як речитація на звуках низхідної секунди «фа-мі», а у фортепіанній партії з'являється гармонічна основа з другої строфи середнього розділу, яка викладається акордами, вже без мелодичної лінії і привносить жанрові ознаки *скорботної ходи*. Це підкреслює і динаміка – три піано.

Остання фраза вокальної партії побудована як видозмінений мотив шістнадцятками початку середнього розділу. Разом з акордом фортепіанного супроводу «до-мі-соль-ля» створюється звучання До мажору лідійського. Остання фраза фортепіанного заключення побудована на початкових мотивах поеми і є остаточним розчиненням в тиші на три піано. Тож, почуття глибокої скорботи, що позбавлена будь-якої надії, зневіру у можливості подолати життєві перешкоди і страждання заповнює увесь простір і переводить звучання у небуття.

Отже, «Поема» завершує певний творчий етап у житті Мійо. Він ніби «зачиняє двері у свою поранену втратами юність» (П. Корто) і оплакує свої нездійснені надії, сподівання і розчарування. Період становлення творчих настанов отримує свій певний підсумок, адже композиція поеми концентрує характерні риси творчої манери Мійо, що будуть далі проявлятися у вокальних жанрах:

1. Використання літературного тексту у прозі на основі виявлення у ньому закономірностей функціонування «внутрішнього ритму» розвитку основної

думки. Вибір приватного тексту (фрагмент із «Щоденника»), який не є відкритим усім, а проявляє інтимні духовні перетини композитора і поета.

2. Насичена емоційна палітра музичного прочитання тексту із виявленням надзвичайно контрастних образних полюсів.

3. Тракткування фортепіанної партії як самостійного і головного учасника музичної комунікації, і внаслідок цього – утворення складної взаємодії вокального і інструментального шарів твору. На відміну від традиційного органічного єднання слова і музики в жанрі *mélodie*, Мійо в поемі використовує лише загальний смисловий тезаурус кожної фрази і не вслуховується у кожне слово. Тому основні драматургічні акценти у формі розставляє саме фортепіанна партія.

4. Декламаційна основа вокальної партії і зв'язок із інструментальною природою інтонування, що виокремлює вербальний ряд мініатюри в самостійний шар фактури.

5. Вільне трактування «ритмічного потенціалу мови» (Б. Келлі), який відкриває нові горизонти експериментів із нормами втілення французької просодії.

6. Активна поліфонізація фактури, широке використання поліфонічних прийомів розвитку, зокрема, вертикально-рухомого і дзеркального контрапунктів, що відразу виділяє музичне мислення Мійо із загального контексту французької камерно-вокальної музики кінця XIX-початку XX ст.

7. Постійне утворення політональних ліній у музичній тканині, що стає «візитівкою» композитора і створює значні труднощі для співаків, які мають зберігати протягом твору автономні звукові орієнтири і переконливо вступати із фортепіано у діалог за принципом одночасного контрасту.

8. Використання значної кількості різних тематичних утворень, які об'єднуються єдиною лінією наскрізного розвитку.



## Висновки до Розділу 2

Камерно-вокальна творчість композитора є невід'ємною складовою французької музичної культури і відображає основні тенденції зміни її жанрово-стильової парадигми на початку ХХ століття. Важливим параметром вивчення камерно-вокальної спадщини Мійо є виявлення її жанрової специфіки, яка пов'язана із суто національним жанром *mélodie*, в якому домінує поетична структура, що кардинально впливає на вибір усіх музичних принципів. Підкреслено, що вокальні мініатюри є справжньою творчою лабораторією формування творчого мислення Мійо і визначають принципи становлення його індивідуального стилю. Композитор трактує поетичний текст як джерело для найсміливіших експериментів і демонструє нові виразні можливості взаємодії слова і музики у французькій культурі як виявлення унікального «композиторського вслуховування» (Д. Мійо) у літературний текст, тому власну жанрову модель він визначає як «поема». Музична мова Мійо в його ранніх композиціях свідчить про сміливі творчі рішення й пристрасне бажання звертатись до слухачів сучасною лексикою.

Особливу роль на ранньому етапі творчості Мійо мала його дружба поетом з Лео Латілем, на тексти якого були написані найбільш ранні вокальні поеми митця, в яких можна прослідкувати певні лінії спадкоємності із вокальними творами Клода Дебюссі. Загалом камерна музика була одним із улюблених засобів звернення Мійо до слухачів. Здатність композитора відчутти справжній ритм розгортання вербального тексту стає важливою умовою пошуку відповідних засобів музичної мови, а творчість Лео Латілля має непересічну роль в цьому процесі.

В результаті детального аналізу «Поєми» оп.73, написаної на слова Лео Латіля, виявлено, як сміливо Мійо долає традиційні у французькій культурі

вимоги до «стриманої і врівноваженої» композиції. Він впевнено рухається власними шляхами, об'єднуючи прийоми розвитку, що затвердились у вокальній і інструментальній сферах; у царині камерних і великих жанрів. Подібний «глобалізм» мислення митця позиціонує його як знакового представника буремного ХХ століття і робить його творчий доробок актуальним і цінним для нашого сьогодення.

## РОЗДІЛ 3

### ДАРЮС МІЙО І ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ: ВЕКТОРИ СТИЛЬОВИХ ІНТЕНЦІЙ

#### 3.1. Творчі контакти Даріюса Мійо і Поля Клоделя: перехрестя мистецьких настанов

Визначною подією на творчому шляху Даріюса Мійо стає його знайомство у 1912 році із французьким поетом, драматургом, дипломатом Полем Клоделем (1868-1955). Подальші тісні творчі й особистісні контакти композитора і поета, що зберігались до самої смерті Клоделя, заслуговують на окрему увагу, адже свідчать про виняткову спорідненість художніх настанов та устремлінь обох митців. Особливого значення мало спілкування Мійо з Клоделем на ранньому етапі творчості композитора.

Згадки про читання текстів Клоделя, а також детальний опис вражень Мійо наповнюють епістолярій композитора. Зокрема, у листах до найближчих друзів – Армана Люнеля і Лео Латіля – Мійо розкажує про своє захоплення творами старшого сучасника, хоча тоді ім'я французького письменника ще не мало такої популярності, як пізніше. Тож доля зблизила двох сміливих новаторів французького мистецтва і назавжди пов'язала їх досягнення у неперевершених спільних художніх проєктах.

Діяльність Поля Клоделя припадає на час бурхливих змін художньо-естетичних настанов у європейській культурі. Різномічність його інтересів залишила відчутний слід в історії. Його поезії, п'єси, філософські есе свідчать про глибоке засвоєння спадщини геніальних французьких митців межі ХІХ-ХХ ст., у першу чергу, С. Малларме й А. Бергсона. Ще більший вплив на Клоделя мали неєвропейські культури тих країн, в яких він виконував дипломатичні

місії, – Китай, Японії, Бразилії, США. Екзотичні враження від зустрічі з іншими світоглядами оригінально об'єднувались у творчому світі Клоделя із релігійними ідеями і догматами католицької віри, створюючи унікальні художні форми, що вразили молодого Мійо.

Мійо і два його провансальських друга постійно збирались для читання текстів Клоделя та обговорення їх надзвичайних властивостей. Навіть через 40 років Арман Люнель повертався згадкою до тих часів. Він писав у рік смерті Клоделя (1955), що зустріч з його музою в 1911 році була подібна до «блискавки, розряду сократівської торпеди, яку викликало читання (вголос!) віршів і драм Поля Клоделя на провансальських підлітків. Ми обидва були буквально одержимі поезією, але ще не знайшли нічого, щоб заспокоїти цю жагу, окрім Леконта де Ліля та Метерлінка» [122, р.548]. Тому знайомство із творчістю Клоделя буквально розгорнуло горизонти творчості Мійо і його друзів.

Коментуючи ці спогади, Поль Корто зазначає: «Ми не можемо переоцінити культурний потрясіння, які пережили двоє молодих людей після прибуття до Парижу: це водночас і сп'яніння від відкриття світу ідей, і насолода у привласненні поетичної мови, що порушує умовності та уникає мирської символіки» [122, р.549]. І центром вибухових емоцій у новому художньому світі стають саме тексти Поля Клоделя.

Цілком природньо, що вже у травні 1912 року з'являється згадка, що на тексти Клоделя Мійо починає писати збірку вокальних поем (ор.7). Композитор вказує: «Я поклав на музику два вірші Клоделя: “Ніч на веранді” та “Грудень” (“Знання Сходу”). Здається, я добре зрозумів, особливо у першій (побачиш, коли її зіграю), що поема велика і глибока, як ніч. <...> Далі я маю закінчити свій квартет, а потім ще трохи Клоделя покласти на музику» [122, р.549]. Мійо мріє спілкуватись із Клоделем, але перед вирішальною зустріччю зізнається в

листі Лео Латілю: «<...> ця зустріч лякає мене до смерті, але я дуже щасливий. Що я йому скажу? Я написав йому» [122, р.551].

В автобіографії Мійо так описує своє очікування: «Я довго чекав на відповідь Клоделя і почав панікувати. Я боявся, що неправильно надіслав листа, що неправильно написав адресу, що вона не дійшла, що відповідь була втраченою, що йому довелося повернутися, щоб знайти своє Консульство» [122, р.552]. Нарешті, Клодель призначив зустріч й особисте знайомство з Мійо відбулось 27 жовтня 1912 року. Композитор згадував: «Порозуміння з Клоделем було миттєвим, повна довіра. <...> Його ідеї здавалися мені дуже зрозумілими і відповідали моїм прагненням. Яким щасливим був той день! Він не тільки почав вірну співпрацю, але й дорогоцінну дружбу» [149, р.41].

Результатом дружби стає звернення до текстів Поля Клоделя в ранні роки у трьох яскравих опусах Мійо: *Сім поем «Знання Сходу»*, ор.7, 1912–13 (7 *Poèmes de la connaissance de l'Est*); *Чотири поеми для баритона*, ор.26, 1915–17 (4 *Poèmes pour baryton*); *Дві мініатюри «На вулицях Ріо»*, ор.44а, 1917 (*Dans les rues de Rio*). Ці твори яскраво свідчать про формування власного стилю композитора з рельєфними індивідуальними характеристиками.

Важливо, що цей процес творчого становлення був пов'язаний із роботою зі словом Клоделя, а сам Мійо чітко усвідомлював етапи свого мистецького зростання. Зокрема, композитор описує в листі до Лео Латіля гостру суперечку з Клоделем відносно ролі поетичного слова у вокальних жанрах. Драматург вважав, що значення вербального першоджерела є визначальним для музичного прочитання, тоді як Мійо відстоював цінність *автономного від інших мистецтв музичного мислення*: «Тож я закричав і зрештою змусив його зрозуміти: музика має ту перевагу, що обходиться без слів, інакше немає сенсу» [122, р.559].

Цю творчу дискусію тонко коментує П'єр Корто, акцентуючи прагнення композитора бути незалежним у своєму музичному висловлюванні, а також

переконав у хибності такої ситуації, коли музикант ставиться до літератури як до основного джерела творчого натхнення. Зокрема, Мійо згадує свої перші творчі кроки, коли до двадцяти років він писав щодня під час канікул в Ексі вокальні мініатюри, і суворо їх критикує: «У мене ще не було достатнього досвіду, щоб розробити по суті музичний твір, я шукав літературних ідей, які б мені допомогли» [122, р.559]. Залишаючись послідовним і вірним собі, композитор спалив ці твори в той момент, коли «трохи пізніше почав складати музику, яка не була, як сказав мій маестро Жедальж, “ані літературою, ані живописом”» [122, р.559]. Такий рух від захоплення літературними і поетичними ідеями до усвідомлення цінності суто музичних ідей і відхід від декларативної «літературності» та «живописності» визначає основний напрямок стильового формування митця у ранні роки.

Надзвичайно симптоматичною для розуміння всіх складових процесу становлення індивідуальної стильової системи композитора є його згадка про Андре Жедальжа. Цей видатний професор зіграв визначну роль в творчому житті Мійо (так само як і в житті багатьох його геніальних учнів, в тому числі і Моріса Равеля). Високий професіоналізм Жедальжа, його неперевершене знання секретів контрапункту не тільки обумовили велику роль поліфонічних прийомів розвитку у композиціях Мійо, але вплинули на розуміння сутності головних художніх завдань. Мійо глибоко засвоїв принципи композиторської майстерності, що передавав своїм учням Жедальж, і ранні вокальні твори яскраво проявляють нерозривний зв'язок майстра-учня, а також тяглість лінії спадкоємності найкращих традицій національної музичної культури.

Цікаво, що співпраця з Клоделем мала зворотній вплив і на самого письменника. До зустрічі з Мійо він (як і більшість його співвітчизників) перебував під впливом вагнерівських ідей, що надалі буде називати «отрутою». Результати творчих контактів двох видатних сучасників свідчили про зміну

творчої позиції Клоделя, який поступово відійшов від свого захоплення Вагнером: «Ну так! Я колись захоплювався Вагнером! Ця отрута мене отруїла, і це залишило токсини в моєму тілі, що довго випаровувалися» [122, р.560].

Мійо і його друзі – члени «Шістки» – активно звертались до текстів Клоделя, відкриваючи нові перспективи взаємодії слова і музики. У свою чергу, Клодель акцентував значення своїх творчих стосунків із композиторами нової формації, про що свідчать, зокрема, його твори «Про музику» (присвячений А. Онеггеру), есе «Артюр Онеггер» (із циклу «Твори в прозі»), текст для ораторій Онеггера «Жанна д'Арк на вогнищі» (1938) й «Танець мерців» (1940).

Цей шар співпраці Клоделя у сфері великих театральних жанрів на довгий час затьмарив його роботу з Мійо, яка розпочалась у 1912 році з серії вокальних поем і тривала до самої смерті Клоделя у 1955 році. Між тим протягом десятиліть, за влучним висловом Ф. Порсіля, Мійо «досліджував, при повному нерозумінні, всі меандри клоделівського всесвіту» [160, р.261]. Саме цей «всесвіт» був для молодого Мійо орієнтиром на шляху пошуку власних творчих настанов у музичному мистецтві.

Симптоматично, що до нашого часу дійшла тогочасна світлина, яка презентує двох елегантних чоловіків на паровозі: у модному білому костюмі – Поль Клодель, а поруч з ним (попри наші очікування, що це Онеггер) – Даріюс Мійо. Вона назавжди зафіксувала взаємини двох видатних сучасників, які розгорнулись у насичену артефактами сторінку французької музичної культури, адже в період між знайомством двох митців у 1912 році і від'їздом Мійо до Америки у 1940 році, композитор створив *18 опусів у різних жанрах* на тексти Клоделя. В тому числі опери «Евменіди (Les euménides, за Есхілом), op.41, 1917–23 і «Христофор Колумб» (Christophe Colomb), op.102, 1928; балет «Людина та її бажання» (L'homme et son désir, op.48, 1918); музику до драм «Агамемнон» (Agamemnon, за Есхілом, op.14, 1913), «Протей» (Protée, op.17,

1913–1919), «Хоефори» (Les choéphores, за Есхілом, op.24, 1915–16), «Ведмідь і місяць» (L'ours et la lune, 1918), «Звістка для Марії» (L'annonce faite à Marie, op.117, 1932) та ін.

На тексти Клоделя також написані хорові твори в різні періоди життя композитора – Псалом sxxxvi (Psalm sxxxvi, пер. Клоделя, op.53 №1, 1918), Псалом sxxvi (Psalm sxxvi, пер. Клоделя, op.72, 1921), «Пісня Рони» (Cantique du Rhône, op.155, 1936), кантата «Мир» (Cantate de la paix, op.166, 1937), «Кантата війни» (Cantata de la guerre, op.213, 1940) та ін. Тож творчий дует Мійо-Клодель має довгу історію існування і презентує задуми митців у різних жанрах, засвідчуючи постійну спорідненість їхніх художніх і ідейних настанов і естетичних критеріїв.

Перше звернення до Поля Клоделя відбувається у 1911 році, коли для вокальних мініатюр Мійо обирає тексти із його збірки **«Знання Сходу» (Connaissance de l'Est, 1907)**, написаної під час виконання дипломатичних місій на Сході. Перебуваючи в Китаї Поль Клодель був вражений іншими способами думати про світ і відчувати його резонанси у собі, що рельєфно зафіксував у своєму трактаті «Поетичне мистецтво» (L'art poétique, 1903).

Текст цього трактату був опублікований у 1907 році, а його назва може ввести в оману, адже йдеться не про поетичне мистецтво в сенсі Буало чи Верлена, але про своєрідне *ars poetica mundi* – «поетичне мистецтво всесвіту», *погляд на всесвіт як твір, ідеальну поему, що має власні закони*. Зокрема, Клодель пише: «Я кажу, що весь Всесвіт — це лише машина для маркування погоди. <...> Завдяки рівним дням, у постійній каденції року, те, що почалося, *триває і продовжується*» [114, р.139-140].

Безсумнівно, у цьому судженні ми відчуваємо відлуння давніх традицій європейської культури – Арістотеля, святого Фоми Аквінського, філософів-спіритуалістів кінця ХІХ, Анрі Бергсона, але також відзначаємо рельєфне



виявлення настанов китайської культури. Результатом такої взаємодії європейського і східного стала поява збірки поем у прозі «Знання Сходу», яка свідчить про інтерес поета до екзотичної теми і, зокрема, *китайської культури*.

Інтерес молодого композитора до книги Клоделя характеризує його як митця, що відразу обирає неповторні шляхи у мистецтві. Пізніше Мійо у автобіографії згадував цей період свого творчого зростання: «Кожен вірш був справжньою маленькою драмою, що була оживленою ліризмом і дуже зворушливим змістом. <...> Мене захопила ця проза Клоделя міцним і пристрасним звучанням» [149, р.33].

Вибір композитором збірки «Знання Сходу» Поля Клоделя значно розширював змістовний і смисловий тезаурус його творчості і вносив оригінальні барви у європейський музичний контекст початку ХХ ст. Духовна спорідненість із світом Сходу надавала текстам Клоделя особливої органічної природності, коли будь-яка «екзотична» перебільшеність чи загостреність «неєвропейських» вимірів були відсутніми. Клодель наче прагнув досягнути Китай зсередини через традиційні східні цінності й відкрити для Європи новий культурний простір, що може врятувати «Старий світ». Результатом і стала збірка поем у прозі «Знання Сходу» з тонкими і глибокими алюзіями до східного світу.

Зрозуміло, що внутрішні принципи організації текстів і всієї збірки спиралась на неєвропейські орієнтири. Так, Клодель «відключає» притаманні західній культурі часові маркери, він скорочує їх до моменту «тут і зараз» (коли дія триває усього кілька годин, день, час прогулянки тощо). Письменник також використовує яскраві вказівки на місце як знак події («Сади», «Пагода», «Міста», «Річка», «Висячий дім», «Золота арка в лісі»), а також на певні рухи («До гори», «Нічна навігація»). Такий підхід відповідає особливостям східного сприйняття світу, що розгортається перед уважним спостерігачем у

різноманітності його форм і проявлень. Дивовижний обрій китайської культури у такий спосіб наближається до європейського читача.

Пізніше Клодель скаже про свій твір: «“Знання Сходу ” — це не просто збірка вражень, а збірка коментарів, визначень, роз’яснень» [107, р.526]. Тобто згідно із принципами східної культури, Клодель намагається сфокусувати погляд якомога точніше на тому, що відкривається його очам у контексті точно локалізованого моменту, який виїнятий із часового потоку: «Легкий дощ, настала ніч» (початок «Нічного міста»); «Вже пів на четверту. Біла журба: небо немов полотном скривджене. Повітря вологе і сире» (початок поеми «Сади»). Клодель називає себе «Інспектором Творіння, Виконавцем справжнього» («Ходок») і завжди використовує у своїх текстах теперішній час, який презентує постійність (континуальність) моменту.

Відомо, що музика Мійо вразила Клоделя і він плакав при прослуховуванні У листі до Жіда в 1913 році Клодель так рекомендував твори Мійо: «Є молодий єврей з Екса на ім’я Даріюс Мійо, який дуже хотів би познайомитися з вами. Він поклав на музику вірші Жамма та мене й хотів би зробити те саме з чимось вашим. Він дуже обдарований – сильний, ритмічний і мужній, що рідко зустрічається серед сучасних музикантів» [136, р.106]. Тому посилена увага до художніх знахідок Мійо у цій збірці видається необхідним етапом вивчення формування стильової системи композитора.

### **3.2. Відображення екзотичних образів у циклі «Знання Сходу»**

Мійо вибирає із значної кількості текстів Поля Клоделя, включених до збірки «Знання Сходу» сім прозових текстів.

**Перша поема «Ніч на веранді»** (La nuit à la verandah) втілює надзвичайну шану молодого композитора до письменника. Мійо створює дві

версії вокальної партії відповідно до двох версій поеми Клоделя (1898 і 1907). Текстові відмінності між двома версіями мінімальні: зміни в основному складаються з незначних перефразувань, а фортепіанний супровід залишається ідентичним в обох версіях. Очевидно, що це акт поваги композитора до старшого сучасника і прагнення зберегти усі деталі літературного першоджерела.

Загальний настрій твору передає мінливі рухомі образи прозового тексту, які відтворюють похмурі видіння, що викликані нічними звуками і кольорами. Поема має наскрізний розвиток і містить чотири строфи, де втілення останнього рядку виконує функцію коди.

У *першій строфі* (тт.1-17) композитор підсилює значення кожного рядку, який презентує самостійний образний шар: «Деякі люди вважають, що душі мертвонароджених дітей поселяються в раковину молюсків. Цієї ночі я чую безперервний хор жаб, як дитячий розмову, як жалібну декламацію маленьких дівчаток, як кипіння голосних». Основним принципом організації музичного матеріалу тут стає пентатоніка, яка віддалено нагадує «східні» звукові побудови і створює натяк на образ «східної культури».

Строфа починається колористичними пасажами фортепіано (т.1), які побудовані на квінтово-квартових співзвуччях, що виявляють два важливі мелодичні мотиви, на яких далі вибудовується інший матеріал: 1) ля дієз-до дієз- ре дієз- до-дієз, що окреслений у верхньому голосі; 2) соль дієз-фа-дієз- ре дієз- фа дієз, що окреслений у нижньому голосі (Приклад 3.1. Поема «Ніч на веранді», перша строфа, тт.1-9). Ці арпеджовані співзвуччя стають супроводом першого рядку вокальної партії, яка базується на неповному пентатонічному звукоряді «до дієз-ре дієз-фа дієз- ля дієз (соль дієз в басу)». У вокальній партії домінують терцієві мотиви і мелодія спочатку піднімається від до дієз до ля дієз, а потім спускається на октаву вниз. Поштовхом для такого руху стає

затактова ямбічна висхідна секунда «до дієз-ре дієз», а вся фраза представляє умовну хвилю з підйомом та спадом.

У 7 такті з'являється нова фактура, що відзначає початок другого рядку. Цей такт побудований на до мажорному тризвуку з привнесеними тонами (ре і ля), що продовжує музичну ідею першого рядку використання безполутонових звукорядів. У партії фортепіано в правій руці з'являється мерехтіння терції мі-соль, і ця фігурація залишається у другому рядку як верхній шар супроводу. У 8 такті в лівій руці з'являється мелодія також у безпівтоновому ряді від сі бемоль (можна говорити також про натуральний сі бемоль мінор).

Ця мелодія стає контрапунктом до вокальної партії. Показово, що вокальна партія також звучить в сі бемоль безпівтоновому, але її перша фраза будується на трьох звуках (сі бемоль, ре бемоль, мі бекар), що окреслюють нижній тетрахорд двічі гармонічного мінору. І перша і друга фраза другого рядку починаються з ямбічного затакту, який стає активним ініціальним поштовхом для розгортання фрази.

