УДК 784 : 785] : 78.071.1 (44)

DOI 10.34064/khnum2-1611

Катерина Чистякова

ORCID 0000-0003-3516-3611

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
майдан Конституції, 11/13, м. Харків, 61003, Україна

ДРАМАТУРГІЧНА ФУНКЦІЯ ОРКЕСТРУ У ВОКАЛЬНО-ОРКЕСТРОВОМУ ЦИКЛІ ГЕКТОРА БЕРЛІОЗА «ЛІТНІ НОЧІ»

АНОТАЦІЯ

Чистякова Катерина. Драматургічна функція оркестру у вокально-оркестровому циклі Гектора Берліоза – Теофіля Готьє «Літні ночі».

У статті вперше в музичній науці надається характеристика обраному твору як спробі створення особливого типу камерного висловлювання. Підкреслюється, що попри наявності в австро-німецькій традиції аналогічних композицій, розглянутих в різних джерелах, про роль Г. Берліоза у виникненні камерного вокально-оркестрового циклу найчастіше згадується лише мимохідь. Це спонукає до досягнення новачки композитора в європейському масштабі. Наведена історія створення даного опусу. Розглядаються семантичні особливості літературного першоджерела «*La Comédie de la mort*» Т. Готьє, вірші якого покладені в основу циклу. Створений портрет творчої особистості їх автора та відмічені характерні риси його стилю. Розглядається питання про циклічність даного твору, сутність його ліричного сюжету та роль оркестрової партії у його розкритті. Детально досліджується семантична диференціація оркестрових груп та окремих інструментів, а також роль партії голосу в контексті оркестрового складу. Робиться висновок про виникнення складної вокально-симфонічної партитури.

Ключові слова: вокально-оркестровий цикл; оркестрова драматургія; поезія Т. Готьє; Г. Берліоз; творча особистість.

АННОТАЦИЯ

Чистякова Екатерина. Драматургическая функция оркестра в вокально-оркестровом цикле Гектора Берлиоза – Теофиля Готье «Летние ночи».

В статье впервые в музыкальной науке дается характеристика избранному произведению как попытки создания особого типа камерного высказывания. Подчеркивается, что при наличии в австро-немецкой традиции аналогичных композиций, рассмотренных в разных источниках, о роли Г. Берлиоза в возникновении камерного вокально-оркестрового цикла чаще всего упоминается мимоходом. Это побуждает к постижению новации композитора в европейском масштабе. Приведена история создания данного опуса. Рассматриваются семантические особенности литературного первоисточника «*La Comédie de la mort*» Т. Готье, стихи которого лежат в основе цикла. Создан портрет творческой личности их автора и отмечены характерные черты его стиля. Рассматривается вопрос о цикличности данного произведения, сущности его лирического сюжета и роли оркестровой партии в его раскрытии. Детально исследуется семантическая дифференциация оркестровых групп и отдельных инструментов, а также роль партии голоса в контексте оркестрового состава. Сделан вывод о возникновении сложной вокально-симфонической партитуры.

Ключевые слова: вокально-оркестровый цикл; оркестровая драматургия; поэзия Т. Готье; Г. Берлиоз; творческая личность.

ABSTRACT

Chystiakova Katerina. Dramaturgical function of the orchestra in song cycle by Hector Berlioz – Théophile Gautier “Summer Nights”.

Background. In recent scholar resources musicologists actively study the problem of typology of chamber song cycle. The article cites analytical observations of M. Kolotylenko on works in this genre by R. Strauss (2014), of I. Leopa – on G. Mahler’s (2017), of N. Vlasova – on A. Schoenberg’s (2007). It is stated, that unlike Austro-German phenomena of this kind have been studied to a certain degree, song cycle “Summer Nights” by H. Berlioz hasn’t received adequate research yet, although it is mentioned by N. Vlasova as on of the foremost experiences of this kind. It allows to regard the French author as a pioneer in tradition of chamber song cycle. **The aim** of given research is to reveal the essence

of orchestration as a part of songs cycle's artistic whole. In order to achieve it, semantical, compositionally-dramaturgical and intonational **methods of research** are used.

Originally, "Summer Nights" were meant to be performed by a duo of voice and piano (1834). It was not until 1856 that composer orchestrated this cycle, similarly to the way G. Mahler and in several cases R. Strauss done it later.

The foundation of cycle by H. Berlioz are six poems from a set by T. Gautier «*La Comédie de la mort*», published in 1838. In spite of having epic traits, this set is still an example of lyrical poesy, where subjective is being generalised, while chosen motive of death, according to L. Ginzburg, corresponds to existential essence of lyric (L. Ginzburg). French poet, prose writer, critic, author of the poems set to music in "Summer Nights" by H. Berlioz – Théophile Gautier (1811–1872) – is one of the most enigmatic and singular figures in history of XIX century art. He was eclipsed by his contemporaries, although his creativity paved the way for upcoming symbolism, that incarnated in poetry of C. Baudelaire, and set "Émaux et Camées" became an aesthetic ideal for Parnassian School. A work by H. Berlioz on lyrics by T. Gautier consists of four songs: "Villanelle", "Le Spectre de la Rose", "Sur le lagunes", "Absence", "Au cimetiere. Clair de Lune" and "L'île Inconnue". It is founded on a plot of lyrical type, that is built according to the principle of appearing associations. Lyrical "I", whose inner world is revealed during the cycle, provides logical congruity of the work. Each *mélodie* has its own spectrum of images, united by general lyrical plot. The first and last songs, grounding on a theme of nature, create thematic arch. The denouement of the plot falls on "L'île Inconnue", where hero's conclusion about impossibility of everlasting love is proclaimed. The orchestra part is equal significance with the voice and intonated verbal text, simultaneously playing an important role in illuminating underlying meaning of the lyrics. H. Berlioz doesn't tend to use supplementary woodwind instruments. Although, each instrument reveals its unique sonic and expressive possibilities, demonstrating its singular characteristics. Due to that an orchestra becomes differentiated, turning into a flexible living organism. Composer doesn't use exceedingly large orchestra, moreover, each song has its unique set of performers. However, there are stable players: strings (including double basses), two flutes, 2 clarinets (*in A* and *in B*). Besides of that, H. Berlioz occasionally uses the timbre of solo oboe, bassoons, natural French horns in different keys, and in the second song he employs coloristic potential of the harp. From a standpoint

of the semantics, the score is built according to the principle of the opposition between two spheres. The former one is attached to the motives of the nature and has pastoral mod. At the same time, it reveals idealistic expanse of dreams and vision, thus being above the existing realm. This sphere is represented by woodwinds and brass. The latter, on the contrary, places the hero in real time. It is a sphere of sensuality, of truly human, it also touches themes of fate and inevitable death. It is characteristic that this sphere is incarnated through string instruments. Although, the harp cannot be bracketed with either of the groups. This elusive timbre in instrumental palette is saved for “*Le Spectre de la Rose*” and creates unsubstantial image of a soul ascending to Heaven. H. Berlioz evades usage of mixed timbers in joining of different groups of the orchestra. Even when he does it, it has sporadic nature and provides emphasis on a particular motive. Orchestral *tutti* are almost non-existent. Composer uses concerto principle quite regularly as well. Additional attention must be drawn to psychologising of role of clarinet and semantisation of flute and bassoon. Clarinet becomes a doppelganger of lyrical “I” and, quite like