У 10 такті після закінчення першої фрази у вокальній партії фігурація у верхньому регістрі фортепіано переходить на терцію соль-сі, при цьому нижній голос залишається в сі бемоль мінорі. На початку другої фрази вокальна партія також «переходить» в сі бемоль мінор і будується на трьох звуках: мі бемоль-ре бемоль-сі бемоль. У 12-13 тактах обидві партії переходять на іншу звукорядну основу. Вокальна партія переходить в умовний соль дієз мінор і побудована на звуках соль дієз-ля дієз-сі (12 т., тут вперше з'являється півтон). Одночасно у фортепіанній партії фігурація у верхньому голосі переміщується на терцію догори (сі-ре), а нижня мелодична лінія побудована на трьох звуках фа дієз-соль дієз-ля дієз. Цей такт на рівні звукоряду створює арку до першого рядку, але все змінюється у 13 такті (останньому в даному рядку), в якому фігурація у фортепіанній партії переміщується ще на терцію догори (ре-фа дієз), нижній

голос повертається в сі бемоль мінор, а у вокальній партії звучить низхідний терцієвий мотив ля дієз-фа дієз, що окреслює Фа дієз мажор. Тож, у кожній фактурній лінії (крім 12 такту) немає півтонів, що створює відповідний «східний» колорит звучання.

У 14 такті з'являється нова фігурація у фортепіано у високому регістрі, яка стає показником початку третього рядка першої строфи. Вона має інший мелодичний малюнок, але як і початкова фігурація будується на безпівтонових звукорядах і стає супроводом всього 3 рядка першої строфи. Вона звучить у високому регістрі (3-4 октави) і створює колористичний фон до вокальної фрази, що побудована на мотиві ре дієз – до дієз – ре дієз. Показово, що і третій рядок, і всю строфу закінчують два такти фортепіано соло. Якщо у першому такті (16 т.) продовжує звучати фігурація, то другий (17 такт) побудований як швидке низхідне глісандо на тому ж безпівтоновому звукоряді, що приводить до зупинки на співзвуччі з нашарування двох квінт фа дієз-до дієз й ре дієз-ля дієз. Це співзвуччя заліговане у наступний такт і таким чином починається друга строфа цієї поеми.

*Друга строфа* (тт. 18-37) побудована з 4 рядків. Початок її вокальної партії «Я довго вивчав звички зірок. Одні йдуть поодиноці, інші – в ансамблі» споріднений з початком першої строфи і побудований на русі по ре дієз мінорному тризвуку. Цим створюється тематична арка між початками обох строф.

На відміну від першої строфи у другій строфі з другого такту (19 такту) фортепіанний супровід побудований на новому контрастному матеріалі: це акордові вертикалі, в основному септакорди, з великим значенням ходів на малу секунду і цим створюється контраст до першої строфи, яка в цілому будувалась на півтонових звукорядах. Тож, з'являються дисонуючі акордові вертикалі і півтонові мотиви, а також уповільнюється ритм, тому що співзвуччя викладені

половинним та чвертками на відміну від шістдесятчетвертих у фігураціях першої строфи.

Початок другого рядку («По самому відкритому місцю, досягаючи найвищої точки, ходить, як золоте теля, чистий і зелений Юпітер», т.23) виділяється появою фігурацій у фортепіано по квінті сі-фа дієз, що створює нову фактуру. Басова лінія у фортепіано викладена у розміреному русі рівними вісімками і наче передає поважну ходу Юпітера. В її основі – два тетра хорди (перший як нижній тетра хорд сі мінору, а другий – як верхній тетра хорд Сі бемоль мажору), що створює складну хроматичну систему. Треба підкреслити, що в момент зміни тетра хорду фігурація в правій руці також переходить на квінту сі бемоль-фа.

Цікаво, що при цьому перші два такти вокальна партія звучить в сі мінорі, а її початком стає знов мотив ямбічної квати. Розвиток другого рядку (тт.26-27) представляє хроматичну систему і в вокальній, і в фортепіанній партії, де послідовно змінюється Сі бемоль мажор – Фа дієз мажор- Фа мажор – Мі мажор. Третій рядок (з 28 такту) на іншій висоті повторює початок рядку і стає варіантним повтором першої фрази. Основна відмінність її – у повільному (половинному) ході баса, який є наповненим хроматичними ходами.

Четвертий рядок (33-37 тт.) відрізняється декламаційністю і новою фактурою у фортепіано, яке викладає тремоло, що побудоване на початковому безпівтоновому звукоряді першої строфи. Це пристрасне мерехтіння співзвучь у тремоло, а також динамічний висхідний терцієвий пасаж гліссандо по білих кладвішах (т.36) наче відтворюють смисл вербального тексту: «руз зірок... рух бере участь у нашій рівновазі, життєвій, а не механічній».

*Третя строфа* (39-44 тт.) вносить доповнюючий контраст. Вокальна партія є спорідненою до першої строфи, а у фортепіанному супроводі з'являється дзвоновість (акорди базуються на соль дієз мінорі). Важливим є хід

чвертками «ре дієз – до дієз- соль дієз», який повторюється і посилює просторовий ефект дзвоновості. Також тут є поліладове співставлення соль дієз мінору і ре дієз мінору, але за рахунок того, що у вокальній партії немає малосекундових мотивів, вони не створюють жорсткого дисонуючого звучання.

*Четверта строфа* («Жоден зловмисник не порушить ваші сни, такі небесні погляди не завадять вам відпочити, якщо ви перед сном подбаєте про те, щоб поставити це велике дзеркало перед ніччю», тт.45-64) продовжує з новими відтінками звуковий ефект дзвоновості попередньої строфи (Приклад 3.2. Поема «Ніч на веранді», четверта строфа, тт.45-50). Вона є контрастною, адже змінюється розмір, темп і вся фортепіанна фактура, в основі якої остинато, що побудоване з трьох ліній: 1) басова тримає квінту мі-ля; 2) середня представляє рух чвертками мі мажорного і фа дієз мінорного квартсексакордів; 3) верхня лінія представляє низхідний хід розкладених дзвіночками до дієз мінорного і сі мажорного тризвуків. При цьому вокальна партія рухається в Ля мажорі лідійському, що створює відповідний колорит усього звучання. У другій половині цього рядка (тт.53-55) відбувається зсув фортепіанної фактури вниз спочатку на малу, а далі на велику секунду, на який реагує вокальна партія.

З 57 такту починається другий рядок цієї строфи і його можна назвати досить умовно репризою, адже в ньому, з одного боку, повертається безпівтоновий звукоряд, як у першій строфі, а з другого боку, акордова фактура другої строфи, а також загальний розмір 4/4, що підкреслює синтезуючу функцію цього другого рядку четвертої строфи. Цікаво, що саме ця строфа має варіант у Клоделя, на що реагує композитор і також створює свій варіант вокальної партії.

Останній рядок, який виділений у Клоделя новим абзацем – «Ніч така тиха, що здається солоною» – стає скороченою строфою й у Мійо. Ці чотири такти (тт.67-72) беруть на себе функцію коди і представляють гальмування

музичного руху (темпова вказівка «Дуже повільно», довге звучання витриманих співзвучь, динаміка піаніссімо). Фортепіанна фактура нагадує початок другого рядку четвертої строфи, проте все завмирає і зупиняється на ре діз мінорному тризвуку.

**Друга поема «Грудень»** контрастує першій в тематичному й образному планах, втілюючи основну ідею вербального тексту про грудень як місяць сонцестояння і призупинений час. В аспекті форми друга поема використовує принципи організації першої поеми: 1) наскрізний розвиток; 2) відсутність точних реприз у вокальній партії, а в даній поемі – і в фортепіанній партії. В цілому друга поема побудована як складна тричастинна форма, де її перший розділ представляє просту тричастинну форму, а загальна реприза – двічі проведenu динамізовану початкову тему без середини.

Для цієї поеми характерним є використання динамізованих реприз, в яких вживається матеріал середніх розділів. Слід підкреслити, що загалом композиція має деякі ознаки рондо, адже основний контраст утворюється між основною темою (яка постійно динамізується) і двома середніми розділами. Це утворює подібність у формі, коли основна тема набуває функцію рефрену, а середини – функції епізодів.

Тож, загальна організація матеріалу утворює коливання динаміки і статичності, що йдуть від похмурого тексту Клоделя, що втілює сутність першого зимового місяця: «Все тихо й окутано; ніякої образливої зелені, нічого молодого і нічого нового не применшує побудову та глухих співів. Темна хмара займає все небо, заповнюючи нерівні виїмки гори парою, здається, ніби прикріплена до горизонту врізами. <...> Час точно зупинився; Подібно до порожнього театру, сповненого меланхолії, закритий пейзаж, здається, звертає увагу на такий тонкий голос, що я не можу його почути».



Основна тема починається в дуже прозорій фактурі і в мінімальному гармонічному оформленні (Приклад 3.3. Поема «Грудень», перший розділ, тт.1-8). Фортепіанна партія побудована з двох шарів: нижній утримує до дієз мінорний тризвук в кожному такті, а верхній (у малій октаві) остінатну фігурацію соль дієз-ля дієз, що привносить міксолідійський віддтінок у звучання. Вокальна партія організована по звуках до дієз мінорного тризвуку з поступовим під'омом догори від «до дієз» першої октави до «до дієз» другої октави. У 6 такті відбувається гармонічне «перекрашування»: соль дієз у фортепіанній партії стає ля бемолем і все продовжує звучати по фа мінору, створюючи виразне тональне співставлення до дієз мінор- фа мінор.

Наприкінці цієї фрази у 9 такті весь матеріал так само повертається у до дієз мінор, хоча у вокальній партії ще записаний ля бемоль. Цим композитор підкреслює *енгармонізм* як основну ідею в цій темі. Можливо такий прийом відтворює ті зміни в природі, що відбуваються у перехідний період від однієї пори року до іншої, від руху – до зупинки, від життя – до смерті.

Друга фраза (тт.10-19) продовжує розвиток першої і спрямована на гармонічну динамізацію, ущільнення фактури і мелодичний розвиток вокальної партії. Важливою тут є поява мелодичної лінії в басу у фортепіано, що викладена паралельними квінтами і далі буде з'являтися в інших розділах (тт.15-17). Вона виступає певним звуковим відтворенням слів «побудова глухих співів», наче ці пусті звучання квінт стають вираженням застиглої сутності процесів у зимовому місяці, який гальмує час життя.

З 20 такту починається середина першого розділу, яка є розвиваючою за своєю функцією. В ній змінюється фортепіанна фактура, яка акцентує окремі звуки половинними як початок повільного пасажу, що створює більш драматичний образ, а у вокальній партії з'являються секундові речитативні інтонації (слова «Темна хмара займає все небо, заповнюючи нерівні виїмки гори

парою, здається, ніби прикріплена до горизонту врізами»). Показовим тут є 23 такт, в якому повторюється мотив басової лінії з першого розділу.

З 28 такту повертається основна тема, яка маркує початок репризи простої тричастинної форми (тт.28-39). Тут динамізовані всі елементи теми: і фактура фортепіанної партії, в якій фігурація змінена і з'являються повільні ходи паралельними квінтами, що є трансформацію басового голосу другої фрази першого розділу; і ладова основа вокальної партії, яка збагачується поступеними секундовими ходами, що сприяє більш ліричному характеру висловлення («Долоня пестить ці великі орнаменти, вишиті пучками чорної сосни на гіацинтах рівнини, пальці перевіряють ці деталі, втоплені в тканину, а також туман цього зимового дня, ряд дерев, село»).

Цікаво, що друга фраза (тт.33-37) контрапунктично поєднує мелодію основної теми у фа мінорі і фортепіанну фактуру з середини, що дає змогу говорити, що реприза також є синтезуючою. Це створює ефект безперервності руху музичного матеріалу і образу. Момент закінчення вокальної фрази у 35 такті є кульмінацією, в якій зібрані всі основні елементи теми: у вокальній партії – рух по зменшеному тризвуку (а не мінорному, як на початку), що надає драматизацію образу, а у фортепіанній партії у більш щільному викладенні – басова «квінтова лінія» першого розділу.

Середній розділ (тт.40-57) вносить доповнюючий контраст. Він має ознаки тричастинності. Його крайні фрази (тт.40-43 і 51-57) побудовані на щільних акордах у фортепіано, а вокальна партія – «Час точно зупинився» – представляє речитацію, яка пов'язана з першим розділом (Приклад 3.4. Поема «Грудень», середній розділ, тт.40-44). Тут рівномірний рух тріолями у фортепіанній партії, що до того не зникав ні на мить, гальмується у повільному переміщенні акордів та зупиняється у довгих звучаннях витриманих акордів і навіть зовсім зникає у довгих паузах (тт.43-44). Дві середні фрази (тт.44-50)

виокремлюються тіратами фортепіано на фоні витриманих акордів й ускладненням вокальної партії, в якій проявляється енгармонізм звуків ля бемоль-соль дієз. Показовим є закінчення цього розділу (тт.54-57), в якому відбувається розмежування музичної тканини, що втілює слова «Ще ніщо не говорить про тяжке майбутнє»: два мотиви вокальної партії побудовані в діатонічному Фа мажорі, басовий голос половинними тривалостями і паралельними квінтами викладає мотив в мі бемоль мінорі, а середній шар фортепіано виростає з секундового руху фа мінорного і соль мінорного тризвуків.

Початок репризи у 58 такті стає досить несподіваним співставленням і представляє динамізований повтор першого розділу. Композитор ніби продовжує політональне співставлення середини і викладає вокальну партію в фа мінорі, підкреслюючи енгармонізм соль дієз- ля бемоль, і залишаючи до дієз мінорний супровід у фортепіано. Повертається рівномірний тріольний рух, що наповнює енергією похмурий текст Клоделя: «А минуле не так мертво, щоб його ніщо не пережило. Від такої кількості трави і такого великого врожаю не залишається нічого, крім розкиданої соломи та зів'ялого лушпиння».

Друга фраза репризи побудована на переінтонуванні другої фрази першого розділу, де найголовнішим моментом стає квінтова басова лінія. Важливим драматургічним моментом є закінчення цього розділу, де вокальна партія закінчується на звучанні збільшеного тризвуку. На його основі, створюючи ефект гальмування, розсіюється основна мелодична лінія.

З 75 такту починається останній розділ – «Все закінчено. Між роком і наступним, ось перерва і призупинення», який звучить як тихе далеке відлуння того, що вже відійшло у минуле. Темпове уповільнення, рівномірна пульсація вісімками і чвертакми на фоні витриманих глибоких басових нот створює ефект невблаганного церковного дзвону, що відспівує мерця (Приклад 3.5. Поема

«Грудень», третій розділ, т.73-82). Цей розділ є ще одним варіантом динамізованої репризи, де поєднується мотиви з попередніх розділів: характерний варіант фортепіанної фактури з тактів 54-57; фортепіанні тірати з тактів 44-49; а також інші елементи основної теми, до яких слід віднести діатонічний рух по терціях, повільний гармонічний рух і характерні співставлення акордів.

Композитор створює відчуття відкритої форми, тому що в останніх тактах робить зсув з До дієз мажору в До мажор, причому з мелодичною лінією, що опирається на тон ре. Отже, поему закінчує політональне нашаруванням квінти до-соль, яка представляє До мажор, і ре мінор. Це фіксує малосекундове співставлення акордів (догори і вниз) як один з основних принципів гармонічного руху в поемі, і створює арку від початкового до дієз мінору до останнього До мажору і ре мінору.

Показова також динаміка вокальної партії, яка рухається від діатоніки до співставлення інтервалів, що ґрунтуються на енгармонізмі звуків, які втілюють філософський погляд на зупинку руху життя: «Ніщо не говорить про болісне майбутнє. <...> Усе скінчено. Між роком і наступним, ось перерва і призупинення. Думка, звільнена від своєї роботи, збирається в мовчазній радості і, розмірковуючи про нові починання, смакує, як земля, її шабаш»

**Третя поема «Розчинення» (Dissolution)** у Клоделя викладена в цілісному безперервному розгортанні тяжких думок і емоційних переживань автора: «І мене знову несе в байдуже і рідке море. Коли я помру, мені більше не буде боляче. Коли я буду похований між моїм батьком і моєю матір'ю, я більше не буду змушений страждати. <...> В надрах землі таїнство тіла мого розчиниться, але душа моя, як пронизливий крик, спочине в лоні Авраама». Цікаво, що Мійо все ж таки розділяє вербальний текст на розділи і утворює тричастинну форму, де перший і другий розділи мають свої підрозділи,

динамізована реприза двічі проводиться як і в попередній поемі, а закінчує поему невелика кода на матеріалі середини. При цьому слід наголосити, що, як і в попередніх поемах, говорити про репризність тут можна умовно, адже матеріал постійно оновлюється і фактично, крім коди, у вокальній партії немає точних повторів. Тож цей образ невинного розчинення, що несе звільнення від страждань, знаходить тонке прочитання в музичному тексті. Основними музичними засобами організації в даній поемі композитор обирає мажоро-мінорний контраст і примхливі інтонації вокальної партії, які насичені хроматизмами.

Вже перші два такти фортепіанного вступу до першої строфи першого розділу (тт.1-13) створюють контрастне співставлення до мінорного тризвуку, нижнього тетраорду до мінору з сі мажорним тризвуком і верхнім тетраордом сі мажору міксолідійського, що відразу налаштовують на відповідні правила гри (Приклад 3.6. Поема «Розчинення», фортепіанний вступ, тт.1-11). У 3 такті вступає вокальна партія із колористичним співставленням до, мі бемоль і мі мінорів, яке потім продовжується в співставленні Фа мажору, Фа дієз мажору і Мі мажору. Це створює щільне забарвлене звучання. Здається, що все спрямовано на вираження поетичного тексту, який відтворює особливий стан душі, що звільнена від усього сталого, зафіксованого, ясного, однозначного і знаходиться у постійному перетворенні.

Зазначимо, що з 7 по 10 такти у фортепіанній партії з'являється нова остинатна фігурація в Мі мажорі, а в середньому голосі також проявляється остинатна фігура до дієз-сі-соль дієз, що нагадує звучання інфернальних дзвіночків, відтворюючи вербальний текст. Наприкінці строфи ця фігурація переходить в До мажор і створює тимчасове просвітлення звучання.

Початок другої строфи першого розділу (тт.14-22) продовжує образ першої та динамізує його. Композитор тут знімає фігурацію восьмими, що

виводить хоральність фортепіанної фактури на перший план і образ набуває більш трагічного звучання, втілюючи слова «Коли я буду похований між моїм батьком і моєю матір'ю». Вся строфа побудована як динамічне гармонічне і мелодичне крещендо: від піано до форте, від діатоніки до хроматики, від мажоро-мінорної системи до хроматичного басу пасакалійного характеру.

Межу першого розділу і середнього (т.23) композитор виділяє гранд-паузою, а також одним тактом на фортіссімо, в якому скандується мі бемоль мінорний тризвук. Це стає яскравою цезурою і створює відповідне переключення до іншого смислу поетичного тексту середнього розділу.

Середній розділ (тт.24-53) побудований із двох строф і в музичному плані створює додатковий контраст до першого, при цьому одночасно оновлює хоральне звучання, гармонічні і мелодичні мотиви. Особливо це проявляється в першій строфі розділу (тт.24-35). Показово, що тут в басовій лінії з'являється інтонація мі бемоль-фа-мі бемоль-ре, яка є досить близькою до інтонації секвенції *Dies irae*. Після першої фрази в продовження строфи з'являється фортепіанна фактура з першого розділу в іншому гармонічному рішенні в більш ущільненій фактурі, що приводить до кульмінації (тт.32-35) і фортепіанної і вокальної партії і звуковиражає прозовий текст «але душа моя, як пронизливий крик, спочине в лоні Авраама».

Друга строфа середнього розділу (тт.36-53) починається вкрай контрастно, що також відбиває текст «Тепер все розчинилось і я марно дивлюся навколо себе». Динаміка піано, діатонічна низхідна мелодія вокальної партії в Сі мажорі, а також прозора діатонічна фігурація у фортепіанній партії також в Сі мажорі створюють яскравий контраст і різку зміну образу, який тепер сприймається як марення (Приклад 3.7. Поема «Розчинення», середній розділ, друга строфа, тт.36-40). В подальшому гармонічний розвиток є активним, але слід підкреслити діатонічне звучання всієї строфи, що також посилює контраст

до попередніх образів. Саме ця друга строфа є найбільш контрастною до основної теми, а її місцезнаходження посилює тричастинність форми.

Динамізована реприза (тт.54-71) повертає основну тему і образ поеми: «Бачите, все розчинилося, і я марно шукав би навколо себе рису чи форму. Нічого, для горизонту, крім зникнення найтемнішого кольору». У вокальній партії інтонації спрощуються і будуються на діатонічних звукорядах, а фортепіанна партія стає більш щільною з більш гострим співставленням акордів. Відсутність на початку репризи фігурацій у фортепіанній партії посилює хоральність звучання, а окремі мотиви, що розділяються паузами у вокальній партії, підкреслюють її декламаційність.

Подальший розвиток (тт.60-63) побудований на великому низхідному ході у вокальній партії, яка лише підтримується довгими акордами фортепіано, що готує новий відтінок образу в 64 такті, де з'являється яскрава мелодична лінія у вокальній партії, а також мелодичний контрапункт у фортепіано, що втілює текст «з'являється матерія».

Після цієї строфи звучить повтор репризи. Показово, що ці дві репризи Мійо розділяє двотактовою вставкою фортепіанної партії, яка нагадує фактуру другої строфи середнього розділу (36 т.) і цим поєднує різні шари вербального тексту – «марення», «матерію». Друга реприза звучить наближено до першої строфи, але більш інфернально і просто, підкреслюючи поетичний текст «глухе для надії».

Кода з 84 такту побудована на матеріалі другої строфи середнього розділу, що створює просвітлення, а в образному плані поєднує образ марення і реальність, що бачать очі.

**Четверта поема «Палкість»** (Ardeur) написана як оперний монолог. Вона побудована з 4 розділів і невеликої коди. Цій поемі притаманні вкрай колористичні гармонії і постійна зміна фактури, що посилює наскрізний

музичний розвиток. Все спрямоване на рельєфне відображення вербального тексту і постійні зміни образів в ньому.

Поєму починає чотиритактовий вступ, який побудований на співставленні сі мінорного тризвуку з привнесеним тоном соль і співзвуччя, що об'єднує квінту до-соль і малу терцію ре дієз-фа дієз. Фактурне розташування підкреслює два шари: у нижньому квінти, а у верхньому – кварта і терція (Приклад 3.8. Поєма «Палкість», фортепіанний вступ, перший розділ, тт.1-10). Це важливий принцип фактурного розшарування, який стає стилістичною ознакою творів Мійо. Ритмічне оформлення даного вступу привносить танцювальний елемент, який проявляється у синкопах та пунктирах басової лінії.

На цьому матеріалі побудований перший розділ (до 28 т.), який має ознаки тричастинності і втілює пристрасний характер розгортання вербального тексту: ««День важчий за пекло. Надворі сонце, яке вибиває і поглинає кожну тінь, сліпуче сяйво, таке нерухоме, що здається суцільним. Я бачу в тому, що мене оточує, менше нерухомість, ніж ступор, зупинку в моменті». У 10 такті за один такт до початку другого рядку у фортепіано з'являється примхлива колористична фраза, яка привносить східний колорит, який вносить контраст у розмірений рух попередніх тактів.

Коротка середина у фортепіано (тт.19-22) продовжує розвиток, але поява тірат створює нову барву драматичного і декламаційного звучання.

Скорочена реприза (тт.23-28) повертає першу тему, але в динаміці фортіссімо, що виступає фактором динамізації репризи.

Другий розділ (тт.29-56) також має ознаки тричастинності. Його перша частина (тт.29-40) контрастна до першого розділу, особливо у фортепіанній партії, яка насичується перегукуванням, короткими імітаціями, що композитор конкретизує в нотах «наче труби» (*comme des trompettes*) (Приклад 3.9. Поєма



«Палкість», другий розділ, тт.29-36). Ці закличні мотиви відтворюють вербальний текст «Адже Земля протягом чотирьох місяців побачила чотири генерації (місяця)». Вокальна партія, як у попередньому розділі, спирається на короткі мотиви малооб'ємного характеру з поступеним рухом. При цьому гармонічний розвиток також побудований на колористичному співставленні різних акордів.

Середня частина даного розділу (тт.41-53) побудована на примхливих тремоло фортепіано, що доповнює характер вокальної партії більш теплими і ліричними нюансами, слідуючи за вербальним текстом, в якому з'являється образ головного героя (автора): «Для мене, що я скажу? Ах!». За рахунок такого супроводу поглиблюється декламаційна виразність вокальної партії. Закінчується другий розділ вкрай скороченою репризою (тт.54-56). Таке скорочення репризи стає одною з характерних рис цього циклу і виявляє традиції Клода Дебюссі.

Третій розділ (тт.57-64) створює новий контраст до основної теми, втілюючи пристрасний монолог героя: «Я відчуваю, що моя душа вагається, але ніщо, крім вищого, не може її задовольнити». Вокальна партія представляє речитацію на двох звуках фа і соль, а у фортепіанній партії з'являється активна басова остинатна фігура, яка ритмічно є дуже схожою до хабанери і інтонаційно пов'язана з басовою лінією першого розділу. «Іспанський колорит» посилює тремоло в правій руці, яке створює звучання малого мажорного септакорду (тобто виявляється домінантовий лад, що пов'язується з іспанською музикою). Останні два такти цього розділу представляють невелику двотактову фортепіанну інтерлюдію, яка побудована як гальмування руху.

Четвертий розділ (тт.65-86) – велика динамічна синтезована реприза, в якій об'єднується матеріал всіх попередніх розділів: гармонія і принцип інтонування вокальної партії з першого розділу; фортепіанні тірати з середини

першого розділу; окремі мотиви вокальної партії з третього розділу, а також акордовий супровід з другого розділу (Приклад 3.10. Поема «Палкість», четвертий розділ, кульмінація, тт.75-85). Це палке звернення до сонця і прохання очистити землю світлом: «Нехай інші тікають під землю, ретельно забиваючи щілину свого житла; але піднесене серце, охоплене твердим лезом любові, вміщує вогонь і тортури. Сонце, подвоєю своє полум'я!... Нехай ніщо нечисте не залишиться».

На цих словах утворюється потужна **кульмінація поеми (й усього циклу)** за рахунок ущільнення фактури, розширення діапазону звучання майже до 6 октав, появою стрімких глісандуючих (наче промінні) пасажів у фортепіано, які охоплюють всі регістри роялю, піднесеного колокольного тремтіння дзвінких акордів у високому регістрі, збільшення динаміки до трьох форте. Вокальна партія у поступеному русі лідіського Сі мажору від соль дієз другої октави до ре дієз першої скандує «крик душі» героя, звернений до небес. *Такий відкритий емоційний вибух в кульмінаційній зоні четвертої поеми немає аналогів в циклі*, він припадає саме на точку золотого перетину і підтверджує те, що композитор трактує ці сім поем як *єдиний цикл* із наскрізними лініями розгортання смислових потоків.

Як епілог звучить кода (тт.87-94), яка майже точно викладає основну тему першого розділу. Цікаво, що музичне звучання, що сприймається як кода, є «врізкою» в вербальний текст, що закінчує попередню строфу.

Тож ми постійно спостерігаємо, як композитор розводить межі рядків вербального тексту і музичних структур. Очевидно, він прагне максимально об'єднати всі шари поеми безперервним рухом. Останні чотири такти фортепіанного заключення утворюють колористичний ефект дзвонів, в якому розчинається звучання.

**П'ята поема «Смуток води» (Tristesse de l'eau)** мабуть найбільш лірична в усьому циклі. Мінливі образи прозового тексту і філософський смисл вимагають великої чутливості музичного прочитання: «Існує зачаття в радості, я цього хочу, існує видіння в сміху. Але цю суміш блаженства й гіркоти, яку включає акт створення, щоб ти це зрозумів, друже, у цю годину, коли відкривається темна пора року, я поясню тобі як смуток води».

Поема побудована як контрастно-співставна форма з наскрізним розвитком, з елементами рондальності й тричастинності. Вона виділяється в циклі найбільш повільним темпом (Lent), утворюючи зону гальмування після швидкої і палкої четвертої поеми, а також переважаючою прозорою фактурою, яка узагальнено відтворює безперервний рух води.

Основна тема першого розділу (тт.1-15) побудована на ліричній кварто-квінтової інтонації з подальшим хроматизмом і низхідною терцією, яка ґрунтується на яскравому протиставленні соль дієз мінор-мі мінор (Приклад 3.11. Поема «Смуток води», перший розділ, тт.1-9). Ця інтонація стає остинато в перших чотирьох тактах, а в другій фразі (тт.5-8) вона звучить у збільшенні і в новому гармонічному оформленні (що є характерним для стилю Мійо). Вокальна партія має ліричне й просвітлене звучання. Наприкінці цього розділу (за три такти до його закінчення) композитор вводить нову фактуру, яка готує фактуру другого розділу. Таке неспівпадіння цезур розділів у вокальній і інструментальній партій, непоодинокі в даному циклі, також є характерним для Мійо.

Другий розділ (тт.16-35) продовжує розвиток мотивів вокальної партії («З неба падає чи з повік однакова сльоза ллється»), але з іншим гармонічним супроводом, який розділяється на два шари: нижній – це остинатна кварта ре дієз-соль дієз, а верхній – співставлення тритону мі дієз-сі і чистої квінти мі бекар-сі. Весь цей розділ побудований як поступове фактурне крещендо, при

якому музична тканина повільно ущільнюється, стає більш розвиненою й ускладнюється в гармонічному і ритмічному планах.

Три такти 36-38 – це несподівана вставка основної теми, яка звучить на фортіссімо, в динамізованому вигляді із щільною акордовою підтримкою (текст «Небеса плачуть над землею, яку вони запліднюють»). Таке структурне рішення нагадує використання ритурнелю у старовинних барокових формах. Цей «ритурнель» відмежовує розділи і створює арку до першого, долаючи сприйняття фактурного переключення як «зупинки» руху.

Третій розділ (тт.39-49) повертає основний принцип організації музичної тканини як прозорого і повільного ритмічного потоку. Вокальна партія стає більш декламаційною, а у фортепіанній партії проявляються дві лінії: октава ля бемоль, що стає остинатною фігурою, і поступеневий висхідний рух квартсекстакордами від фа першої октави до ре другої, що створює нову гармонічну барву.

Знов після цього розділу звучить «ритурнель» – чотиритактова вставка основної теми (тт.50-53), тепер із словами: «Біль – це літо, а в цвіті життя – розквіт смерті». Таке друге повернення основної теми підкреслює її функцію ритурнелю і привносить риси рондальності в поему.

Четвертий розділ (тт.54-90) є найбільшим у поемі. Він сам побудований з двох підрозділів і за масштабами проявляє функцію середнього розділу. Його перший підрозділ (тт.54-70) фактурно продовжує попередній розділ і також побудований на басовій остинатній лінії, але тут вона виступає як рухоме остинато. У фортепіано також з'являється мелодичний контрапункт до вокальної партії, який інтонаційно нагадує основну тему.

Характерною особливістю цього підрозділу стає вокальна партія, яка рухається чвертками і половинками, що значно призупиняє відчуття руху і стає надзвичайно колористичним моментом. Здається, що тут образ води переходить

в образ руху часу, що рівномірно і невблаганно рухається вперед («Коли закінчується ця перед полуднева година, коли я спускаюсь в цю долину, наповнену шумом різноманітних фонтанів, я зупиняюсь в захваті від смутку»).

Другий підрозділ цього розділу невпинно продовжує перший і в основному відрізняється фактурними змінами фортепіанної партії (різні тремоло і декламаційні мотиви басової партії), а також більш декламаційним інтонуванням вокальної лінії «Які рясні ці води! і якщо сльози, подібні до крові, мають у нас вічне джерело, слух до цього рідкого хору рясних або тонких голосів, як це освіжаюче збігатися з усіма відтінками власного горя!»

Розділ закінчується тритактовою фортепіанною інтерлюдією, яка інтонаційно подібна до гармонічного співставлення в основній темі.

П'ятий розділ (тт.91-113) продовжує наскрізний розвиток вокальної партії, а в фортепіанній партії синтезуються переінтонований мотив основної теми (він викладається секвенційно), співставлення акордів як в першому і третьому розділах, а також декламаційні інтонації басового голосу з попереднього розділу. За три такти до закінчення розділу, як вже було раніше, композитор вводить нову фактуру наступного розділу, розмиваючи цезури, що посилює наскрізний рух у поемі.

Шостий розділ (тт.114-121) є невеликою ремінісценцією. Він побудований на матеріалі другого розділу, але з більш колористичною фактурою і переінтонованою вокальною партією. Така арка надає поемі риси концентричності, що спрямовані на центр – четвертий розділ.

Невелика кода (тт.122-130) є синтезуючою. Вона об'єднує мотиви майже всіх розділів поеми. Оновленням тут є імітація дзвоників, які посилюють відчуття розчинення у часі і просторі і смуток вербального тексту «Йде сильний дощ; і самотньо, серед мокрої самоти, чую крик гуски» (Приклад 3.12. Поема «Смуток води», кода, тт.122-130). Заключне звучання побудоване на основі

акордів першого і другого розділів, які об'єднані в політональні співзвуччя, що є характерним прийомом у даному циклі і залишається характерною рисою стилю Мійо.

**Шоста поема «Зниження» (La Descente)** представляє унікальний зразок одночасного поєднання різних композиційних структур, при чому йдеться не про біфункціональність окремих частин (як було у романтиків), а саме про послідовний контрапункт застосування принципів тричастинності, рондальності й концентричності. Така організація цілого проявляє поліфонічність мислення Мійо, тим більш вражаючу, адже такий складний композиційний задум втілено в жанрі вокальної поеми. Її структура – це контрастно-співставна форма з рисами рондальності і концентричної форми. Поема (як і всі інші) об'єднана наскрізним розвитком. Вона представляє велику картину естетичного передочікування, гедоністичною настрою і майорить різнобарвними контрастами в межах одного емоційного стану.

Перший розділ (тт.1-16) експонує основну тему, яка в інструментальному плані побудована на малосекундовому перетіканні великих терцій, що створює характер плинності, який відповідає вербальному тексту: «Ах! нехай ці люди ще сплять! Човен наразі ще не прибув до порту призначення!» (Приклад 3.13. Поема «Зниження», перший розділ, тт.1-12). Басовий голос побудований на русі квінт, що в цілому утворює насичене, терпке гармонічне звучання. Вокальна партія є декламаційною і базується на простих, діатонічних інтонаціях, в основному на мотиві малої терції і це створює внутрішній контраст між фортепіанною і вокальною партіями. Декламаційність матеріалу підкреслює розмір  $5/4$ , нерегулярність якого спрямована на природне розгортання прозового тексту. Треба відзначити, що всі розділи поеми, які інтонаційно пов'язані з основною темою, будуть викладені в розмірі  $5/4$ , а контрастні – в більш традиційному метрі  $4/4$ .

Другий розділ (тт.17-36) створює доповнюючий контраст до основної теми і продовжує лінію розвитку основної поеми. Показово, що перші два такти цього розділу вокальна партія викладає новий матеріал (слова «Прокинувшись від нічного сну, я прокинувся від полум'я»), а фортепіанна партія ще продовжує матеріал першого розділу, тобто, як і в попередніх поемах, композитор розвиває межі розділів і посилює наскрізну лінію розвитку.

Цей розділ відрізняється більш щільною фактурою фортепіанної партії: колоритною мелодію, що проводиться паралельними квартами, а потім паралельними тризвуками; басовою лінією рухомого остинато, яка викладена квінтами і октавами в межах двох октав, і створює поліладове звучання; окремими мелодичними пасажами, що контрапунктують з мелодією вокальної партії. Вокальна партія динамізується і насичується більш гострими і декламаційними мотивами, а динаміка форте-фортіссімо (порівняно з піано першого розділу) маркує нову стадію руху.

Третій розділ (тт.37-44) виступає короткою динамізованою репрізою першого розділу. В ньому повертається рух паралельними терціями, що підкреслює репрізність, наче слідуючи за словами: «Але ти добре знаєш, друже, *куди повертатися* і що тебе чекає, якщо, піднявши очі, не червонієш, споглядаючи небесні світила». Оновлення відбувається за рахунок тривожного тремоло октавами в басу фортепіанної партії, а також колористичного подвоєння мелодії вокальної і фортепіанної партій, де вона у рояля тягнеться великим тривалостями, а у вокальній партії розмежовується на короткі мотиви, створюючи колористичне звучання. Також контрастність характеру цього розділу підкреслено динамікою піаніссімо після форте другого розділу.

Четвертий розділ (тт.45-56) має подвійну функцію. З одного боку, він далі трансформує інтонації основної теми, а з іншого боку, досить до неї контрастний і тому може вважатися другим епізодом в рондо, тоді як другий

розділ можемо вважати першим епізодом. Одночасно цей розділ можна трактувати як центр концентричної форми, що посилює його драматургічне значення. Від основної теми тут – вся фортепіанна фактура, що побудована вже на коливанні октав, а не терцій, а також малосекундових співставлень мажорних тризвуків з розширенням регістрів (Приклад 3.14. Поема «Зниження», четвертий розділ, тт.45-53). Мелодія голосу стає більш вокальною, втрачає декламаційність і насичується теплотою вокального інтонування. Уповільнення темпу (*Plus lent*), стрімке динамічне нагнітання від піаніссімо до фортіссімо відображають філософський підтекст тексту Клоделя: «О! Нехай мені дано розглянути саме цей колір! Він не червоний і не кольору сонця; це переплавлення крові у золото!»

П'ятий розділ (тт.57-81) – це варійований та динамізований повтор другого розділу, який має ознаки тричастинності з репризою з 73 такту. Він побудований як варіантне проведення другого розділу з більш щільною і розвиненою фактурою, з регістровими змінами голосів і більш теплим і насиченим звучанням: «Думка про те, що вже світає, не применшує моєї радості». Композитор, як і в попередніх розділах, уважно слідує за вербальним текстом, і фактура завжди реагує на його нюанси.

Шостий розділ (тт.82-90) у новому фактурному втіленні продовжує розвиток попереднього розділу і побудований як синтез мотивів з першого і другого розділів. Особливо мотиви першого розділу проявляються у вокальній партії у динамізованому вигляді (слова «Навіщо сумніватися, що ми прибудемо, і що величезний день відгукнеться на блиск такої обіцянки? Я передчуваю, що сонце зійде, і я повинен підготуватися, щоб підтримати його силу. О світло! втопити все минуще у своїй безодні»). Тому можна трактувати цей розділ як ще один повтор першого розділу у вигляді короткого рефрену (за аналогією



функції третього розділу). Саме інтонації основної теми підкреслюють повторність, яка виділяє цей розділ як останнє проведення рефрену в рондо.

Останній розділ (з 91 такту) – це кода, яка побудована на матеріалі основної теми («Прийди полудень, і мені буде дано розглянути твоє царювання, Літо, і завершити згуртований у моїй радості день, сидячи серед миру всієї землі, в хлібній самоті»). Хоча ця тема знов динамізована, вона більш нагадує своє первинне викладення, ніж в попередньому розділі. Тут повертаються характерні для теми співставлення акордів, а також рух, який розвиває терцієвий рух на початку поеми. Цей розділ має біфункціональну природу з точки зору форми, адже він одночасно є репризою основної теми першого розділу і кодою.

Подібне синтезування функцій показово для всієї поеми. Якщо її трактувати як рондоподібну форму – це розділ є кодою, а якщо трактувати як двічі повторену тричастинну форму, то він є репризою. *Таке «поліфонічне» суміщення різних структур є революційним для вокального твору і проявляє характерну стильову рису композитора – поліфонічне мислення, яке в даній поемі обумовлює контрапункт різних структур.*

Останні такти, як в багатьох поемах цього циклу, подають розчинення у тиші і просторі.

**Сьома поема «Крапка» (Le Point)** є лірико-ламентозним фіналом циклу. Інтерпретуючи вербальний текст, композитор підхоплює *ідею обмеження*, яка домінує в тексті цієї поеми Клоделя. Простота як обмеження проявляється в діатонічності й вокальності мотивів голосу, а також у фактурі і гармонії фортепіанної партії, в якій переважає розмірений гармонічний ритм, що викликає асоціації із невпинною ходою часу і утворює основу для декламації похмурого «знесилоного» в емоційному плані вербального тексту: «Я зупиняюся: у моїй прогулянці є крапка, як речення, яке ми закінчили. Це назва

могили біля моїх ніг, на цьому повороті, де стежка йде вниз. Звідти я кидаю свій останній погляд на землю, я уявляю країну мертвих».

Поєма побудована як і попередні, як співставна форма, в якій проявляється тричастинність і концентричність.

Перший розділ (до 20 такту включно) побудований як експонування основної теми і її розвиток складається з 3 фраз. Основна тема нагадує колискову (Приклад 3.15. Поєма «Крапка», перший розділ, тт.1-20). Це створюється простими діатонічними мотивами вокальної партії, а також фортепіанним супроводом – остинатною фігурою тонічного тризвуку Мі мажору з до діезом і секундакордом другого ступеня з вставним звуком сі. Їх регістрове співставлення через октаву створює характер погойдування і одночасно м'якої і недраматичної дзвоновості. Треба підкреслити, що фактично весь перший розділ звучить в Мі мажорі і це перший приклад в усьому циклі такого довгого використання однієї тональності й діатоники. Так яскраво проступає композиторська ідея обмеження – в даному випадку тонального обмеження.

У третій фразі (з 16 такту) композитор динамізує тему гармонічно і фактурно. Він виділяє погойдування мі-фа діез, яке було в середині акордів, в окрему фактурну лінію. В останньому такті вокальна партія завмирає на тривалому звуці, а фортепіанна партія вже починає фактуру другого розділу, тож композитор знов розмиває межі розділів.

Другий розділ (тт.21-33) створює контраст до основної теми («Своїми букетами сосен і оливкових дерев він (погляд автора – Ш.Ю.) розсіюється і поширюється серед глибоких урожаїв, які його оточують. Все спожито сповна»). Його матеріал є гострим, дисонуючим, а у вокальній інтонації з'являється декламаційність. Вокальна лінія спускається вниз по звуках збільшеного тризвуку у фразі з активним інтонуванням, а фортепіанна партія

створює ланцюг остинатної фігури, який в гармонічному плані побудований на співставленні збільшеного тризвуку від мі бемоль і квінти до-соль в басу, а в мелодичному – як характерний контрапункт (хроматична лінія з пунктиром ре-мі бемоль- фа-фа дієз-соль). Саме цей матеріал стає рухомим остинато і в подальшому розвивається як в ритмічному, так і в мелодичному планах.

Також показово, що в цьому розділі двічі з'являється фактура подібна до фактури основної теми, але в динамізованому вигляді. Такі *міні-арки* характерні для композитора і *сприяють єдності композиції при постійному оновленні матеріалу*. З точки зору композиції, якщо трактувати форму як тричастинну, цей розділ є початком великої середини.

Третій розділ (тт.34-44) продовжує розвиток попереднього розділу і, з одного боку, може бути серединою другого розділу, з іншого – це центральний розділ поеми з точки зору концентричної форми. В ньому виділяється активна фігураційна фактура у фортепіано з яскраво вираженими хроматичними ходами мелодії і басу, а також більш вокальна за своєю природою інтонація голосу, яка виростає з основної теми першого розділу.

Все це створює ліричний оазис, ініційований вербальним текстом, що розгортає внутрішній стан душі героя у візуальну картину: «Я знаходжу біля підніжжя незмінних гір велику смугу річки; Я бачу наш кордон; Я терплю це»). Розділ і є ліричним центром всієї поеми, що підкреслює його розташування як центрального розділу концентричної форми.

Четвертий розділ (тт.45-59) є варіантним повтором другого і звучить як відповідна реприза другого розділу, де попередній третій розділ виконує функцію середини. Така вписаність тричастинності в поему підкреслює спорідненість 2,3 і 4 розділів, які створюють свою тричастинну форму. При цьому перший і п'ятий розділ набувають відповідно функції вступу і заключення. Однак основна тема зберігає своє провідне значення в композиції.

Останній п'ятий розділ (від 60 т.) – варійована реприза першого розділу, яка повертає основний характер стриманого і аскетичного звучання, що передає філософські смисли прозового тексту: «Це кінець; день добре закінчився; Усе, що мені потрібно зробити, — це розвернутися й переміряти шлях, який повертає мене до будинку».

Нові контрапункти фортепіанної партії у вигляді низхідних діатонічних гам посилюють ефект віддалення, завмирання у тиші і розчинення у «простоті» (Приклад 3.16. Поема «Крапка», п'ятий розділ, тт.58-67). Особливо виразним тут є басовий голос останніх двох тактів – низхідний діатонічний звукоряд Мі мажора в обсязі октави і завмирання на основному акордової комплексі даної поеми – мі мажорному тризвуку із доданим до діезом.

Отже, усі **сім поем утворюють цикл**, який об'єднують різні рівні зв'язків:

1. Вибір із значної кількості текстів збірки «Знання Сходу» Поля Клоделя семи текстів, пов'язаних темами пошуку свого місця у світі, де зливаються зовнішнє і внутрішнє, об'єктивне і особистісне, що рухаються в одному потоці.
2. Наявність центральної кульмінації в циклі (мініатюра №4).
3. Драматургічна логіка об'єднання семи частин циклу від експозиційної «пейзажної» першої поеми «Ніч на веранді» до кульмінаційної екстатичної четвертої поеми «Палкість» і медитативної відчуженої останньої поеми «Крапка» усіма засобами музичної виразності, в тому числі і темповою динамікою: початке *Modéré* (№1), *Assez vite* (№2), *Modéré, tres large* (№3), більш активне *Vif, tres rythmé* (№4), контрастне *Lent* (№5), ще більше уповільнення *Assez lent* (№6) і заключне *Modéré et souple* (№7).

4. Динамічна лінія загального посилення інтенсивності звучання від домінуючого піаніссімо перших поем до фортіссімо і три форте у кульмінаційній четвертій poemі і далі поступове знесилення інтенсивності звучання в подальших поемах знов до динаміки піаніссімо.
5. Згасання і розчинення звучання в останніх тактах майже усіх поем як спільний прийом маркування кінця композиції.

### **3.3. Вокальний диптих «На вулицях Ріо»: віддзеркалення бразильського колориту**

Вокальний диптих «**На вулицях Ріо**» (ор.44а) є міні-циклом, побудованим з двох маленьких мініатюр, які втілюють дві яскраві побутові сценки утворені гострим поглядом і влучним словом Поля Клоделя. У співставленні із монументальним циклом «Знання Сходу» цей опус яскраво проявляє зміни творчих орієнтирів композитора. Мійо прагне миттєвого рельєфного музичного враження і підкреслює значення подібної швидкоплинності тим, що виписує на початку мініатюр не традиційні темпові визначення, а тривалість звучання у секундах: відповідно 25 і 45 секунд.

У підзаголовку композитор вказує, що «На вулицях Ріо» продовжує опус 44 «Chansons Bas» (1917) на тексти Стефана Малларме, в якому також була використана максимальна афористичність втілення музичної думки і утворено побутові замальовки дійсності («Продавець ароматних трав», 1 хвилина звучання; «Продавець часнику і цибулі», 55 секунд звучання; «Дружина робітника», 23 секунди звучання; «Продавець одягу», 32 секунди звучання та ін.). Ці вісім мініатюр для баритону і фортепіано на тексти Малларме рішуче оновлюють традиції вишуканої камерної лірики французьких композиторів і

вносять в концепцію твору динаміку і рух сучасного життя. Тож продовженням цієї творчої перспективи єднання різних аспектів життя сучасної людини постає і міні-цикл «На вулицях Ріо», закінчений 21 березня 1918 року.

Перша мініатюра «Той, що заточує ножі» (*Le Rémoleur*) складається з двох фраз і створює образ нескінченного постійного руху, що ілюструє вербальний текст. В основі музичної тканини декілька конструктивних принципів: 1) постійне тремоло шістнадцятими, як рухоме остинато, що втілює нескінчений рух; 2) протиставлення білих і чорних клавіш у рояля, адже партія лівої руки побудована включно по білих, а правої – виключно по чорних; 3) одночасове поєднання чистої квінти і великої терці на відстані малої секунди, що створює політональне нашарування; 4) принципово політональне співвідношення вокальної партії і фортепіанного супроводу, яка звучить в перемінному Мі / Соль мажорі.

Треба відзначити стрункість мініатюри, де кожна вокальна фраза звучить по 7 тактів, до яких додаються 2 такти фортепіанного вступу з основним тематичним комплексом, 1 такт фортепіанної інтермедії і три такти фортепіанного заключення.

Перші такти фортепіанного вступу експонують основний тематичний матеріал мініатюри (Приклад 3.17. Поема «Той, що заточує ножі», тт.1-20). Ліва рука презентує основний мелодичний мотив соль-фа-фа-соль паралельними квінтами, а права рука в трелеподібному русі повторює цей мотив на іншій висоті – сі бемоль – ля бемоль – сі бемоль. Як вже відзначалось, тут є поєднання білоклавішних і чорноклавішних тональних утворень, що посилює викладення мотиву у правій руці великою терцією соль бемоль – сі бемоль і квартою мі бемоль – ля бемоль (політональне поєднання умовних соль мажору і соль бемоль мажору). Загальний фактурний рух створює враження безперервного швидкого обертання колеса точильного каміння.

В 3 такті вступає вокальна партія, яка викладає основний мотив в перемінному ля/мі мінорах і тепер звучить як мі-ре-ре-мі, поглиблюючи політональний ефект.

Подальший розвиток цієї фрази змінює політональне співвідношення. Матеріал лівої руки фортепіано підтримує і дублює вокальну партію чистими квінтами, тобто зберігаючи свою інтервальну структуру. Верхній пласт роялю «підлаштовується» під мелодію і продовжує створювати малосекундові співзвуччя, що зберігає основну фактурну модель.

Показовим є початок другої фрази (11 т.), в якому фортепіанна партія точно повторюється, а вокальна партія представляє новий мотив в Соль мажорі, що створює нове політональне співставлення (Соль мажор, Соль бемоль мажор) і певною мірою підтверджує соль мажорну основу мотиву лівої руки. Гармонічний розвиток другої фрази вокальної партії подібний до першої фрази і балансує між Соль мажором (в першому такті) і ре мінором.

Фортепіанне закінчення спочатку продовжує основне співставлення і побудоване на мартелято двох квінт соль-ре та соль бемоль-ре бемоль. Остання «крапка» мініатюри також є показовою мініатюрою (Приклад 3.17. Поема «Той, що заточує ножі», останні 2 такти). Спочаку швидкий пасаж по терціях терцдецимакорду від до (тобто по білих клавішах), а потім останній акорд в третій октаві, що політонально об'єднує до дієз мажорний тризвук і сі мажорний тризвук, чим підтверджує і протиставлення білих і чорних клавіш, і одночасового поєднання тризвуків на відстані малої секунди.

**Друга мініатюра** «Продавець сорбету» (Le Marchand de Sorbets) контрастує першій мініатюрі. Якщо перша втілювала *perpetuum mobile*, то друга – це томна, нарцистична насолода від смаку екзотичного продукту. Симптоматичною, що при всій різниці образів і матеріалів за структурою друга

мініатюра подібна до першої. Вона також будується з двох вокальних фраз (4+4) і також має 2 такти фортепіанного вступу і 1 такт заключення.

Вся фортепіанна партія цієї мініатюри – це остинатна фігура перших двох тактів, в якій ліва рука постійно викладає фігурацію фа дієз-до дієз- фа дієз в пунктирному ритмі хабанери, а права в різних октавах повторює тритон мі-ля дієз з октавним подвосненням мі мініатюри (Приклад 3.18. Поема «Продавець сорбету», тт.1-11). Такі октавні співставлення створюють колористичне відчуття дзвоновості, застигlosti 1 томління. В цілому утворюється доміантовий лад від фа дієзу (постійне звучання малого мажорного септакорду), а в жанровому плані повільна хабанера.

Вокальна партія базується на мотиві мі-соль-фа дієз-мі, який окреслює звучання нонакорду і посилює відчуття чуттєвої насолоди. Цей ефект посилюється глісандо догори між звуками соль та до, що додає іспанського колориту.

Закінчення першої фрази у вокальній партії побудоване в ре міксолідійському, що привносить політональне відчуття і утворює арку до першої мініатюри.

Друга фраза (7-10 тт.) є варійованим повтором і закінчується чуттєвим глісандо в низькому регістрі основного тритону ля дієз-мі.

Друга мініатюра в цілому втілює образ застиглого часу, в якому найголовнішими стають насолода, томління і нарцистичне споглядання. Звідси проступає концепція диптиху як *контрасту двох часових вимірів: нескінченного руху а la perpetuum mobile де все рухається і постійно змінюється і «зупиненого часу»*. Останній утворено фактичною відсутністю гармонічного ритму і варійованим повтором вокальної партії.

В циклі проявляється характерна стильова риса композитора: при яскравому контрасті музичного матеріалу зберігаються структурні технологічні



моменти, що об'єднують частини. Це – політональні нашарування, побудова вокальної партії з окремих простих мотивів, остинатність в широкому розуміння як точний або варійований повтор. Також слід наголосити на яскравій стильовій особливості даного циклу: максимальна технічна проробка усіх деталей, надзвичайна кількість конструктивних моментів в мініатюрах. Вони не є імпровізаційними замальовками, але за матеріалом і структурою – відшліфованими частинами цілісного задуму з єдиною композиторською ідеєю.

### **Висновки до Розділу 3**

Плідні й багатовимірні творчі й особистісні контакти Даріюса Мійо і Поля Клоделя свідчать про виняткову спорідненість художніх настанов та устремлінь обох митців. Діяльність Поля Клоделя припадає на час бурхливих змін художньо-естетичних настанов у європейській культурі, яка залишила відчутний слід в історії, тому спілкування Мійо з Клоделем мало особливе значення для композитора. Зафіксовані у художніх текстах екзотичні враження від зустрічі з іншими світоглядами оригінально об'єднувались у творчому світі Клоделя із релігійними ідеями і догматами католицької віри, створюючи неповторні художні форми, що мали непересічний вплив на Мійо.

Детальне дослідження особливостей організації двох ранніх вокальних циклів Мійо на тексти Клоделя «Знання Сходу» і «На вулицях Ріо» виявило відмінності їхніх концепцій. Вони розгортаються, відповідно, як монументальна й велична цілісна музична картина Сходу «очима європейця» і блискавична міні-замальовка шуму бразильської вулиці. Обидва цикли свідчать про розширення композиторської «палітри» Мійо принципами політонального єднання музичних шарів, поліфонічними засобами об'єднання матеріалу, а також тяжіння до об'єднання завершених вокальних композицій у цикли через

наскрізну логіку використання засобів тематичного, тонального, динамічного, фактурного, тембрового розвитку.

Монументальний цикл «Знання Сходу» проявляє важливі ознаки стильової системи Мійо, які будуть актуальними і в подальші роки:

1. В кожній частині циклу домінує наскрізний розвиток. У вокальній партії майже немає точних повторів, а відозмінені повтори відчуються лише у фортепіанній партії. Основна тенденція – постійне оновлення матеріалу, тому про репризи можна говорити досить умовно.
2. Структури кожної частини циклу є досить точними і масштабно виваженими.
3. Наскрізний розвиток народжує поліфонічний вступ розділів, коли фортепіанна партія починає розділ раніше, ніж його закінчує голос. Таке поліфонічне неспівпадіння характерне не тільки для цього циклу, а проявляє поліфонічність як одну із характерних рис стилю композитора.
4. Фактура фортепіанної партії завжди примхлива і спрямована на вираження глибинного смислу вербального тексту. Багато в чому саме фортепіанний матеріал стає основним в поемах. Він також майстерно варіюється композитором, створюючи ефект невпинного руху.
5. Вокальна партія продовжує традицій французької *melodie* і в основному має декламаційний характер без розспівів з репетиціями на одному звуці. Композитор поєднує складні хроматичні мотиви і найпростіші діатонічні поспівки, що створює живе звучання вокальної партії.
6. Гармонія поем різнобарвна і насичена. Тут домінують складно організовані вертикалі, терпкість дисонансів, що обумовлюють неповторне звучання матеріалу.
7. Для поем характерним є прояв поліфонічності мислення Мійо як поєднання різних ліній: голосу і мелодичної ліній фортепіано, контрапункт ліній в середині фортепіанної партії.

8. Поліфонічність мислення композитора відображається також у нашаруванні різних композиційних структур в межах однієї поеми і таке рішення є революційним для вокального жанру, адже поєднання різних структур завжди було характерним для інструментальної музики і фактично не застосовувалось у вокальній. Це проявляє унікальність творчої позиції композитора, який розуміє ці поеми саме як поєднання фортепіано і голосу, де кожна партія виконує свою функцію. Голос при цьому трактується скоріше як окрема партія з вербальним текстом і не є домінуючим.

У двох частинах циклу «На вулицях Ріо» втілено два типи остинатного руху і концепцію їхнього співставлення. Подібний акцент на принципах розгортання музичної тканини безпосередньо готує композиційні принципи вокального циклу «Сільськогосподарські Машини», що буде розглянуто у наступному розділі. Тож в циклі «На вулицях Ріо» ми спостерігаємо перехід від невичерпних смислових просторів символістських текстів до максимально «нейтрального» простого вербального шару, що лише окреслює основний змістовний шар.

## РОЗДІЛ 4 ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «СІЛЬСЬКОГОСПОДАРСЬКІ МАШИНИ» ЯК СТИЛЬОВИЙ ФЕНОМЕН

### 4.1. Специфіка композиторського задуму

У 1919 році з'являється новий вокальний цикл Даріюса Мійо – «Сільськогосподарські Машини» (*Machines Agricoles*, op.56), всі частини якого мають назви сільськогосподарських машин: №1 «La Moissonneuse Espigadora» («Харвестер», машина для збору врожаю), №2 «La Faucheuse» («Косарка»), №3 «La Lieuse» («В'язка»), №4 «La Déchameuse-semeuse-enfouisseuse» («Борона-плуг-сівалка-закопувач»), №5 «La Fouilleuse-draineuse» («Підґрунтово-осушувальний плуг»), №6 «La Faneuse» («Ворошилка»). Такі назви фіксували незвичний прозовий «індустріалізований» текст, запозичений Мійо із каталогу сільськогосподарських машин для аграрної промислової виставки. Це було настільки неочікуваним у сфері французької вишуканої вокальної музики доби, що перекирило розуміння складності задуму твору і його композиційних, драматургічних, семантичних особливостей<sup>5</sup>.

Довгий час оцінки цього твору не розкривали сутності творчого задуму митця, адже таврували цикл як «дадаїстську провокацію», жарт, зухвалу

---

<sup>5</sup> Поширений в українському музикознавстві переклад назви циклу як «Каталог сільськогосподарських машин» акцентує додатковим словом «каталог», очевидно, пов'язано з тим, що у своїй автобіографічній книзі «Нотатки, позбавлені музики», розділ, в якому описано *Machines agricoles*, має назву «Musique d'ameublement et de catalogue» («Музика меблів і каталогів»). Зокрема, Мійо згадує, що для цього твору він взяв за основу описи машин з каталогу, привезеного в 1913 році з виставки сільськогосподарської техніки, оскільки «краса цих великих різнокольорових металевих комах, великих сучасних братів плуга й серпа» настільки потрясла його, що він захотів їх «прославити» [150].

посмішку молодого композитора, що вийшов за межі традиційних норм і правил написання вокальної музики і бентежили самого Мійо несправедливістю суджень. «Жоден критик не зрозумів, що спонукало мене писати ці твори, або що вони написані в *тому ж дусі*, в якому прославляли колишні композитори час збору врожаю, винограду або “гарного фермера”, у тому ж дусі, в якому Онеггер прославляв локомотив, а Фернан Леже світ машин. Хто хотів проілюструвати мою схильність до іронії та ексцентричності, цитував *Machines Agricoles*», – писав Мійо в автобіографії [149, р.104. Курсив наш.-Ш.Ю.].

Він також намагався «захистити» свій твір зізнанням у тому, що працював щиро, професійно і «по справжньому»: «Я ніколи не розумів, як мислячі люди можуть повірити, що митець витратить свій час на те, щоб обдурити людей, адже творчий процес пов’язаний із таким великим болем» [149, р.105]. І хоча ще у 1925 році один із критиків виголошував у журналі *La Revue musicale*: «Годі вже насміхатися над цими машинами!» [126], лише останнім часом дослідники почали звертати особливу увагу на приховані смислові шари *Machines Agricoles* і відзначати особливу функцію цього циклу у творчій спадщині митця.

Серед найновіших робіт виділимо дві фундаментальних розвідки, що проявляють важливу роль *Machines agricoles* у контексті французької музики – професора Гарвардського університету Луїса К. Епштейна [126] й української дослідниці В. Жаркової [29].

Британський музикознавець пропонує нові підходи до розуміння концепції циклу *Machines Agricoles*. Луїс К. Епштейн звертає увагу на підзаголовок твору – «Шість пасторалей для голосу і семи інструментів» (*Six Pastorales pour une voix et sept instruments*), який спрямовує увагу слухача у чистий світ сільських пейзажів та невикривлених емоційних вражень. Дослідник спростовує поширені судження відносно того, що прозовий текст частин та їхня музична мова суперечать підзаголовку твору. Він посилається на

думки Мадлен Мійо, а також знаного американського дослідника Роджера Ніколса, які наполягали на тому, що частини циклу «зовсім не були сатиричними чи чимось подібним: вони були схожі на пасторалі» [126, р.2]. Тож, у своїй розвідці Л. К. Епштейн доводить, що у циклі Мійо звернення до пасторальної традиції відбуваються на новому рівні, який «відкидає романтичну ідеалізацію сільського простору» [126, р.1].

За переконанням британського дослідника? «дух пасторалі» слід розуміти ширше, ніж тільки через символи фавнів, пастушок, а брати до уваги і «рукотворні образи»: «У цьому контексті вибір тем для циклу пісень Мійо виглядає цілком закономірним. Сільськогосподарські машини брали участь в “екології” фермерського життя, де екологія включає людські та нелюдські елементи на відміну від концепції “довкілля”, яка включає лише нелюдські, не створені людиною предмети» [126, р.3. Курсив наш. – Ш.Ю.].

Така позиція професора Гарвардського університету резонує із поглядами на нову сутність єднання людини і природи Т. Гіффорда, зафіксоване ним у понятті «пост-пастораль», яке охоплює літературу, що не є ані прославляючою, ані виключно ворожою до традиційної пасторалі [129]. Згідно ідеям цього відомого західного професора пост-пастораль «знаходить мову, щоб обійти небезпеки за допомогою бачення у тому самому світі, від якого люди вважали себе відчуженими завдяки своєму володінню мовою» [126, р.5], а також виявити справжні благоговіння та повагу до світу природи. Саме такі характеристики, за переконанням Л. К. Епштейна, є притаманними циклу Мійо і дозволяють розглядати концепцію твору як втілення нового єднання людини і чистого світу природи.

Отже, хоча назва циклу вказує на зовнішній опис механізмів, «уважне читання *Machines Agricoles* виявляє численні музичні відсилання до пасторальної традиції, хоча й у контексті, який оновлює (і в деяких випадках

відкидає) ескапістські ідеалізації сільського простору» [126, р.5]. Вокальний цикл також є виявленням сучасного контексту і презентує «апокаліптичне руйнування, спричинене появою нових військових технологій» [126, р.26].

Цінний досвід сучасного розуміння циклу Мійо презентує фундаментальна стаття В. Жаркової «Вокальний цикл Даріюса Мійо “Сільськогосподарські машини”: епатаж чи сповідь?» [29], яка вписує твір композитора у широкі смислові контексти. Розвідка української дослідниці акцентує важливість усвідомлення циклу Мійо в його творчій біографії як «сповіді», що виявляє художньо-естетичні настанови митця, його особистісні переживання і глибоку вкоріненість у традиції французької музичної національної культури.

Зокрема, авторка пише: «Пасторальність як особливий духовний вимір буття людини в пост-апокаліптичному середовищі післявоєнної Європи; відчуття тонких смислових шарів самореалізації митця у контексті французьких музичних традицій нерозривно пов'язаних із поняттям майстерності, ясності, “зробленості”; прагнення створити цілісний звуковий світ із рівноцінних смислових шарів, що утворено виразними тембровими засобами (голос і кожен інструмент мають свою лінію) – все це засвідчує глибину концепції циклу і його непересічну роль у формуванні творчого кредо Мійо» [29, с.85].

Ключовою постає думка дослідниці про те, що вокальний цикл «Machines Agricoles» постає «інтимною сповіддю автора, що трансформує травматичний життєвий досвід у новий духовний простір». Власне звернення до феномену сповіді як «зусилля смиренного саморозкриття і предстоання, *що перевищує можливості слова*» (М. Михайлова) [29, с.84] набуває в історії європейської культури різні мистецькі форми, але завжди має глибокий екзистенційний смисл. Саме свідченням приналежності до цього духовного простору є й «Machines Agricoles».

Тож, вокальний цикл «*Machines Agricoles*» виконує в творчості Мійо «рятівну роль» для автора у час, коли французькі митці шукали вихід із гуманітарної катастрофи. В складному культурно-історичному контексті «довершена краса прозорого звучання музичної тканини, її теплий світлий колорит, м'яка ліричність пасторальних образів, що відображали дитинство композитора у Провансі, виявляли цілісну “середземноморську” натуру митця» [29, с.84] і утворювали міцний фундамент для розгортання креативної енергії митця у наступні десятиліття. В. Жаркова також наголошує на тому, що необхідно враховувати всі рівні контекстних зв'язків, що утворює текст *Machines Agricoles*, і виходити за межі поверхневих суджень відносно задуму циклу лише як епатажного виявлення ідей молодих композиторів, що були об'єднані критиками в групу «Шістка» (Les Six).

Зазначимо, що співпраця Мійо з композиторами «Шістки», утворює найбільш містифікований шар сприйняття вокального циклу. Кожна частина «Каталогу» присвячена одному з членів «Шістки»: перша – Жану Кокто, друга – Луї Дюрею, третя – Франсісу Пуленку, четверта – Артюру Онеггеру, п'ята – Жоржу Оріку, шоста – Жермен Тайєфер. Цей підкреслений у назвах зв'язок із найближчим колом друзів Мійо виявляє його безпосередню причетність до діяльності «Шістка». Тому видається особливо актуальним дослідити його стильові виміри, що проявляють художньо-естетичні настанови автора й оригінальні мовні засоби, адже дружні мистецькі і людські контакти, хоча й мали вплив на напрямок пошуків Мійо, але радше обумовлювали *самобутність* його пошуків.

Як відомо, сміливі творчі ідеї молодих композиторів були ініційовані резонансними мистецькими подіями того часу. Знаковою в цьому контексті була прем'єра «реалістичного» балету «Парад» в 1917 році, музику якого написав Ерік Саті, епатажне лібрето Жан Кокто, а шокуючі парижан кубістичні



декорації і костюми створив Пабло Пікассо. Балет з елементами цирку та мюзик-холу, із залученням джазу та прийомів кінематографу, в якому головними персонажами були канатохідці, акробати, фокусники, а в партитуру Саті ввів стукіт друкарських машинок, завивання пароплавної сирени, шум двигуна літака, спричинив страшенний скандал у паризькому суспільстві.

Намагаючись пояснити задум твору, далекий від простого епатажу, а визначений новими естетичними критеріями, Жан Кокто писав після прем'єри редактору паризького музичного журналу: «Оцінювати оркестр в “Параді” виходячи з оркестру Клода Дебюссі чи Моріса Равеля, – це все одно, що при виборі рушника оцінювати властивості табуретки, констатуючи в результаті, що табуреткою незручно витиратися» [168, р.37].

Ця радикальність думки Кокто і парадоксальність порівняння виявляє глибоку впевненість митців нового покоління у необхідності рухатися новими шляхами в мистецтві. Тож, як влучно зазначає О. Корчова, «ударна хвиля “Параду”, остаточно розколола айсберг музичного часу, і та його музична половина, котра відірвалась від батьківського берега *fin de siècle* й опинилась в дрейфуючих модерністських водах, понеслась на зустріч майбутньому у пришвидшеному темпі» [47, с.284].

Характеризуючи відкритий Еріком Саті і Жаном Кокто новий мистецький простір, О. Корчова наголошує, що «Парад» «закликав до нового життя, облаштованого за законами повоєнного часу, значно більш прагматичними і більш жорстокішими» і невблаганно залишав позаду «життя, контрастне, сліпучо різнобарвне, але мирне, представлене передусім естетами, котрі культивували “тиху вимову”, вишуканість, мистецьке миролюбство» [47, с.285].

Дійсно, нові естетичні орієнтири були чітко сформульовані в памфлеті Жана Кокто «Півень та Арлекін» (1918), що мав підзаголовок «Нотатки біля

музики», і викликав бурні дискусії. Але попри всі епатажні тези тексту потужна енергія нового мистецтва пробивалась своєю красою і незвичною правилами її утворення, а маніфест Кокто виступав як «мистецький витвір, концепція якого подається через довершену художню форму», в якій подано основні ідеї: «пошуки засобів повернення до простоти, розворот у бік буденності, націленість на сучасну популярну музику, зокрема, американську» [47, с.299].

Цілком природньо, що бунтарський дух памфлету Кокто захопив молоде покоління, так само як зухвалі характеристики балету Саті. Музична критика того часу відразу виділила групу композиторів, що сповідували ці настанови. Її офіційним визнанням стало 16 січня 1920 року, коли Анрі Коллеру журналі «Comœdia» надрукував статтю «Книга Римського-Корсакова та книга Кокто. П'ятірка росіян, шістка французів та Ерік Саті» («Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau: les cinq Russes, les six Français et Erik Satie»), присвячену «Спогадам» Римського-Корсакова та книзі Жана Кокто «Півень і Арлекін».

Зокрема, автор статті наголошував, що екстравагантний балет Саті справив у Парижі цілу революцію і викликав настільки запекле обурення критики, яке ані поет, ані композитор не передбачали. «У той час, як багато хто побачив тут лише какофонію і кубістську містифікацію, сам він бачив у своєму творі лише приклад *простоти і щирого почуття*» [168, р.115]. Слід наголосити на цій позиції авторів скандального твору, що вкладали у свій опус щирість і душевну чистоту, які є важливими константами французької національної традиції загалом.

Названі в статті шість композиторів – Артюр Онеггер, Луї Дюрей Даріюс Мійо, Франсіс Пуленк, Жорж Орік і Жермен Тайффер – не тільки були об'єднанні спільними творчими прагненнями, але й написали спільні твори («Фортепіанний альбом Шістки», балет «Молодята на Ейфелевій вежі»). Однак питання єдності творчого угруповання та наявності його спільних орієнтирів з

самого початку звучало гостро, і в подальшому «Шістку» часто представляли як випадкове угруповання і дискусії викликали питання, чи існувала взагалі «Шістка» як окрема група зі спільними естетичними та музичними цілями? До того ж, дуже швидко внутрішня роз'єднаність і самостійність творчих критеріїв змусили друзів дистанціюватися один від одного та відійти від епатажних декларацій, які вперше об'єднали їх.

Ці питання детально розглядає авторитетна західна дослідниця Барбара Келлі, яка наголошує, що неодмінний зв'язок Мійо із групою «Шістка» в загальному уявленні «як допоміг, так і зашкодив його репутації як композитора» [136, р.1]. З одного боку, вона вказує, що нещодавня публікація листів Пуленка та Поля Коллера (бельгійського організатора концертів і диригента), а також сучасні дослідження історії групи показують, що ситуація не була такою простою і тим більше випадково.

Насправді, композитори «шукали цей ярлик» і намагались посилити свої зв'язки з Жаном Кокто та Еріком Саті. За переконанням Б. Келлі, очевидним є те, що «Шістка брала активну участь у власному формуванні, а не була просто зібрана Анрі Колле» [136, р.3]. І ці висновки вказують на те, що молоді митці *свідомо* позиціонували себе як представників післявоєнної культури і репрезентантів нової естетики. З іншого ж боку, творчі орієнтири Мійо слід розглядати як неповторне виявлення творчого кредо, що викликало чи не найбільші нападки критиків.

Тож, проблема розуміння особливих шляхів Мійо в мистецтві та оригінальності його позиції вимагає детального аналізу його музичної спадщини і вивчення специфіки техніки митця, мови, індивідуального стилю, а не тільки цитування парадоксальних виразів його сучасників, що реагували на поверхневий шар його творчої діяльності. Саме в такому аспекті спробуємо розглянути цикл «Сільськогосподарські Машини».

## 4.2. Особливості організації циклу

У циклі «Machines Agricoles» композитор відштовхується від ідеї *різного механістичного руху*, яка закладена в назвах і вербальних текстах вокальних мініатюр. Він створює шість контрастних частин циклу, які однак об'єднані спільними прийомами і музичними засобами і об'єднують звучання голосу і музичних інструментів – скрипки, альту, віолончелі, контрабасу, флейти пікколо (або флейти), кларнету in B, фаготу<sup>6</sup>.

**Перший номер** циклу «La Moissonneuse Espigadora» (харвестер, машина для збору врожаю), багато в чому задає «правила гри» і презентує композиторський задум всього циклу. Вже з перших тактів *Machines agricoles* змушує слухачів не сміятися над його епатажною назвою, а утворює «пасторальне» прозоре звучання. Альт, кларнет і флейта представляють ніжні пентатонічні мелодії в різних тональностях, а сопрано співає текст: «Жниварка використовується особливо в місцях, де солома поганої якості; це машина, яка завдяки своєму широкому лезу дає змогу збирати врожай від дванадцяти до п'ятнадцяти гектарів на день». Композитор трактує ці слова як основу композиції і винахідливо перекладає особливості змісту на конструктивний рівень мініатюри.

Перша частина циклу побудована з двох строф із вступом і кодою, які доносять до слухача незвичний для музичного вуха опис зручного механізму. Слід звернути увагу на те, що вступ (тт.1-4) – це двоголосний канон, побудований як нескінчений канон першого розряду без пропости (Приклад 4.1.

---

<sup>6</sup> Вибір інструментів викликає асоціації із «Місячним П'єро» (op.21, 1912) А. Шенберга (для голосу, флейти, флейти-пікколо, кларнету, бас-кларнету, скрипки, альту, віолончелі, фортепіано), який Мійо добре знав, адже саме Мійо вперше диригував виконанням цього опусу Шенберга в Парижі.

Сільськогосподарські Машина. №1. Перша частина. тт.1-6). Його виконує кларнет в До мажорі і альт в Сі бемоль мажорі. В 4 такті канон підхоплює віолончель, але лише одним мотивом, створюючи природню зв'язку для вступу вокального голосу. Такий початок сприймається як декларація професійної зрілості і самобутності автора твору, який майстерно володіє професійними навичками і блискуче знається на поліфонічній техніці і має достатньо сміливості, щоб розпочати цикл з гострого політонального напруження: До мажор/Сі бемоль мажор. Крім того, початок вокального циклу з інструментального діалогу і розшарування музичної тканини на короткі виразні поспівки також залишатиметься характерною особливістю подальших частин циклу.

Перша строфа (15 тактів, від 5 такту до 19) побудована з двох рядків (7+8 тактів). Цікаво, що її масштаб (15 тактів) відбиває в цифровому вираженні вербальний текст про те, що машина здатна обробляти від 12 до 15 гектарів в день. На той час така продуктивність свідчила про шалену модернізацію сільської праці. Видається, що це свідомо композиторська настанова на точне відтворення вербального тексту.

Перший рядок першої строфи у вокальній партії побудований як розлога мелодія, що починається в До мажорі. Вона побудована на звуках тонічного тризвуку і діатонічних гамоподібних ходах. Показово, що перший мотив «соль-мі-до» є трансформованим мотивом з канону у вступі, що виявляє спорідненість матеріалу в мініатюрі. Вокальну партію підтримує партія віолончелі, яка грає рухоме остинато, яке підкреслює механістичність руху.

Інший контрапункт створює кларнет, який починає в До мажорі, але вже у своєму третьому такті переходить в Сі бемоль мажор, на що через 2 такти реагує і голос, який також переходить в Сі бемоль мажор. Окремою поліфонічною лінією виступає альт, який грає свої поспівки в Ля мажорі. Таке

політональне нашарування голосів буде притаманно всім частинам циклу і є характерною особливістю його стилістики. При цьому різні в тональному і звуковисотному планах мотиви в голосах об'єднуються ритмом: вони всі використовують невелику кількість однакових ритмічних малюнків, які повторюються і дозволяють сприймати звучання як цілісну фактуру.

Показовими є два останніх такти даного рядку (тт.10-11). У вокальній партії відбувається мелодичне кадансування на опорі соль, а партії флейти і контрабасу вже починає викладатись матеріал наступного рядку, тобто одночасно розпочинається новий рядок і завершується перший. Умовно партія флейти і контрабаса з'являються вперше і ніби то напливають на два останніх такти першого рядку. Також показово, що в останньому такті першого рядку альт і віолончель починають новий матеріал і свою лінію другого рядка. Тобто умовно вони почали новий розділ на такт раніше. При цьому кларнет продовжує свою лінію і «спізнюється» закінчити перший рядок на 1 такт.

Другий рядок (тт.12-19) вносить доповнюючий контраст і також побудований як полілінійна фактура. Вокальна партія інтонує у вільній хроматиці невеликі мотиви і фрази. Альт і віолончель створюють остинатний шар, який побудований на звуках мажорного квартсектакорду, але альт рухається по звукам мі бемоль мажорного тризвуку, а віолончель по звуках до мажорного тризвуку, що створює політональне поєднання Мі бемоль мажору і До мажору. Партія контрабасу при цьому побудована теж як остинато, яке базується на ході III-II-I ступені в Ля бемоль мажорі. При цьому флейта грає в Соль мажорі, кларнет створює повільний хроматичний рух від мі бемоля вниз, а скрипка виконує свої досить наспівні мотиви в Сі мажорі. Таке політональне поєднання голосів базується на спільних енгармонічних тонах між цими усіма тональностями і не створює ефекту нагромадження, а скоріше звуковиражає

складний механізм з великою кількістю елементів, з яких кожен рухається самостійно.

Перший рядок другої строфи (тт. 20-28) продовжує розвиток першої, але вносить доповнюючий контраст. Рух в ній в усіх інструментальних партіях побудований на коротких мотивах, що остинатно повторюються і цим посилюють відчуття руху. При цьому кожна партія, як правило, написана у своїй тональності. Так, партія флейти побудована на секунді «ля дієз-соль дієз», що представляє Фа дієз мажор. Партія кларнета ґрунтується на чотиризвучному мотиві в сі мінорі, партія альтя побудована в сі бемоль мінорі, скрипка і віолончель грають тризвучні мотиви по чистих квінтах, а контрабас великими тривалостями рухається до звуків натурального до мінора вниз. При цьому вокальна партія є досить діатонічною з чітким центром Фа мажор.

Активний хроматичний рух і гармонічний розвиток кожної партії приводить до того, що даний розділ закінчується в політональному поєднанні До мажору і Фа дієз мажору (тт.26-27). Показово, що тут також (як було і між рядками у першій строфі) інструментальні партії «починають» новий розділ на 2 такти раніше, ніж вокальна партія, що знов розмиває межі форми і створює наскрізний рух, що постійно оновлюється.

Другий рядок другої строфи (тт.29-41) представляє новий варіант розвитку матеріалу з іншими політональними поєднаннями і переходом матеріалу від одного інструменту до другого, але весь його розвиток є фактурним згасанням з поступовим виключенням інструментів до прозорого звучання унісону соль у вокальній партії і першої скрипки і альтя. Вокальна партія даного рядка є мабуть найбільш діатонічною з усіх розділів мініатюри і довірливо доносить текст: «її хід відрегульований і паралельно ця машина може бути апаратом, який компонує траву». Вона починається в натуральному ре мінорі, побудована на простих поспівках, а потім переходить в соль мінор, на

якому і закінчується друга строфа. В інструментальних партіях треба підкреслити матеріал в партії віолончелі, який повторює матеріал контрабасу з другого рядка першої строфи, що створює інтонаційну арку і підкреслює єдність руху.

Останні десять тактів (тт.42-51) виступають своєю рідною кодою. Вокальна партія починається в Ля мажорі, що створює яскраве тональне співставлення з попереднім соль мінором і розспівує текст: «Два аксесуари – підйомник і компоновщик, як правило, купуються разом із жаткою». Струнні інструменти вперше в мініатюрі всі разом грають однаковий секундовий мотив (він вперше прозвучав у партії флейти на початку другої строфи), що створює остинатний шар. При цьому вертикально цей мотив побудований як нашарування п'ятьох чистих квінт, що рухаються паралельно і утворюють співзвуччя ля,мі,сі,фа дієз, до дієз, соль дієз. Така поява «гармонічної» фактури вперше в мініатюрі створює звуковираження механізму, що працює синхронно.

На цьому фоні поява початкового мотиву з першої фрази першої строфи вокальної партії у кларнета, а потім як імітація у фагота, створюють стійку *інтонаційну арку* до першої строфи і дозволяють трактувати коду як коду, а не третю строфу, тому що в ній синтезуються інтонації першої і другої строфи. Цікавим є завершення мініатюри. Вокальна партія переходить з початку в ля мінор, а потім в До мажор. Струнні застигають в діатонічному співзвуччі (до, ре, мі, соль, ля, сі), в основі якого до мажор. На цьому співзвуччі в останніх двох тактах у низької флейти звучить перший мотив з початкового канону. За створює ще одну інтонаційну арку, «зациклює» форму, ніби проявляє, що все можна почати з початку.

**Другий номер** циклу «*La fauchese*» («Косарка») побудований за іншим принципом. Тут також важливими є конструктивні принципи фактури, які звуковиражають ідею ще одного типу механічного руху і відтворюють



рекламний дифірамп цій машині: «Останні удосконалення в корсарках роблять їх міцними та практичними. Всі частини мають колеса, чим пояснюється легкість роботи цих машин».

Форма мініатюри — тричастинна з елементами варіювання<sup>7</sup>. Вся фактура побудована з чотирьох пластів: 1) кларнет, фагот, віолончель (у другому і четвертому проведеннях плюс флейта); 2) скрипка і контрабас (в першому проведенні — скрипка solo); 3) альт; 4) голос.

Основу розвитку в мініатюрі становить восьмитакт першого інструментального шару (Приклад 4.2. Сільськогосподарські Машини. №2. Перша частина. тт.1-6). З нього починається «Корсарка», він незмінно повторюється ще три рази, а в п'ятому, останньому проведенні звучать лише перші три такти. Цікаво, що синтаксично в межах цього шару не співпадають мотиви у різних інструментів: у кларнета структура мотивів 2+3+3 тт., у фагота — 2+2+1+3, а у віолончелі парна — 2+2+2+2. Це створює в середині одного фактурного шару відчуття складності руху і самостійного функціонування окремих «маленьких» механізмів.

Такий принцип працює і у формотворенні. У другому такті з'являється другий фактурний пласт (скрипка solo) з виразною мелодією у верхньому регістрі. Він також восьмитактовий, і закінчується на такт пізніше, ніж перший, що «розмиває» межі розділу.

У третьому такті вступають альт і голос — третій і четвертий пласти. Альт викладає свій матеріал паралельними квінтами, його синтаксична будова 4+4 такти. Вокальна партія також отримує восьмитактову організацію: 4+4 такти. Вони закінчують викладення матеріалу в десятому такті, тобто коли

---

<sup>7</sup> Форма інструментальних партій:

a – a<sub>1</sub> – a<sub>2</sub> – a – a<sub>3</sub>. При цьому вокальна партія побудована як чотири контрастні строфи: a – b – c – d.

перший пласт вже два такти заходиться у структурних межах другого розділу, а другий пласт також вже «виконав» свій перший такт. Таке поліфонічне нашарування пластів уникає загальної цезури і створює відчуття безперервного руху.

Кожний інструмент (усіх пластів) грає свою особливу мелодичну лінію, що має свою тональність: кларнет грає в Ля-мажорі, фагот – у Сі-бемоль мажорі, скрипка і голос – в Сі-мажорі, альт – в умовному До-мажорі, віолончель, як і кларнет, – у Ля-мажорі. Це створює яскраве політональне звучання, в якому тональності утворюють аббревіатуру ВАСН. Можливо ця алюзія до поліфонії Й.С. Баха є іронічною посмішкою Мійо, а можливо згадуванням періоду розквіту поліфонічної техніки в європейській музиці доби Бароко.

Різні мелодичні лінії в такій рельєфній звуковисотній організації об'єднуються завдяки схожості ритмічних фігур, на яких будується кожна партія. Мелодія кожної партії варіюється навколо I-II-III-V ступенів своєї тональності. Така подібність мелодичного руху сприяє одночасовому об'єднанню різних ліній. Також зазначимо, що в аспекті звукорядів злиття пластів відбувається за рахунок церковних ладів: у кларнета і голосу Ля-мажор лідійський, у альта – До-мажор міксолідійський. Це створює спільні звуки, які об'єднують мелодичні лінії різних рівнів.

Вокальна партія в першому рядку першого розділу є простою і в основному побудована на поступеному русі. У другому рядку вона ніби переходить у до-дієз-мінор, але далі повертається в Ля мажор.

Другий розділ (a<sub>1</sub>) побудований на точному повторі інструментальних партій. Тут є лише незначне ущільнення: до першого пласта долучається флейта, а до скрипки — контрабас, який дублює мелодію скрипки чотирма октавами нижче, створюючи цікавий звуковиразальний ефект. Оновлюється

вокальна партія. Вона стає більш барвистою, більш речитативною і ритмічно примхливою, а також більш тонально розвинутою (фа-дієз-мінор – сі-мінор – Фа-мажор).

Показовим для створення форми стає низхідний хроматичний рух з 15 такту у скрипки і контрабаса, який продовжиться і у третьому розділі.

Середній розвиваючий розділ (а<sub>2</sub>, 17 – 24 тт.) виокремлюється досить умовно, але новий тональний центр Фа-мажор, нові інтонації в мелодиці вокальної партії і хроматичний хід у скрипки з контрабасом дозволяють його визначити саме як середній розділ. Незмінні повтори у партіях першого і третього пластів створюють безперервність руху, «механістичність» процесу роботи косарки, яку описує вербальний текст. Також тут композитор змінює синтаксис вокальної партії задля майбутнього «синхронного» вступу репризи (крім альта).

З 25 такту починається реприза. В ній повертається основний матеріал у скрипки і контрабасу, а до першого пласта знов приєднується флейта з повтором свого матеріалу (в середині флейта не брала участь). І хоча альт знову «запізнюється» на два такти, одночасовий вступ голосу, скрипки і контрабасу створює відчуття динамізованої репризи, в якій добре чути повернення матеріалу, але в новому поліфонічному викладі. Показово, що у вокальній партії синтезуються мотиви попередніх розділів. Їх ля-мажорна основа посилює відчуття репризи.

Останні три такти мініатюри — умовна кода, в якій окремі партії нібито «дограють» свій матеріал. Але у флейти з'являються нові мотиви, а скрипка з контрабасом знову (як в середині) інтонують хроматичну низхідну гаму і створюють арку до середини. Така відкритість коди створює ефект несподіваного закінчення, не «ставить крапку», розмикає форму.

**Третя мініатюра «La Lieuse»** (снопов'язка), представляє нове втілення механічного руху і відповідає тексту: «Корпус повністю зі сталі, кут і трубки квадратні, цей тип трубок використовується тому що вони мають більший опір». Вона побудована як тричастинна форма з скороченою репризою, де перші два розділи мають двочастинну будову<sup>8</sup>.

У крайніх розділах мініатюри фактура диференційована. Кожна інструментальна партія є окремою фактурною лінією (крім флейти і фагота, які грають разом з чотирьох октавним подвоєнням, а також скрипки і альт, які також утворюють єдину лінію). Показово, що кожна з ліній є скоріше контрастною до інших (Приклад 4.3. Сільськогосподарські Машини. №3. Перша частина. тт.1-6). Так, флейта з фаготом інтонують досить кантиленну мелодію, партія кларнета — віртуозно пасажна і примхлива; скрипка і альт створюють вертикаль з чотирьох чистих квінт, яка рухається як мелодія, в основі неї також ходи на квінту; партія віолончелі за природою подібна до матеріалу у кларнета; рух контрабаса побудований на протиставленні стрибків септимами (1 такт) і простих поступених поспівок (2 такт). Все це створює багат шарову контрастну поліфонію.

Другий підрозділ ( тт. 6-12) першого розділу продовжує розвиток і є варіантним проведенням теми.

Важливим в усьому першому розділі є «неспівпадіння» синтаксису інструментальних партій. У флейти з фаготом 5+4+3, у кларнета 3+5+4, у скрипки з альтом 3+2+7, у контрабаса 2+2+1+2+1+4. Вокальна партія —

---

<sup>8</sup> Форма мініатюри:

А	В	А
a-a <sub>1</sub>	b-c(b <sub>1</sub> )	a
5-7	7-7	8 тт.

примхлива, вигадлива, вокальна, баркарольного типу з тональними опорами соль-мінор і ре-мінор. Вона побудована як чотири рядки – 3+2+4+3.

Середній розділ (*Moins vif*) контрастний до першого і складається з двох канонів, які створюють два підрозділи b-c ( $b_1$ ). Перший канон у скрипки і альту побудований в техніці нескінченного канону другого розряду, тобто з використанням горизонтально-рухомого контрапункту. Пропосту викладає скрипка, вона досить великого діапазону, з стрибками і примхливою мелодією. Окрему лінію створює кларнет з фігурацією складними інтервалами і протиставленням жвавого руху шістнадцятими і зупинками на основній опорі ре. Такий «камерний» інструментальний склад створює прозору фактуру. Ліричність додає і вокальна партія, яка тут є дуже мелодичною і пісенною. Закінчується канон дублювання в септиму у скрипки, альту і віолончелі в однаковому ритмі. Таке ритмізоване «гармонічне» викладення ніби то «зупиняє» канон.

Одразу починається другий канон. Інтонаційно він пов'язаний з першим, але вибудований саме як канон. Починає його контрабас, далі —фагот, віолончель, кларнет, альт, скрипка, флейта. Матеріал його пов'язаний з інтонаціями контрабасу з першого розділу. А вокальна партія набуває більш речитативного, декламаційного звучання. Репетиції шістнадцятими «розбивають» вокальні інтонації і передають відчуття механістичності руху. Це перший випадок такої механістичності вокальної партії в усьому циклі. Постійне оновлення мелодичних інтонацій в ній створює невинність руху і долає циклічність канону. Голос звучить як коментар до механістичності інструментального супроводу.

Реприза (а, з 27 такту) повертає інструментальний матеріал першого підрозділу першого розділу. А мелодія вокальної партії побудована як віддалений варіант першої строфи. Фактично це нова мелодія, композитор

зберігає опори сі-бемоль и соль Яскравою фарбою тут виступає взаємодія однойменних сі-бемоль мажору і мінору. В жанровому аспекті показовим у репризі стає поєднання різних за жанровою генезою мотивів:

**Четверта мініатюра** «La Déchameuse-semeuse-enfouisseuse» (борона-плуг-сівалка-закопувач) в повільному темпі створює темповий і інструментальний контраст до попередніх номерів. Зміст вербального тексту детально розкриває всі переваги цього «трактору зі стійкою та деякими посиленними частинами, щоб підтримувати кошик для сем'ян. Він також обладнаний розподільником, який підтримує леміш».

Основна композиторська ідея цього номеру – флажолетне звучання струнних інструментів, що стає певним контрастом у циклі, адже у попередніх мініатюрах Мійо не використовував флажолетну техніку.

Вся мініатюра, що складається лише з 24 тактів, створена як тричастинна форма з розвиваючою серединою, і має наскрізний характер розвитку.

Основна тема, як і в попередніх частинах, має багат шарову будову: 1) партія голосу; 2) мелодія у флейти; 3) шар у скрипки, альту і віолончелі (Приклад 4.4. Сільськогосподарські Машини. №4. Перша частина. тт.1-7).

Шар струнних, які грають флажолетами, сам по собі побудований з двох ліній: 1) поліфонічне з комплементарною ритмікою двоголосся скрипки і альту; 2) витримане ля другої октави у віолончелі. Таке темброве рішення струнних створює нове колористичне звучання, яке відображає роботу нового механізму, що йде від назви твору і вербального тексту. Показово, що в партіях скрипки і альту є умовне політональне звучання. Партія скрипки побудована на звуках ля-сі-до дієз, які співпадають з основною опорою на Ля мажор у вокальній партії, а матеріал альту побудований на тризвуку ре-мі-фа дієз, до якого потім додається «сі» і має забарвлення Ре мажор/сі мінор.

Окремою фактурною лінією виступає мелодія низької флейти, яка беручи свій початок з мі першої октави двома широкими фразами піднімається до ре дієз третьої октави, а в тональному плані завершує перехід від до дієз мінору до Ля мажору в кінці першої частини (тт.1-7).

Показово, що і тут Мійо відчуває механістичність руху. В партії флейти це відбувається за рахунок варійованого повтору мотиву. В перших двох тактах він піднімається лише до «ля», а в наступних трьох – до кінцевого звуку «ре дієз», що створює звуковий ефект роботи будь-якого механізму. При цьому мелодія має деякі риси мелодики романтиків, що можна сприймати як посмішку композитора над традиціями романтичної музики, в якій зовсім не «працювали» механізми у моментах натхненних кульмінацій.

Вокальна партія побудована в лідійському Ля мажорі. Її перші мотиви презентують поступеневий висхідний рух спочатку від п'ятого ступеню до першого, а потім від першого до третього і назад. Постійне повернення до першого ступеню теж підкреслює механістичність руху, а його невпинність – постійне різне оформлення (пунктир, тріолі, шістнадцятки).

**Середній розділ** (тт.8-19) продовжує розвиток матеріалу першої частини і динамізований включенням нових інструментальних партій – кларнета, фагота, контрабаса. Новим прийомом, який посилює значення цього розділу як середини, стає канон у віолончелі і фагота в октаву, причому віолончель звучить октавою вище ніж фагот і тепер вже грає ординато. Його основою є мелодія флейти з першого розділу.

Значну динаміку вносить партія контрабаса, який піццікатто грає рухоме остинато, побудоване на двох низхідних квартах – «фа-до» і «ре-ля» у високому регістрі. Цей невеликий мотив композитор ритмічно змінює (за рахунок пауз) і тому створює постійне нове ритмічне оформлення, яке урізноманітнює остінатність його звуковисотності. Свій контраст додає і партія кларнету, яка

починається з експресивної ритмічно активної фрази, а далі створює контрапункт до партії флейти, що побудована на переінтонуванні її матеріалу з першого розділу. У партіях скрипки та альта продовжується рух, як і в першій частині. Він динамізується постійним використанням шістнадцятих, але звучання флажолетів створює відчуття наскрізного руху.

Вокальна партія продовжує свій розвиток. Її перша фраза починається нібито в ля мінорі натуральному, а потім знов умовно повертається в Ля мажор і закінчується на звуці соль дієз (тт.8-11). Також слід підкреслити її висхідний поступеневий рух від «мі» першої октави до «мі» другої, а потім спуск до «соль дієз» першої октави. В цій першій фразі в цілому знов маємо складне політональне нашарування: основна опора «ля» в вокальній партії, Ля мажор канону і партії флейти, Да мажор у кларнета і Фа мажор контрабасу. Все це утворює специфічний ефект механізму, який працює і кожен елемент виконує свій невеликий рух, а в цілому *створюється відчуття складного руху*.

Друга фраза вокальної партії середнього розділу (тт.12-19) починається в мелодичному фа дієз мінорі, а в кінці модулює в До мажор. Показовим для композитора є розвиток в цьому розділі: в 14 такті контрапунктом з'являється перша фраза флейти з першого розділу, яка викладена у флейти і віолончелі зменшеними октавами через октаву. При цьому інші інструментальні партії продовжують свій рух. Також показовим тут є те, що контрабас закінчує свою партію, а альт, а потім скрипка починають грати не флажолетами, а ордінато, знов утворюючи багатолінійну поліфонічну фактуру. Слід зауважити, що вокальна партія, яка починалась досить мелодійно, поступово переходить на речитацію в мотивах невеликого обсягу.

З 20 такту починається скорочена реприза, в якій повертається весь інструментальний матеріал: мелодія у флейти і флажолетні лінії у струнних. У вокальній партії вар'юються перші мотиви. Новим контрапунктом стає



низхідний хід ля-соль дієз-фа діз-мі, який представляє вдвічі збільшений мотив вокальної партії. Мініатюра закінчується на згасаючому звучанні квати «мі-ля».

**П'ята мініатюра** «La Fouilleuse-draineuse» (підґрунтово-осушувальний плуг) побудована на тексті, що детально розказує про переваги «машини, що має довгий леміш, а також осушувач для очищення заболоченої або вологої землі». Вона побудована як двочастинна форма, де перша строфа складається з двох рядків (5+6), а друга строфа є однією цілісною строфою (тт.12-20), в якій три останні такти виконують роль коди.

При викладі першої теми композитор повертається до багат шарової фактури і політональності, як у першій, другій і третій мініатюрах (Приклад 4.5. Сільськогосподарські Машини. №5. Перша частина. тт.1-5). Тут фактура складається з декількох шарів: 1) голос; 2) флейта з скрипкою; 3) кларнет з альтом; 4) фагот з віолончеллю. Показово, що всі шари звучать в Соль мажорі, а лінія кларнету і альта - в Мі мажорі, створюючи політональний ефект. Всі шари об'єднує рух навкруги I-III-V ступенів. Він утворює схожі інтонації у кожній партії, що в цілому передає відчуття невпинного механічного руху по колу.

Цікаво, що в першому розділі (тт.1-11) композитор вводить нове звучання: всі струнні грають *pizzicato* і це створює контраст між частинами циклу і оновлює звучання, особливо після флажолетів четвертої мініатюри.

Треба проакцентувати, що в першому рядку вокальна партія має великий діапазон, стрибки по звуках акорду соль-сі-ре-мі (I-III-V-VI ступені, що обігруються в інструментальних партіях). Наприкінці рядку вокальна партія переходить в Фа мажор, що створює арку до майбутньої другої строфи.

Другий рядок першої строфи побудований як варіант першого рядку. Важливим тут стає те, що з 3 такту рядку (т.8) композитор знімає партії струнних, лишаючи досить прозоре звучання голосу і дерев'яних духових

інструментів. Такий ефект підкреслює **вступ другої строфи**, яка починається з 12 такту звучанням струнних аґсо, що грають мотив мі-фа-ля-соль-фа-мі-ре паралельними квінтами. Саме нашарування квінт стає основою партії струнних у другій строфі, а співзвуччя фа-до-ре-соль окреслює Фа мажор, з якого починається перша фраза вокальної партії в цій строфі. Але і тут композитор залишає полішаровість. У першій фразі фагот і альт у Фа мажорі створюють контрапункт до вокальної партії, а флейта проводить свій мотив по звуках ля мажорного тризвуку. Флейтовий мотив буде переінтонований у вокальній партії у наступному такті (13 т.). При цьому різноритмічні коливання квінт у скрипки і віолончелі створюють образ невпинного руху.

У наступному такті (13т.) вокальна партія на його початку переходить в Ля мажор, а потім у Фа мажор, що створює вираз поетичного тексту «маневрує повільно». При цьому флейта повторює свій варійований мотив, який підсилює мотив у фагота. Це відчуття флейтового руху зміцнює мотив фагота. Показовим в цьому такті є мотив у кларнета мі-ля (стрибок на ундециму), який майже точно повторює перший мотив кларнету в середньому розділі третьої мініатюри і цим створює інтонаційну арку в циклі. У партіях струнних змінюється вертикаль з двох квінт на співзвуччя фа-до-сі-фа дієз, а далі на фа-до-мі-ля, що прояснює фа мажорну основу фактури.

У 14 такті постійний невпинний рух підкреслює неточна імітація у скрипки і контрабаса у високому регістрі, мелодика якого повертається до оспівування I-III-V-VI, як і в першій строфі. Так само ми це можемо бачити у вокальній партії.

Такти 15-17 – дещо видозмінений повтор попередніх трьох тактів, де матеріал дерев'яних інструментів в такті 12-14 переходить до струнних, а матеріал струнних навпаки до дерев'яних з невеликим варіюванням, тобто тут Мійо використовує вертикально-рухомий контрапункт октави, але переносить

не просто поодинокі голоси, а два шари – дерев'яних і струнних інструментів. Може поштовхом для такого рішення для композитора став вербальний текст «щоб дати керувати поверхні», тобто керувати фактурою, (він поміняв на 180 обертів).

Останні три такти мініатюри виконують функцію коди. В ній повертається матеріал першої строфи з тими самим фактурними шарами і політональним співвідношенням Соль мажору і Мі мажору, а також піццікато у струнних. В цьому короткому поверненні матеріалу першої строфи тільки натяк на репризу проявляється іронія композитора, яка йде від вербального тексту «якщо необхідно», тобто якщо необхідно, він повертає матеріал першої строфи, але не робить репризу.

Також слід підкреслити, що в цій мініатюрі, як і в інших, вокальна партія має наскрізний характер. В ній немає точних повторів, а всюди є варіантність викладення.

**Шоста мініатюра «La Faneuse»** (ворошилка) є досить масштабною за структурою (64 такти) і побудована з чотирьох строф. Остання строфа виконує функцію репризи.

Перший розділ (А, 14 тактів) в інструментальних партіях побудований як поєднання поспіль двох нескінчених канонів першого розряду в партіях скрипки і віолончелі (Приклад 4.6. Сільськогосподарські Машини. №6. Перша частина. тт.1-6). Перший канон триває 6 тактів, другий – також побудований з 6 тактів. Контрапунктом до канону стає партія альт, в якій великими тривалостями в трелях звучить мотив «соль-мі бемоль». Всі струнні грають з сурдиною. Така прозора фактура, якоюсь мірою відсилає до початку четвертого номеру, а в іншому аспекті дозволяє композитору подальше нарощувати щільність і динаміку фактури.

Перші два такти побудовані в діатонічному Соль мажорі, подальше звучання канону збагачується звуком мі бемоль і партіях альту і голосу, що створює звучання гармонічного Соль мажору. Підкреслимо, що це єдиний початок мініатюри, який є *діатонічним*. Рух вокальної партії спирається на звуки тонічного тризвуку і за рахунок використання кварт перша фраза звучить досить фанфарно, що далі пом'якшується поступеним рухом і звуком мі бемоль. В 5 такті до голосів приєднується кларнет, який створює діатонічний контрапункт до голосів канону і вокальної партії. У 8 такті приєднується фагот із своїм новим контрапунктом, який звучить в соль мінорі, тобто в однойменному мінорі, створюючи поліладове звучання.

Слід зауважити, що друга фраза вокальної партії (з 8 такту) також використовує мі бемоль і сі бемоль, що посилює ефект мінорності. Цікаво, що самі в цій фразі окремі мотиви вокальної партії дубльовані інструментами (в 10 такті в октаву фаготом, в 11 такті в унісон кларнетом). Це майже поодинокий випадок в циклі, коли інструментальні партії *дублюють* вокальну партію навіть фрагментарно. *Мабуть це теж звуковираження вербального тексту «швидко отримувати врожай».*

Взагалі весь перший розділ створює відчуття простоти, невпинного руху за рахунок канону і відносної діатонічності.

*Другий розділ* контрастний до першого (тт.15-31). Композитор в ньому змінює метр (з 6/8 на 2/4), тип інтонування вокальної партії, а також характер руху у всіх інструментальних партіях.

Цей розділ починається фразою (тт.15-18), яка відразу пригортає увагу звучанням кларнету в партії якого з'являються пасажі дрібними тривалостями, що нагадують тірати. Також показово, що матеріал кларнета звучить в Фа мажорі, при тому що вокальна партія продовжує свій рух в Соль мажорі/солі мінорі. Тобто, знов як і в попередніх мініатюрах виникає політональне

нашарування голосів. Партія фагота створює контрапункт до партії кларнету і підтримує вокальну партію.

Також треба підкреслити фактурні зміни. Перша фраза звучить лише у кларнета, фагота і голоса, тобто виключення струнних інструментів створює фактурний контраст. В останньому такті даної фрази вступає скрипка, яка інтонує фігурацію в Соль мажорі з скритим голосоведенням, знов, як і в попередніх мініатюрах на такт випереджаючи початок нової фрази.

Друга фраза створює щільне звучання всіх голосів. Зауважимо, що в цьому розділі всі струнні інструменти тут грають без сурдіни, але тут є внутрішній контраст, тому що скрипка і альти грають арко, а віолончель контрабас піцікато. Даний розділ побудований як виклад матеріалу і його повтор в інструментальних партіях, а вокальна партія рухається наскрізно і без повторів. Таке повторення п'ятитакту створює відчуття посилюючого руху і складної роботи механізмів. Матеріал всіх партій базується на опорах соль і фа. Велика кількість мотивів в Соль мажорі продовжує матеріал першого розділу і створює інтонаційні арки.

У фактурі слід підкреслити неточну імітацію між альтом і фаготом. Взагалі кожна партія рясніє великою кількістю різних контрастних мотивів. Скрипка з фігурації переходить на оарпеджато по відкритих струнах, альт від поспівки і широкого діапазону субмотиву до паралельних квінт, віолончель викладає досить тривалу і широку за діапазоном мелодичну фразу, яка охоплює нону; а піцікатна кварта фа-до у контрабаса створює відчуття руху з періодичністю. В цілому така різна комплементарна ритміка створює відчуття складного механізму, але який працює чітко і регулярно.

## Висновки до Розділу 4

В результаті детального аналізу масштабного вокально-інструментального циклу, що включає 6 розгорнутих композицій для голосу і семи інструментів (скрипки, альту, віолончелі, контрабасу, флейти пікколо (або флейти), кларнету in B, фаготу) виявлено, що композитор відштовхується від ідеї різного механістичного руху, яка закладена в назвах і вербальних текстах вокальних мініатюр і створює контрастні частини, що об'єднані спільними прийомами і музичними засобами.

Загальний задум циклу відображає екзистенційні виміри і постає «інтимною сповіддю» (В. Жаркова) автора, а його організація закріплює характерні для індивідуального стилю композитора властивості:

- інструментальну природу вокальної партії;
- особливу функцію вокальної партії, адже у вокальному циклі вокальна партія не є домінуючою. Голос трактований композитором як один з голосів фактури, що скоріше коментує певні моменти за рахунок вербального тексту. *Голос як коментар до інструментального звучання* є характерною особливістю даного циклу і презентує нове розуміння жанру вокальної мініатюри;
- поліфонічну самостійність голосів (використання імітацій, технік нескінченного канону першого розряду і вертикально-рухомого контрапункту);
- політональність. Політональними співставленнями об'єднані всі мініатюри і це стає основним гармонічним прийомом у даному циклі; причому у політональному співставленні за рахунок використання мотивів і поспівок в кожній із партій об'єднуючим моментом виступають енгармонічно спільні звуки, що створює цілісність фактури і єдність механістичного руху. Така техніка

(звуківисотне об'єднання через спільні енгармонічні тони) відображає художній об'єкт композитора як цілісний механізм, що побудований з великої кількості окремих елементів, які працюють в своєму ритмі і режимі;

- неспівпадаючі межі розділів в різних партіях, що створюють відчуття наскрізного руху, уникнення загальних цезур;
- своєрідне трактування реприз, які відзначають повернення музичного матеріалу в інструментальних партіях, тоді як вокальна партія завжди створює контрапункт до них і побудована на новому матеріалі (що також посилює динаміку розвитку);
- оригінальну темброву драматургію усіх частин. Композитор створює цикл мініатюр, де кожна частина контрастна одна одній, що вимагає сам жанр циклу. Дуже часто Мійо посилює контраст музичного матеріалу його інструментальним втіленням. Це, перш за все, стосується *партії струнних*, у яких застосовано контраст звуковидобування: в цілому, у першій мініатюрі – арко, другій – піццікато, третій – арко, четвертій – гра флажолетами, п'ятій – умовно піццікато, шостій – арко з сурдінами, піццікато, арко. Композитор допускає певну варіантність виконання: він виписує партію флейти як флейти пікколо і лише як варіант можливо використання флейти. Звернення до флейти пікколо створює нетрадиційний склад інструментів і специфічне звучання, особливо у низькому регістрі, що багато представлений у даному циклі (особливо на початку 4 мініатюри). Водночас верхній регістр у флейти пікколо також проявляє своє характерне відмінне від звичайної флейти забарвлення. Також композитор майстерно використовує можливості різного звучання різних регістрів кларнету, і віртуозну техніку цього інструменту.

## ВИСНОВКИ

Камерно-вокальна творчість Даріюса Мійо постає унікальним феноменом європейської культури ХХ століття. Глибоке засвоєння композитором засад французької культури з характерними прагненням її митців до ясності мислення і побудови досконалої форми, увагою до проблеми єднання слова і музики, особливим значенням тембрової виразності композиції, вписують Мійо у число найкращих представників національної культури. Тому вивчення камерно-вокальних творів митця розкриває і неповторні шляхи розвитку французької музики минулого століття, і загальні вектори зміни стильових орієнтирів західної музичної культури в цілому.

1. Поняття «творча особистість» є важливими концептом сучасної гуманітарної науки. При виборі дослідницької матриці вивчення життя і творчості митця, задля уникнення певної автономії загальних історичних й особистісних аспектів діяльності митця, сучасні дослідники звертаються до поняття творчої особистості, яке об'єднує всі плани виявлення сутності неповторного «я». Це дозволяє актуалізувати різні дискурсивні практики, що пов'язані із проявом внутрішніх планів існування людини і її соціально-культурною реалізацію. Важливою характеристикою досліджень, що застосовують сучасні методи вивчення особистості, постає їх інтердисциплінарний характер. Єднання психологічного, філософського, мистецтвознавчого, культурологічного, історичного, соціологічного підходів в процесі студіювання особливостей «я» митця, що неодмінно знаходиться в контексті різноспрямованих впливів, відкриває можливості його усвідомлення як *«вищої інтегруючої субстанції»* (Н. Савицька).

Подібний напрямок дослідницьких інтенцій відтворює широку панораму сьогоденного інформаційного простору, який обумовлює множинність світоглядних моделей, що очікують на нові шляхи усвідомлення.



Особливого значення набуває завдання об'єднати аспекти життя й діяльності композитора у динамічну цілісність, якою постає феномен творчої особистості, а реальні факти життя включити у смислові шари, що перетворюють індивідуальну біографію на виняткове явище культури, яке віддзеркалюється у сприйнятті сучасної людини. Подібне перехрещення часових, ментальних, просторових вимірів відкриває нові перспективи розуміння художньо-естетичних орієнтирів митців минулого.

Не зважаючи на те, що музикознавчі дослідження західних авторів, присвячені творчості Д. Мійо, є численними й постійно поповнюються, феномен його творчої особистості ще чекає на вивчення. Цей ракурс вперше піднімається у запропонованій дисертації і суттєво розширює проблемне поле навколо композитора в українському музикознавстві. Вражаюче різнобічна реалізація Мійо як композитора, піаніста, педагога, диригента, музичного критика, а також його унікальний за обсягом творчий доробок, що складається з 443 опусів, проявляють увагу митця до всіх аспектів тогочасного життя і культури, прагнення пов'язати традиції віддалених музичних практик і навіть континентів. Ці вектори діяльності митця знаходять відображення у численних розвідках західних музикознавців, що попри різноманітність точок зору залишають однак невисвітленими значні частини його величезного творчого доробку.

З'ясовано, що фундаментальне значення для вивчення музичної спадщини Мійо має періодизація, яка склалась в музикознавстві і була зафіксована Б. Келлі, що включає три періоди творчості митця: 1) ранній період творчості (1910–1919); 2) міжвоєнний «паризький» період творчості (1919–1939); 3) «американський» період творчості (1940–1972). Як виявило вивчення музикознавчої літератури, ці три періоди абсолютно не рівноцінно досліджені. В українському музикознавстві є лише поодинокі статті, що переважно

акцентують екзотичні обертони звучання музики композитора в деяких фортепіанних творах «паризького періоду» (зокрема, найбільш відомій українському слухачеві фортепіанній сюїті «Скарамуш»), а загалом ім'я композитора лише згадується в оглядових розділах робіт, присвячених музиці його знаменитих сучасників – Е. Саті, К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Пуленка, А. Онеггера та ін.

Така ситуація віддзеркалює необхідність більшої уваги до всіх аспектів модерністського паризького життя 20-х років ХХ століття і включення в культурно-історичний контекст діяльності Д. Мійо як потужного ініціатора різнопланових мистецьких подій і, відповідно, розуміння діяльності композиторів «Шістки», для яких Мійо був зачинателем важливих художніх новацій. Побідна перспектива подальшого вивчення спадщини Мійо має реконструювати справжню картину культурного життя Франції першої третини минулого століття.

В західному музикознавстві найбільш вивченим постає «паризький період» діяльності композитора, хоча монографії останніх років свідчать про бажання дослідників скласти єдиний творчий «портрет» цього «багатоликого Протея». Симптоматично, що одна з останніх робіт видатних західних музикознавців має саме таку назву – «Портрет Даріюса Мійо» (Portrait (s) of Darius Milhaud) [161]. Загалом, дослідження жанрових і стильових параметрів творчості композитора західними авторами висвітлює активну мистецьку реалізацію Мійо в Парижі між двома світовими війнами, однак залишає багато питань щодо ранніх і пізніх творів митця. Тому особливо важливим постає вивчення камерно-вокальної спадщини Мійо 1910-1919 років, яке проявляє засади становлення його творчого «Я».

Вивчення життєтворчості Даріюса Мійо розкриває фундаментальні художньо-естетичні настанови, які пов'язують композитора із традиціями

французької культури і сучасним йому культурним простором. Вони стають своєрідними універсалиями його творчої діяльності, що визначають цілісність духовного космосу митця і магістральні напрямки його стильових пошуків.

В результаті вивчення музикознавчої літератури, а також автобіографічних книг самого Даріюса Мійо з'ясовано, що хоча життя композитора має певну «лінію розлому» (1940 рік), його творчість різних років об'єднана внутрішніми чинниками, що обумовлюють значну цілісність художньо-естетичного кредо. Як наголошує П. Коллар: «Від підліткових років і до кінця життя Мійо розумів свою творчу діяльність як *єдину сутність* («total entity»), різні елементи якої можна було б презентувати в будь-який момент з будь-якою метою» [120, р.208].

Міцним фундаментом в усі роки творчості є «духовний ландшафт» дитячих і юнацьких років життя Мійо, пов'язаний із Провансом. Зізнання композитора, яким він відкриває свою автобіографію – «Я – провансальський француз іудейської віри» [61, с.46] – є не просто яскравою декларацією думок митця ХХ століття, що опинився на перехресті багатьох культурних традицій та в зоні значних соціально-історичних зламів, але щирим виявленням глибинних ментальних орієнтирів, які Мійо зберігав до останніх днів. Вони обумовлюють смислові і жанрові орієнтири його творчості усіх десятиліть.

Вже у ранньому періоді творчості виявляється особливе значення для формування композитора літературних творів різних епох, а також спілкування з друзями – поетами Лео Латілем і Арманом Люнелем. Виявлено, що головним джерелом творчого натхнення композитора у перші творчі роки були саме літературні твори, а контакти з визначними письменниками будуть рушійною силою його музичних задумів. Непересічну роль протягом усього життя Мійо відігравала дружба композитора з визначним поетом, драматургом, дипломатом Полем Клоделем, що розпочалась на початку його творчого шляху й

обумовлювала важливі художньо-естетичні орієнтири. Слід наголосити, що прийняття у 1916 році Мійо пропозиції Поля Клоделя працювати з ним разом у Бразилії утворює ще один потужний смисловий шар, що впливав на формування духовного світу композитора. Знання бразильського фольклору і бразильської повсякденної музичної практики як нового (неєвропейського) погляду на радість і красу світу постають не тільки екзотичною складовою і проявом «музичного туризму» (Дж. Дрейк), а стають є джерелом кардинальних змін у музичному мисленні молодого композитора у напрямку подолання будь-яких обмежень традиційної академічної європейської музичної школи і пошуку оригінального розгортання власних творчих ідей.

Безумовний вплив на формування індивідуального композиторського стилю мали роки навчання в Паризькій консерваторії у професора А. Жедальжа, завдяки якому Мійо набув рідкісні професійні якості, виняткову майстерність використання принципів контрапункту, відшліфував своє мелодичне обдарування, а також закріпив свою любов до старовинних шарів музичної культури.

Скандальні роки співпраці Мійо з композиторами «Шістки» і становлення його професійної кар'єри в Європі (1919–1940) затверджують основні художньо-естетичні орієнтири композитора – *спрямованість до ясності музичної думки і досконалості форми, спадкоємність високих традицій національного мистецтва, глибину і загальнолюдські цінності змісту творів.* При цьому неодмінною характеристикою всіх жанрів (від мініатюр до монументальних жанрових опусів) постає *культ майстерності* як фундаментальна типологічна риса мислення носія французької ментальності.

Після змушеного від'їзду Мійо з родиною у 1940 році із окупованої Франції у США, розширюється поле професійної реалізації митця як педагога.

Наголошено, що після 1940 року посилюється інтерес Мійо до старовинної європейської музики, а також до релігійних тем і образів.

2. Камерно-вокальна творчість Даріюса Мійо спирається на жанрові орієнтири французької вокальної музики початку ХХ ст. Жанр *mélodie* як суто національна модель вокальної мініатюри відіграє ключову роль у формуванні художньо-естетичної системи Мійо. Проте умови культурного життя соціальної еліти змінюються у період Першої світової війни. Жанр *mélodie* як відображення «культури французької мови» (Р. Барт) відкривав нові перспективи композиторам, що йшли за текстами тих поетів і письменників, яким випало пережити гуманітарну катастрофу 1914–1918 років. Тож камерно-вокальні твори Д. Мійо засвідчують нові шляхи розвитку французької вокальної мініатюри і стають справжньою творчою лабораторією формування стилю Мійо. Свою жанрову модель Мійо визначає як «поема», не стільки озируючись в історію французької музики («П'ять поем на слова Шарля Бодлера» К. Дебюссі, «Три поеми Стефана Малларме» К. Дебюссі, «Три поеми Стефана Малларме» М. Равеля та ін.), скільки утворюючи єднання традицій минулого і тенденцій сучасного йому музичного життя у неповторних проєкціях, що розкривають типологічні й унікальні характеристики музичного мислення Д. Мійо.

Для їх усвідомлення перспективним є використання категорії стилю, що, за визначенням С. Шипа, постає як «системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природньо виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [101, с.323]. Спираючись на цю дефініцію і розглядаючи сфери функціонування такої системи в залежності від спрямування дослідницької уваги, знаний музикознавець розділяє стилі на персональні, етнічні, історичні. Для нашої роботи актуальною є категорія *персонального стилю*, фундаментальною умовою розуміння якого постає «цілісність

*особистості»* [101, с.324]. Тому дослідження персонального стилю Мійо стає логічним результатом взаємодії ментальних, естетичних, психологічних, комунікативних та інших факторів формування творчої індивідуальності митця.

3. Творчі контакти Даріюса Мійо з Лео Латілем мали неперевершений вплив на становлення індивідуального стилю композитора. Трагічна загибель поета на фронті у 1915 році зупинила його музу, проте роки попереднього спілкування і дружби двох молодих людей, а також тексти Латіля мали значний вплив на формування творчого кредо композитора. Результатом творчого діалогу стали *сім поем*, написанні за життя Латіля («Три поеми» ор.2, «Чотири поеми» ор. 20, *Третій квартет* ор.32) і «*Поема*» ор.73 (Роème), створена вже після смерті Лео Латіля у 1921 році.

Робота з прозовими текстами Лео Латіля проявляє нові принципи взаємодії слова і музики у французькій вокальній сфері. Головною настановою композитора, за його власним зізнанням, стає «*вслуховування*» у літературний текст, яке вимагає певної свободи трактування правил просодії, що були закарбовані національними традиціями. При цьому головним камертоном постає вірність композитора своїм особистим «*слуховим враженням*», а також турбота про кожен момент *звучання* музичної тканини. Саме вони визначають роботу композитора з літературним першоджерелом, особливості мелодичної лінії, а також ритмічного оформлення через виявлення «внутрішнього ритму» вербального тексту. Подібна концентрація творчих інтенцій на *звуковому шарі* твору навіть в жанрі, традиційно пов'язаному із словом, залишається характерною стильовою рисою митця і в подальші роки.

Досліджені твори на тексти Лео Латіля проявляють наступні характерні для творчої манери композитора особливості:

- звернення до прозового тексту і виявлення в ньому функціонування «внутрішнього ритму» (Д. Мійо) розгортання основної думки;

- яскрава емоційна палітра музичного відтворення тексту із використанням максимально контрастних образних сфер;
- трактування фортепіанної партії як головного учасника музичної комунікації і утворення «непрямої» взаємодії вокального і інструментального шарів твору;
- декламаційна основа вокальної партії і, водночас, зв'язки із інструментальною природою інтонування; індивідуальне відтворення «ритмічного потенціалу мови» (Б. Келлі), що відкриває нові можливості втілення французької просодії;
- широке використання поліфонічних прийомів розвитку (зокрема, вертикально-рухомого і дзеркального контрапунктів), що суттєво виокремлює вокальні жанри Мійо із загального контексту французької камерно-вокальної музики кінця XIX-початку XX ст.
- нашарування політональних ліній у музичній тканині, що стає «візитівкою» композитора;
- утворення значної кількості тематичних побудов, які об'єднуються лінією наскрізного розвитку.

4. Виняткове значення для формування стилю Дар'юса Мійо мала його творча співпраця і дружба з видатним французьким поетом, драматургом, дипломатом Полем Клоделем, яка тривала з 1912 року до самої смерті поета у 1955 році. Спорідненість художніх настанов обох митців виявилась у багатьох спільних проєктах, три з яких було реалізовано вже у ранньому періоді творчості композитора: *Сім поем «Знання Сходу»*, ор.7; *Чотири поеми для баритона*, ор.26; міні-цикл *«На вулицях Ріо»*, ор.44а.

В результаті детального аналізу з'ясовано особливості організації вокальних циклів на тексти Клоделя «Знання Сходу» і «На вулицях Ріо», які розгортаються, відповідно, як монументальна й велична цілісна музична

картина Сходу «очима європейця» і блискавична міні-замальовка шуму бразильської вулиці.

Створення вокального циклу «Знання Сходу» на тексти Поля Клоделя значно розширювало смислові виміри французької камерно-вокальної музики початку ХХ століття через звернення до неєвропейських художньо-естетичних орієнтирів і дивовижних образів китайської культури.

Детальний аналіз вокальних мініатюр дозволим тарктувати «Знання Сходу» як цикл, адже всі сім його частин об'єднані разрівневими зв'язками:

- прозовими текстами із збірки «Знання Сходу» Поля Клоделя, пов'язаними філософським питанням пошуку свого місця у світі, відповідь на яке обумовлює злиття об'єктивного і особистісного, що рухаються в єдиному русі;
- драматургічною логікою об'єднання частин наскрізним рухом від першої «пейзажної» поеми «Ніч на веранді» до кульмінаційної екстатичної поеми «Палкість» (№4) і медитативної відчуженої поеми «Крапка» (№7);
- об'єднанням всіх частин спільними засобами музичної виразності, зокрема, темповою логікою: *Modéré* (№1), *Assez vite* (№2), *Modéré, tres large* (№3), *Vif, tres rythmé* (№4), контрастне *Lent* (№5), ще більше уповільнення *Assez lent* (№6) і заключне *Modéré et souple* (№7);
- об'єднання части динамічною логікою загального посилення інтенсивності звучання від *піаніссімо* перших поем до *фортіссімо* і три *форте* у четвертій поемі і згасанням звучання в подальших поемах знов до динаміки *піаніссімо*;
- розчинення звучання в останніх тактах майже усіх поем як спільний прийом маркування кінця композиції.



Міні-цикл «На вулицях Ріо» відображає екзотичні враження композитора і захоплення бразильською культурою. Він втілює оригінальну ідею співставити в двох частинах дві різні концепції *часових вимірів: нескінченного руху a la perpetuum mobile* (в №1 «Той, що заточує ножі» - *Le Rémouleur - все рухається і постійно змінюється*) і *«зупиненого часу»* (в №2 «Продавець сорбету» - *Le Marchand de Sorbets*). Цикл проявляє зміну вимог Мійо до поетичного першоджерела і його відступ від смислового шару символістських текстів. Втілені різні прийоми остинатного руху і сміливий відхід у вокальному творі від «значущого» тексту на користь суто музичної логіки організації безпосередньо готує наступний вокальний цикл композитора – «Сільськогосподарські Машини».

Обидва цикли на тексти Поля Клоделя свідчать про розширення композиторської «палітри» Мійо принципами політонального єднання музичних шарів, поліфонічними засобами об'єднання матеріалу, а також тяжіння до об'єднання завершених вокальних композицій у цикли через наскрізну логіку використання засобів тематичного, тонального, динамічного, фактурного, тембрового розвитку.

5. Обґрунтовано нові підходи до розуміння концепції вокального циклу «Сільськогосподарські Машини», що постає унікальним феноменом творчості Дар'юса Мійо і своєрідним проявом його творчого кредо. В результаті детального аналізу масштабного вокально-інструментального циклу, що включає 6 розгорнутих композицій для голосу і семи інструментів (флейти пікколо або флейти, кларнету in B, фаготу, скрипки, альту, віолончелі, контрабасу) виявлено, що композитор відштовхується від ідеї різного механістичного руху, яка закладена в назвах і вербальних текстах вокальних мініатюр і створює контрастні частини, що об'єднані спільними прийомами і

музичними засобами. Загальний задум циклу відображає екзистенційні виміри і постає «інтимною сповіддю» (В. Жаркова) автора, який був свідком Першої світової війни і шукав власні принципи побудови музичної комунікації у післявоєнному Парижі. Чистота сільських пейзажів позбавлених людей, що залишили життя на війні, й індустріальний рух, що наповнював цей пасторальний світ, об'єднались в новому цілісному уявленні композитора про пост-воєнну лірику ХХ ст.

Організація циклу закріплює характерні для індивідуального стилю композитора властивості: інструментальну природу вокальної партії; поліфонічну самостійність голосів (використання імітацій, технік нескінченного канону першого розряду і вертикально-рухомого контрапункту); політональність; неспівпадаючі межі розділів в різних партіях, що створюють відчуття наскрізного руху; своєрідне трактування реприз, які відзначають повернення музичного матеріалу в інструментальних партіях, тоді як вокальна партія завжди створює контрапункт до них і побудована на новому матеріалі (що також посилює динаміку розвитку); оригінальну темброву драматургію усіх частин.

Вибір текстів, що підкреслено є винесеним за дужки традиційного «поетичного контексту» через використання промислового опису механізмів для сільськогосподарської праці, остаточно закріплює визначальну роль суто музичних засобів у камерно-вокальній сфері.

Отже, камерно-вокальні твори раннього періоду творчості Мійо постають справжньою творчою лабораторією митця. Вони проявляють постійний пошук композитором власного почерку і віддзеркалюють його тісні контакти з представниками французького літературного середовища. Значна перевага саме камерно-вокальної «продукції» у період становлення творчої індивідуальності композитора визначає активність протікання процесу формування його

індивідуального стилю саме через взаємодію із словом, що є типовим для французької музичної культури. Разом з тим, майже вісім десятків ранніх опусів не залишаються тільки учнівською спробою, але входять до скарбниці світової вокальної музики і становлять важливу частину репертуару сучасних виконавців. Це засвідчує стрімке формування професійних чеснот Даріюса Мійо, його «священне ставлення» до майстерності висловлення музичної думки, глибоку щирість почуттів і емоційну виразність музики, яких прагне людина третього тисячоліття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автономова Н. Мишель Фуко и его книга «Слова и вещи» : вступ. ст. // Фуко М. Слова и вещи : Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. Визгина. Санкт-Петербург : А-сэд : АОЗТ «Талисман», 1994. С. 7–27.
2. Антоненць О. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 20 с.
3. Бондарчук В. Феномен творчої особистості Д. Гнатюка // Магістеріум : Культурологія : зб. ст. / Нац. ун-т «Києво-Могилян. академія». Вип. 68. Київ, 2017. С. 53–57.
4. Борінштейн Є., Стовпець О. Філософська проблематика співвідношення «інтелектуального» і «творчого» в сучасних інформаційних реаліях // Наукове пізнання: методологія та технологія : Філософія. 2015. Вип. 2 (35). С. 40–46.
5. Бродель Ф. Что такое Франция? Кн. 1 : Пространство и история / пер. с фр. С. Зенкина, В. Мильчиной. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1994. 405 с.
6. Валевский А. Основания биографики. Киев : Наукова думка, 1993. 110 с.
7. Вежневць І. «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 192 с.
8. Вежневць І. Екфразис синтезу мистецтв в жанрі музичного портрета // World Science : Multidisciplinary Scientific Edition. Vol. 1 (29). Warsaw : RS Global, 2018. P. 84–88.
9. Вежневць І. Інтерпретація художніх текстів у інтермедіальному вимірі. Франсіс Пуленк «Заручини жартома» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2020. № 3. С. 193–199.
10. Владимірова Н., Гринишина М. Формування «ексцентричної» поетики авангардистського театру: «Бик на даху» Жана Кокто – Дарьюса Мійо // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво. Т. 3, № 1. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 46–53.
11. Генералюк Л. Екфразис і проблема контамінації термінів / Українська термінологія і сучасність : зб. наук. праць. Вип. ІХ. Київ : ІУМ НАНУ, 2013. С. 84–94.
12. Герчанівська П. Індивід, суб'єкт, особистість, індивідуальність як базові концепти теоретичної культурології: нові підходи і стратегії // Актуальні

- проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Держ. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Вип. 33. Київ : Міленіум, 2014. С. 78–86.
13. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть : Клод Дебюссі. Моріс Равель : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 1993. 206 с.
  14. Горбаль Я. Камерно-інструментальна музика французьких композиторів першої половини ХХ століття // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. / Дніпропетр. акад. музики ім. М. Глінки. Вип. 20. Дніпро : Грані, 2021. С. 201–211.
  15. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.
  16. Грибиненко Ю. Духовно-культурологічні передумови полістилістики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність / ред.-упоряд. Скорик М. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 391–404.
  17. Грибиненко Ю. Феномен гипертекста как форма и способ функционирования музыкального сознания // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Вип. 19. Одеса : Астропринт, 2014. С. 265–274.
  18. Грібіненко Ю. Прийоми полістилістики як засіб утворення міжтекстових зв'язків // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Вип. 12. Луганськ, 2010. С. 118–127.
  19. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни : монографія. Одеса : Олді+, 2023. 512 с.
  20. Губерський Л., Андрущенко В., Михальченко М. Культура. Ідеологія. Особистість : методолого-світоглядний аналіз / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т соціол. НАН України, Ін-т вищ. освіти АПН України. Київ : Знання України, 2002. 580 с.
  21. Гусарчук Т. Володимир Пухальський: феномен творчої особистості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. № 4 (21) : До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. С. 60–77.

22. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 533 с.
23. Генеза поняття «особистість» в українській психологічній науці : монографія / В. Турбан, Л. Сердюк, В. Бушанський, В. Москаленко та ін. ; за ред. В. Турбан. Київ : Видавничий дім «Слово», 2020. 178 с.
24. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2004. 439 с.
25. Драч І. Композитор Віталій Губаренко : Аспекти творчої індивідуальності : монографія. Харків : Акта, 2021. 362 с.
26. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу) // Художня культура. Актуальні проблеми : щоріч. наук. журн. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Вип. 16, ч. 2. Київ, 2020. С. 50–54.
27. Екфразис. Вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської ; Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
28. Екфразис. Вербальні образи мистецтва : монографія / Т. Бовсунівська та ін. ; за ред. Т. Бовсунівської ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ : Київський університет, 2013. 237 с.
29. Жаркова В. Вокальний цикл Даріюса Мійо «Сільськогосподарські машини»: епатаж чи сповідь? // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 138. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. С. 76–88.
30. Жаркова В. Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2023. 548 с.
31. Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в пошуках смисла послання Мастера) : монографія. Киев : Автограф. 2009. 528 с.
32. Жаркова В. Сучасний курс історії музики: у напрямі до надлишкового // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. № 3 (36). Київ, 2017. С. 99–109.

33. Жаркова В. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 30 с.
34. Жаркова В. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Tombeau de Souperin» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 136. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. С. 130–148.
35. Загрязкіна Т. Концепт «Прованс» в культурі Франції // Вестник Московского университета. Серия 19 : Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2005. № 2. С. 59–76.
36. Карапінка М. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості англійських композиторів початку ХХ століття // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка : зб. наук. пр. Вип. 35. Львів : Сполом, 2015. С. 113–125.
37. Кислюк К. Українська історіософія як феномен культурної пам'яті : дис. ... д-ра культурології : 26.00.04 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2009. 408 с.
38. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів, 2008. 588 с. (Бібліотека журналу «І»).
39. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і Літера, 2017. 288 с.
40. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку : сім новел з життя артиста / Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, Наукове товариство ім. Шевченка. Львів, 2003. 294 с.
41. Кокорева Л. Дариус Мійо : Жизнь и творчество. Москва : Советский композитор, 1986. 335 с. (Зарубеж. музика. Мастера ХХ в.).
42. Коменда О. Кирило Стеценко – індивідуальний стиль як чинник творчого універсалізму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 127. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 7–25.
43. Коменда О. Теорії особистості крізь призму завдань типології творчого універсалізму // European Humanities and Cultural Studies : State and Society = Europejskie Studia Humanistyczne : Państwo i Społeczeństwo 2017. № 4 (I). S. 194–208.

44. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
45. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія. Київ : Автограф, 2008. 528 с.
46. Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2011. 173 с.
47. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
48. Коханик І. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 37. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 37–42.
49. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 55 : Культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2017. С. 70–81.
50. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 44–51.
51. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 368 с.
52. Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 234 с.
53. Лігус О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях XX – початку XXI століття // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 40. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 106–111.
54. Луковская С. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд.



- искусствоведения : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. И. Чайковского. Киев, 2005. 188 с.
55. Лю Кетін. Провансальський «провінціалізм» у творчості Д. Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш») // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Вип. 31. Київ : Міленіум, 2017. С. 109–117.
  56. Максименко Д. «Скарамуш» для саксофона з оркестром Д. Мійо: інноваційні риси програмної романтичної сюїти // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України і Зарубіжжя : зб. наук. пр. / Рівненський держ. гум. ун-т. Вип. 13. Рівне, 2021. С. 117–122.
  57. Мамона А. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора): дис. ... на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво») / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с.
  58. Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні : монографія / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». Київ, 2010. 455 с.
  59. Менжулін В. Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення // Наукові записки НаУКМА / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». Т. 115 : Філософія та релігієзнавство. Київ : НаУКМА, 2011. С. 18–25.
  60. Менжулін В. Історіографія філософії у контексті філософії досвіду // Наукові записки НаУКМА / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». Т. 141 : Філософія та релігієзнавство. Київ : НаУКМА, 2013. С. 32–38.
  61. Мійо Д. Моя счастливая жизнь / пер. с франц., комм., вст. ст. и прилож. Л. Кокоревой. Москва : Композитор, 1998. 416 с.
  62. Михайлова Н. Сергій Прокопов: феномен творчої особистості // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Вип. 52. Харків, 2019. С. 6–21.
  63. Михайлова О. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2009. 257 с.

64. Михайлова О. Фортепианная палитра в вокальной лирике Франсиса Пуленка // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва ; Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Вип. 9. Донецьк – Львів : Юго-Восток, 2009. С. 105–114.
65. Москаленко В. Лекції по музикальній інтерпретації : учеб. посібие. Київ : Клякса, 2012. 272 с.
66. Москаленко В. Стиль музиканта-виконавця як фактор інтерпретації твору // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 2. Київ, 2011. С. 11–16.
67. Нечепуренко В. *Mélodie* и французская салонная культура второй половины XIX века (о специфике коммуникации жанра) // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 51 : Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2015. С. 158–166.
68. Нечепуренко В. Вокальное творчество Габриеля Форе: пути формирования жанра *mélodie* : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2015. 280 с.
69. Нечепуренко В. Французський вокальний жанр *mélodie* у творчості Габріеля Форе: історичний, теоретичний та виконавський аспекти : навч. посіб. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2017. 226 с.
70. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Рєпи. Київ : КЛЮ, 2014. 272 с.
71. Овчарук О. Особистість у просторі культури : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2019. 120 с.
72. Овчарук О. Творча особистість як суб'єкт культури в парадигмальних вимірах осмислення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. 2021. № 2. С. 23–30.
73. Опанасюк О. Динаміка співвідношень стильового і астильового початків у смисловій структурі стильового явища // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ : НМАУ, 2004. С. 30–36.
74. Опанасюк О. Іntenціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення європейської культури // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С. 217–228.

75. Опанасюк О. Онтологічні аспекти структури художнього образу // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах / Київський держ. лінгвістичний ун-т. Вип. 19. Київ, 2007. С. 214–222.
76. Опанасюк О. Про універсальні стилі в музичному мистецтві // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Вип. 10. Київ : Міленіум, 2006. С. 27–35.
77. Полянський Т. Регтайм у творчості композиторів академічної традиції // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі : наук. журн. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Вип. 2. Київ, 2017. С. 78–85.
78. Пяковський І. Феноменологія музичного мислення // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 46–56.
79. Рева Ю. Творча особистість в умовах масової культури : автореф. ... канд. культурології : 26.00.01 / Київський нац. ун-т культ. і мист. Київ, 2008. 22 с.
80. Ревенко Н. Фортепіанні твори зарубіжних композиторів ХХ століття як складова інструментальної підготовки студентів-піаністів // World Science : Multidisciplinary Scientific Edition. Vol. 2 (30). Warsaw : RS Global, 2018. P. 77–84.
81. Редя В. «Есть тонкие властительные связи...». Интегративные процессы в музыке Серебряного века : монография. Киев : НАКККиМ, 2010. 320 с.
82. Різаєва Г. «Vleuet» на вірші Гійома Аполлінера: перша пісня війни Франсіса Пуленка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 138. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. С. 89–102.
83. Різаєва Г. Кокто – Пуленк: «Голос людський» на перетині двох художніх світів // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Вип. 33 (1). Одеса : Астропринт, 2022. С. 22–34.
84. Різаєва Г. Опері Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 251 с.
85. Роценко-Аверьянова Е. Универсализм творческой личности виолончелиста Г. Б. Аверьянова // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Вип. 17. Одеса : Астропринт, 2013. С. 317–328.

86. Савицька Н. Особистість композитора в пізній період творчості. Психологічні аспекти // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах / Київський держ. лінгвістичний ун-т. Вип. 16. Київ, 2005. С. 105–113.
87. Савицька Н. Типологічні моделі біографічних сценаріїв композиторів ХІХ – початку ХХ століть // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. праць / Інст. мист., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Вип. 2. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. С. 93–100.
88. Савицька Н. Феномен пізнього композиторського стилю : Методологічний ескіз проблеми // Українське музикознавство : наук.- метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 34. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 127–136.
89. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 319 с.
90. Савченко С. Провансальський регіоналізм та національне відродження // Життя й революція. 1926. № 9 (вересень). С. 54–63. URL: <https://vpered.wordpress.com/2015/03/12/savchenko-provenca/> (дата звернення: 28.01.2024).
91. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
92. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
93. Сітнікова І. Творча особистість як об'єкт наукового дослідження в галузі естрадного музичного мистецтва // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 45. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 156–166.
94. Стародубцева Л. Пам'ять і забуття в історії ідей: мнемонічна герменевтика культури : автореф, дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2004. 36 с.
95. Стратегії формування творчої особистості: методи, прийоми, форми : колективна монографія / авт. кол. : В. Кремень, В. Ільїн, Є. Борінштейн, М. Гальченко, М. Ліпін, Д. Погрібна, Н. Савчук, О. Федорчук. Київ : Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2020. 320 с.

96. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века : очерки. Ленинград : Музыка, 1983. 237 с.
97. Чаус А. Самоактуалізація особистості як філософська проблема // Культура і сучасність : альманах / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2006. № 1. С. 26–33.
98. Черкашина-Губаренко М. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 44 : Музика XX століття: погляд із XXI. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 46–56.
99. Шабанова Ю. Философия и музыка: место встречи – человек : монография. Днепр : Лира, 2017. 172 с.
100. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
101. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
102. Шань Юйнань. Вокальна творчість Даріюса Мійо: період становлення // Музичне мистецтво і культура. Одеса. 2021. № 33. Том 1. С. 121-130.
103. Шань Юйнань. Феномен творчої особистості Даріюса Мійо // Музичне мистецтво і культура. Одеса. 2022. №35. Том 1. С. 72-84.
104. Шань Юйнань. Творчий діалог Даріюса Мійо з Лео Латілем: принципи формування стильової системи композитора // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. № 67. Том 2. С. 175-181.
105. Юрченко О. Універсалізм творчої особистості Тараса Барана // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка : зб. наук. пр. Вип. 32. Львів : Сполом, 2014. С. 98–109.
106. Bauer M. Darius Milhaud // The Musical Quarterly. Vol. 28, no. 2. Oxford : Oxford University Press, 1942. P. 139–159.
107. Bernard S. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris : Nizet, 1959. 814 p.
108. Biography // Darius Milhaud : Orpheus in Aix : website. URL: <https://dariusmilhaud.org/biography/> (accessed 29.01.2024).

109. Bolcom W. Reminiscences of Darius Milhaud // *The Musical Newsletter*. Vol. 7, no. 3 (Summer 1977). P. 3–11.
110. Bonds M. *A history of music in Western culture*. 4<sup>th</sup> ed. Boston : Pearson Education, Inc, 2013. 689 p.
111. Bruhn S. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale : Pendragon Press, 2000. 669 p.
112. Buffon G.-L. L. comte de. *Discours sur le style // Un autre Buffon / choix de textes et préface de J.-L. Binet ; introduction et annotation de J. Roger*. Paris : Hermann, 1977. P. 153–161.
113. Carter T. Schoenberg, Weill, and the Federal Arts Projects in Los Angeles, Spring 1937 // *Ereignis und Exegese: Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik : Festschrift für Hermann Danuser zum Geburtstag / ed. by C. Bork, T. R. Klein, B. Meischein, A. Meyer, T. Plebuch*. Schliengen : Edition Argus, 2011. P. 600–612.
114. Claudel P. *Art poétique // Claudel P. Oeuvre poétique*. Paris : Gallimard, 1957. P. 139–140.
115. Claudel P., Milhaud D. *Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud, 1912–1953 / préf. de H. Hoppenot ; intr. et notes de J. Petit*. Paris : Gallimard, 1961. 375 p. (Cahiers Paul Claudel).
116. Claudel P., Milhaud D. *Correspondance : 1939–1954*. Paris : Gallimard, 1974. 424 p. (Cahiers Paul Claudel).
117. Cocteau J., Milhaud D. *Correspondance / publ. par P. Caizergues et J. Mas*. Montpellier : Centre d'études littéraires françaises du XXe siècle, Université Paul Valéry, 1992. 68 p.
118. Cole R. "Fun, Yes, but Music?" : Steve Reich and the San Francisco Bay Area's Cultural Nexus, 1962–65 // *Journal of the Society for American Music*. Vol. 6, no. 3. Cambridge, 2012. P. 315–348.
119. Collaer P. *Correspondance avec des amis musiciens / présentée et annotée par R. Wangermée*. Liège : Mardaga, 1996. 479 p.
120. Collaer P. *Darius Milhaud : Nouvelle éd. revue et augmentée, accompagnée du catalogue des œuvres et d'une discographie*. Genève ; Paris : Slatkine, 1982. 617 p.
121. Collaer P. *Darius Milhaud*. Antwerpen : Nederlandsche boekhandel, 1947. 240 p.
122. Cortot P. *Darius Milhaud et les poètes : thèse pour obtenir le grade de docteur de l'EHESS : Histoire et théorie de la musique ; Musique, musicologie et arts de la*

- scène / Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). Paris, 2003. 1001 p. URL: [https://theses.hal.science/tel-00825871/file/these\\_cortot\\_pierre\\_2003.pdf](https://theses.hal.science/tel-00825871/file/these_cortot_pierre_2003.pdf) (date d'accès: 29.01.2024).
123. Darius Milhaud : compositeur et expérimentateur / sous la dir. de J. Harbec et M.-N. Lavoie. Paris : Vrin, 2014. 286 p. (Musicologies).
124. Drake J. Darius Milhaud // Grove Music Online : website. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18674> (accessed 29.01.2024).
125. Drake J. The operas of Darius Milhaud. New York ; London : Garland, 1989. 439 p. (Outstanding dissertations in music from British universities).
126. Epstein L. K. Darius Milhaud's Machines Agricoles as Post-Pastoral // Music and politics. Vol. VIII. Issue 2 (Summer 2014). P. 1–30. URL: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0008.204/--darius-milhauds-machines-agricoles-as-post-pastoral?rgn=main;view=fulltext> (accessed 29
127. Faure M., Vivès V. Histoire et poétique de la mélodie française / préf. de F. Le Roux. Paris : CNRS éd., 2000. 396 p.
128. Gadoffre G. Claudel et l'univers chinois... Paris : Gallimard, 1968. 396 p.
129. Gifford T. Pastoral. New York : Routledge, 1999. 186 p.
130. Griffiths P. Modern Music and After. 3<sup>rd</sup> ed. New York : Oxford University Press, 2010. 456 p.
131. Guide de la mélodie et du lied / sous la dir. de B. François-Sappey et G. Cantagrel. Paris : Fayard, 1994. 916 p.
132. Harbec Jacinthe, Lavoie et Marie-Noëlle. Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur. Paris, Vrin, 2014. 288 p.
133. Histoire de la musique occidentale / sous la dir. de J. Massin et B. Massin. Paris : Fayard, 1985. 1312 p.
134. Histoire de la musique / sous la dir. de M.-C. Beltrando-Patier. Nouvelle éd. Paris : Bordas, 2004 1207 p.
135. Kelly B. L. Music and ultra-modernism in France : a fragile consensus, 1913–1939. Woodbridge : Boydell Press, 2013. 257 p. (Music in society and culture).
136. Kelly B. L. Tradition and style in the works of Darius Milhaud, 1912–1939. Aldershot : Ashgate, 2003. 212 p.
137. Lécroart P. Paul Claudel et la rénovation du drame musical : étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Collaer, Germaine

- Tailleferre, Louise Vetch. Sprimont : Mardaga, 2004. 384 p. (Musique-Musicologie).
138. Les Six : the French composers and their mentors Jean Cocteau and Erik Satie / ed. by R. Shapiro. London : P. Owen, 2011. 472 p.
  139. Lunel A. Mon ami Darius Milhaud : inédits / présenté et annoté par G. Jessula. Aix-en-Provence : Édisud, 1992 109 p.
  140. Maher E. K. Darius Milhaud in the United States, 1940–71: Transatlantic Constructions of Musical Identity : PhD diss. / University of North Carolina. Chapel Hill, 2016. 396 p.
  141. Martin-Fugier A. La vie élégante ou La formation du Tout-Paris : 1815–1848. Paris : Perrin, 2011. 596 p.
  142. Matvejevic P. Bréviaire méditerranéen / trad. du croate par É. Le Calvé-Ivicevic ; introd. de C. Magris ; postf. de R. Bréchon. Paris : Fayard, 1992. 134 p.
  143. Mawer D. Darius Milhaud : modality and structure in music of the 1920s. Aldershot : Scolar press, 1997. 408 p.
  144. Mawer D. Positioning Milhaud's Late Chamber Music : Compositional "Full Circle"? // *The Musical Times*. Vol. 149, No. 1905. London : Musical Times Publications Ltd., 2008. P. 45–60.
  145. Messina K. Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle : points communs et divergences // *Revue de Musicologie / Société française de musicologie*. T. 94. No. 1. Paris, 2008. P. 59–90.
  146. Milhaud et la voix : colloque international / organisé par l'Association Les amis de Darius Milhaud. Aix-en-Provence : Association Les amis de Darius Milhaud, 2013. 225 p.
  147. Milhaud D. Entretiens avec Claude Rostand. Paris : P. Belfond, 1992. 160 p.
  148. Milhaud D. Études. Paris : Éd. Claude Aveline (A. Delpeuch), 1927. 102 p.
  149. Milhaud D. Ma vie heureuse. Paris : Éd. Belfond, 1973. 350 p.
  150. Milhaud D. Notes sans musique. Édition revue. Paris : R. Julliard, 1963. 381 p.
  151. Milhaud D. Notes sur la musique : essais et chroniques / textes réunis et présentés par J. Drake. Paris : Flammarion, 1982. 243 p. (Harmoniques. Écrits de musiciens).
  152. Milhaud D. Souvenirs intimes : entretien avec Florence Lévi // *Sigila*. 2003. No. 12. P. 117–127.



153. Milhaud D., Breitrose H. Conversation with Milhaud // *Music Educators Journal*. Vol. 56, No. 7. Thousand Oaks : Sage Publications, 1970. P. 54–56.
154. Milhaud M. Catalogue des œuvres de Darius Milhaud. Genève : Slatkine, 1982. P. 369–614.
155. Milhaud M. *Mon XXème siècle / propos recueillis par M. Clary ; avec la collab. de P. Fardet ; avant-propos de J. Roy*. Paris : France musiques : Bleu nuit éd., 2002. 144 p.
156. Miller C. Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six : rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons. Sprimont : Mardaga, 2003. 284 p.
157. Montalembert E. de, Abromont C. *Guide des genres de la musique occidentale*. Paris : Fayard : H. Lemoine, 2010. 1309 p. (Les indispensables de la musique).
158. Nectoux J.-M. *Gabriel Fauré : les voix du clair-obscur*. 2<sup>e</sup> éd. revue. Paris : Fayard, 2008. 847 p.
159. Nichols R. *Conversations with Madeleine Milhaud*. London : Faber & Faber, 1996. 111 p.
160. Porcile F. *La belle époque de la musique française : le temps de Maurice Ravel, 1871–1940*. Paris : Fayard, 1999. 474 p. (Les chemins de la musique).
161. *Portrait(s) of Darius Milhaud / French version ed. by M. Chimènes and C. Massip ; English transl. by J. Drake*. Cleveland, Ohio : The Darius Milhaud Society, in cooperation with the Bibliothèque nationale de France, 2002. 157 p.
162. Poulenc F. *Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes*. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
163. Poulenc F. *Correspondance, 1915–1963 / réunie par H. de Wendel*. Paris : Éditions du Seuil, 1967. 276 p.
164. Poulenc F. *Echo and source : selected correspondence : 1915–1963 / transl. and ed. by S. Buckland*. London : V. Gollancz, 1991. 448 p.
165. Ravel M. *Lettres, écrits, entretiens / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein ; trad. de D. Collins ; interprétations historiques (1911–1988) par J. Touzelet*. Paris : Flammarion, 1989. 626 p. (Harmoniques. Ecrits de musiciens).
166. Ricavy M., Milhaud R. *Darius Milhaud : un compositeur français humaniste : sa traversée du XXe siècle / préface D. Milhaud*. Paris : Éditions Van de Velde, 2013. 251 p.

167. Roberts D. H. *The early chamber music of Darius Milhaud : style and structure* : PhD diss. / Faculty of music ; King's college London (KQC). London, 1991. 338 p.
168. Roy J. *Darius Milhaud, l'homme et son œuvre : Catalogue des œuvres, discographie*. Paris : Seghers, 1968 192 p. (Musiciens de tous les temps).
169. Roy J. *Le Groupe des Six*. Paris : Seuil, 1994. 222 p. (Solfèges).
170. Sprout L. A. *Music for a "New Era" : Composers and National Identity in France, 1936–1946* : PhD diss. / University of California. Berkeley, 2000. 854 p
171. Swickard R. *The Symphonies of Darius Milhaud: an historical perspective and critical study of their musical content, style, and form* : PhD diss. / University of California. Los Angeles, 1973. 458 p.
172. Taruskin R. *Oxford History of Western Music* : in 5 vols. Vol. 4 : *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford : Oxford University Press, 2011. 987 p.
173. Vadé Y. *La célébration du présent dans Connaissance de l'Est // Modernités*. Vol. 10 : *Poétiques de l'instant*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1998. P. 47–60. URL: <https://books.openedition.org/pub/4994#bodyftn9> (accessed 23.10.2023).
174. Wiley C. *Biography and the New Musicology // (Auto)biography as a musicological discourse* : 9<sup>th</sup> International conference of the departments of musicology and ethnomusicology ; Faculty of music, University of arts in Belgrade, 19–22 April 2008 / ed. by T. Marković and V. Mikić. Belgrade : Univerzitet umetnosti, 2010. P. 3–27.
175. Wiley C. *Musical Biography and the Myth of the Muse // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions* / ed. by V. Kurkela and M. Mantere. Farnham : Ashgate, 2015. P. 251–261.
176. Wiley C. *Rewriting Composers' Lives: Critical Historiography and Musical Biography* : PhD thesis / Royal Holloway, University of London. London, 2008. 204 p.

## ДОДАТКИ ДОДАТОК А НОТНІ ПРИКЛАДИ

### Приклад 2.1. Поема оп.73 (тт.1-6)

CHANT

PIANO

*Douloureux*

*mf*

Qu'ils sont beaux ces enfants des hommes avec la tristesse qui est sur leur visage Qu'ils sont beaux ces

*mp*

### Приклад 2.2. Поема оп.73, середній розділ, тт.13-18)

5

16

17

7

dans l'humilité Seigneur vous

êtes la cause de toutes ces tristesses A ces en-

Приклад 2.3. Поема ор.73, середній розділ, тт.21-24.

4 21

et vous vi - vez de leur subs - tan - ce

Vous ô - tes ce poids qui

23

26

Приклад 2.4. Поема ор.73, кульмінаційна зона середнього розділу, тт.45-51.

45

vous qui vi - vez de leur subs - tan - ce

Il faut qu'ils meu - rent

très retenu Qu'ils sont beaux ces

47

49

### Приклад 2.5. Поема ор.73, третій розділ, тт.52-57

*Variantе*

*f* en - fants des hom - mes dans leur mi - sè - re

*ff* *mp*

*pp* Cédéz

O mon â - me

*p* Cédéz

### Приклад 3.1. Поема «Ніч на веранді», перша строфа, тт.1-9.

OUVRAGE PROJETÉ  
Toute reproduction (photocopie,  
numérisation...) même partielle  
SANS AUTORISATION  
constitue une contrefaçon

1<sup>ère</sup> Version.  
(Sera Bianchi Sept. 1896)

2<sup>e</sup> Version.  
(Connaissance de l'Est 1907)

Modéré.

1<sup>ère</sup> Version.  
(Sera Bianchi Sept. 1896)

2<sup>e</sup> Version.  
(Connaissance de l'Est 1907)

Modéré.

*p*

2

lains Sau - va - ges croient que l'a - me des en-fants mort-nés ha -

lains Peaux Rou - ges croient que l'a - me des en-fants mort-nés ha -

4

bi - te la co-que des clo - vis - ses.

bi - te la co-que des clo - vis - ses.

6

*pp*

8

J'en - tends cet - te nuit le cœur i - nin - ter - rom -

J'en - tends cet - te nuit le cœur i - nin - ter - rom -

### Приклад 3.2. Поема «Ніч на веранді», четверта строфа, тт.45-50

Lent et grave.

Rien d'in-trus ne dé-ran-ge-ra-tes

Rien d'in-trus ne dé-ran-ge-ra-tes

*pp*

46

son-ges, tels cé-les-tes re-gards n'in-qui-é-teront point au tra-

son-ges, tels cé-les-tes re-gards n'in-qui-é-teront point tou re-

### Приклад 3.3. Поема «Грудень», перший розділ, тт.1-8

Assez vite.

Bu - lay - ant la con - trée et ce val

Assez vite.

lon feuil - lu, ta main, gagnant les ter - res couleur de pourpre et de tan

que tes yeux là - bas dé cou vrent, s'ar - rête a - vec eux sur ce

### Приклад 3.4. Поема «Грудень», середній розділ, тт.40-44

L'heure est cer - tai - ne - ment ar - rê - tée;



### Приклад 3.5. Поема «Грудень», третій розділ, т.73-82

73 *ralenti* *Lent.*

froi-de mor-ti - fie la ter-re re-tour-née. Tout est fi ni.

*ralenti* *Lent.* *très express. p*

77

Entre une an-née et l'au-tre, c'est i-ci la pau-se et

80

la sus-pen-si-on. La pen-sée,

## Приклад 3.6. Поема «Розчинення», фортепіанний вступ, тт.1-11

Modéré, très large.

Et je suis de nou -

veau re-por-té sur la mer in - dif - fé ren te et li qui de.

Quand je se - rai mort, on ne me fe-ra plus souf-

The image shows three systems of musical notation for a piano introduction. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Modéré, très large'. The first system includes the lyrics 'Et je suis de nou -'. The second system includes 'veau re-por-té sur la mer in - dif - fé ren te et li qui de.' and features a triplet in the vocal line. The third system includes 'Quand je se - rai mort, on ne me fe-ra plus souf-'. The piano accompaniment is written in 4/4 time and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Приклад 3.7. Поема «Розчинення», середній розділ, друга строфа, тт.36-40

Mouvement du début.

Main - te nant tout est dis sous, et d'un œil ap-pe-san-ti je cherche en

Mouvement du début.

vain au - tour de moi et le pa - ys ha - bi - tu - el à la rou - te

40

Приклад 3.8. Поема «Палкість», фортепіанний вступ, перший розділ, тт.1-10

Vif, très rythmé.

Vif, très rythmé.

La jour nee est plus du re que l'en fer.

Au de - hors un so -

5 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

### Приклад 3.9. Поема «Палкість», другий розділ, тт.29-36

29

Car la Terre du-rant ces qua-tre lu-nés a

*f* comme des trompettes

33

par-a-che-vé sa gé-né-ra-tion; il est temps que l'Époux la tue, et,

### Приклад 3.10. Поема «Палкість», четвертий розділ, кульмінація, тт.75-85

77 *v* *ff*

So-leil, re-dou-ble tes flam-mes, ce n'est point as-sez que de brûler, con-su-me:

79 *fff*

ma dou-leur se-ra-it de ne point souf-frir as-sez.

82

83 *Que*

85 *très rapide*

*giz.* rien d'im-pur ne soit sous-trait à la four

10

### Приклад 3.11. Поема «Смукток води», перший розділ, тт.1-9

*Lent.*

*p*

Il est u-ne con-cep-ti-on dans la joie, je le veux,

*Lent.*

*p*

il est u-ne vi-si-on dans le ri-re. Mais ce mé-lan-ge de bé-a-ti-tu-de et d'a-mer-

*Lent.*

*p*

tu-me que com-por-te l'ac-te de la cré-a-ti-on, pour que tu le com-

## Приклад 3.12. Поэма «Смуток води», кода, тт.122-130

Très lent.

Il pleut im - men - sé - ment; et j'en - tends seul, au mi -

Très lent.

*pp*

126

*sans ralentir*

lieu de la so - li - tu - de mouil - lée, — un cri d'oie.

*sans ralentir*

The musical score consists of two systems. The first system (measures 122-125) features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Très lent.' and the dynamics are 'pp'. The second system (measures 126-130) continues the vocal line and piano accompaniment, with the tempo marked 'sans ralentir'. The piano accompaniment includes various textures, including chords and arpeggiated figures.

Приклад 3.13. Поема «Зниження», перший розділ, тт.1-12

Assez lent. 7 *p*

Ah! que ces gens con-ti-nuent à dor-

Assez lent. *p*

4

mir!

7

Que le ba-teau n'ar-ri-ve pas pré-sen-te-ment à l'es-ca-le!

10

que ce mal-heur soit con-ju-ré d'en-ten-dre



## Приклад 3.14. Поема «Зниження», четвертий розділ, тт.45-53

15

**Plus lent.**

Oh! que ce soit pré-ci-sé-ment cet-te cou-leur qu'il me soit don-né de con-

**Plus lent.**  
*m.g.*  
*pp*

*augmentez*

40

si-dé-rer! Ce n'est point du rouge, et ce n'est point la cou-leur du so-leil;

*m.g.*  
*f*  
*ff*

51

c'est la fu-sion du sang dans l'or!

*ff très sec.*

## Приклад 3.15. Поема «Кракка», перший розділ, тт.1-20

Modéré et souple.

Je m'ar-rê-te: il y a un point à ma pro-me-na-de comme à u-ne

Modéré et souple.

7

phra-se que l'on a fi-nie. C'est le ti-tre d'u-ne tom-be à mes pieds,

12

à ce dé-tour où le che-min des-cend. De là je prends ma

7

der-nié-re vue de la ter-re, j'en-vi-sa-ge le pa-ys des morts.

## Приклад 3.16. Поема «Крапка», п'ятий розділ, тт.58-67

Eaux. C'est fini; le jour est bien fini.

64  
il n'y a plus qu'à se retourner et à re-mesurer le chemin qui me rattache à la mai-

### Приклад 3.17. Поема «Той, що заточує ножі», тт.1-20

Voix

No - tre com - mè - re tu lui pas -

Piano

ses cent lan - gues à raf - fi - ler Le

cri de la meu - le ra - pa - ce va mettre en feu

le quar - tier.

8<sup>va</sup>

### Приклад 3.18. Поема «Продавец сорбету», тт.1-11

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The vocal line is in a soprano register and includes the following lyrics:

I - ci dans la nuit tro-pi-  
 ca - le Le marchand de glace et de sucre S'en tre -  
 mêle au chant des ci - ga - les Pour en re - com - man - der le  
 suc.

Performance instructions include *glissez lentement* (slide slowly) above the vocal line in the second, third, and fourth systems. The piano part includes dynamic markings such as *8<sup>va</sup>* and *8<sup>va</sup>...* in the right hand.

### Приклад 4.1. Сільськогосподарські Машини. №1. Перша частина. тт.1-6

**Doucement** (♩ = 132)

Petite flûte (ou gde flûte)

Clarinette en Si $\flat$

Voix

Violon

Alto

Violoncelle

La mois-son-neuse es - pi - ga - do - ra

### Приклад 4.2. Сільськогосподарські Машини. №2. Перша частина. тт.1-6

**Vif** (♩ = 96)

Petite flûte (ou gde flûte)

Clarinette en Si $\flat$

Bassoon

Voix

Violon

Alto

Violoncelle

Contrabasse

Les der - niers per - fec - tion - ne - ments ap - por - tes aux Fau - cheu - ses

# Приклад 4.3. Сільськогосподарські Машини. №3. Перша частина.

## тт.1-6

Rythmique (♩ = 88)

Petite flûte (ou gde flûte)

Clarinette en Si

Bassoon

Voix

Violon

Alto

Violoncelle

Contrabasse

Le ba - ti prin - ci - pal est en - tiè - re - ment en - a - cier, cor - niè - res et tu - bes car - rés: ce gen - re de

tu - be a é - té - em - plo - yé par - ce qu'il of - fre plus de ré - sis - tance à la tor - sion.

archet

archet

### Приклад 4.4. Сільськогосподарські Машини. №4. Перша частина. тт.1-7

Lent ( $\text{♩} = 56$ )  
prenez la grande flûte

Petite flûte  
(ou gde flûte)

Voix

Violon

Alto

Violoncelle

*p*

La Dé - chau - meu - se Se - meuse En - fou - is - seu - se est a - vec é - tan - cons

*p*

et cer - tai - nes per - ties ren - for - cées pour pou - voir sup - por - ter con - ve - na - ble - ment la cais - se se - moir.



### Приклад 4.5. Сільськогосподарські Машини. №5. Перша частина. тт.1-5

Vivement (♩ = 92)

Petite flûte (ou glock flûte)  
 Clarinette en Si  
 Basson  
 Voix  
 Violon  
 Alto  
 Violoncelle  
 Contrabasse

Get - te ma - chine est mu - nie d'un soc long et  
 rond qui en fait u - ne drai - neu - se pour l'as - sai - nis - se - ment des ter - res ma - re - ca - geu - ses ou im - per - mē - ables.

### Приклад 4.6. Сільськогосподарські Машини. №6. Перша частина. тт.1-7

Moderate (♩ = 54)

Clarinette en Si  
 Voix  
 Violon  
 Alto  
 Violoncelle

Le foin fa - né sé - che en peu de temps; aus - si la fa - neuse est elle u - ne ma - chine i - nap - pré - ci - ab - le pour l'a - gri - cul - teur.

## ДОДАТОК Б

### Відомості про апробацію результатів дослідження Публікації:

1. Шань Юйнань. Вокальна творчість Даріюса Мійо: період становлення.

*Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2021. № 33. Том 1. С. 121-130.

DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-10>

<https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/71>

*Ключові слова: Даріюс Мійо, вокальні твори, музика і поезія*

2. Шань Юйнань. Феномен творчої особистості Даріюса Мійо. *Музичне*

*мистецтво і культура*. Одеса, 2022. №35. Том 1. С. 72-84.

DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-6>

<https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/809>

*Ключові слова: Даріюс Мійо, творча особистість, феномен особистості, музика і література, Прованс в музиці*

3. Шань Юйнань. Творчий діалог Даріюса Мійо з Лео Латілем: принципи

формування стилізованої системи композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 67. Том 2. С. 175-181.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-25>

<http://www.aphn-journal.in.ua/67-2-2023>

*Ключові слова: Даріюс Мійо, Лео Латіль, французька музика XX ст., камерно-вокальна музика, слово і музика.*

### **Праці апробаційного характеру**

1. «Вокальна творчість Даріюса Мійо: жанрова специфіка та питання її культурно-історичної обумовленості» [тези доповіді] // «Тези XXII міжнародної науково-практичної конференції “Молоді музикознавці України”». Київ : Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 2022. С.112-113.

<https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/05/tezi-molmuz-2024-fin.pdf>

### **Участь у конференціях:**

1. «Вокальні твори Даріюса Мійо: шляхи осмислення традиційних жанрових моделей» [доповідь] — XXIV всеукраїнська молодіжна науково-творча он-лайн конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 9 грудня, 2021.
2. «Вокальна творчість Даріюса Мійо: жанрова специфіка та питання її культурно-історичної обумовленості» [доповідь] — XXII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, Київ, 10 січня, 2022.
3. «Вокальна творчість Даріюса Мійо: специфіка стильових рішень (до 130 річчя від дня народження)» [доповідь] — дванадцята міжнародна наукова

конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2022 року», Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 29 листопада, 2022.

4. «Творча фігура Даріюса Мійо у сучасному музикознавчому дискурсі: проблемні зони та дискусійні питання» [доповідь] — 27 всеукраїнська науково-творча молодіжна онлайн конференція «Дні науки», Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 28 квітня 2023.

5. «Творчі ідеї Даріюса Мійо в авангардному контексті діяльності “Шістки” як основне джерело формування “сучасного” музичного мислення» [доповідь] — всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Національна академія мистецтв України, Київ, 20 червня 1923.

6. «Особистість Даріюса Мійо: генеза і шляхи формування» [доповідь] — сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ», Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2 листопада, 2023.

7. «Вокальна творчість Даріюса Мійо як виявлення динамічних процесів міжкультурної комунікації в європейському мистецтві» [доповідь] — V Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». 15 листопада 2023.

8. «Балет Даріюса Мійо «Створення світу» як етап формування стильової системи композитора» (до 110-річчя створення) [доповідь] — тринадцята міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 20 листопада, 2023.

9. «Феномен творчої особистості Даріюса Мійо: ментальні й соціокультурні вектори осмислення» [доповідь] — міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового

світопорядку», Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 7 грудня, 2023.

10. «Камерно-вокальна музика Даріюса Мійо: «Камерно-вокальна музика Даріюса Мійо: новітні підходи до структурування музичного матеріалу» [доповідь] – всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика», Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 26-27 квітня, 2024 року.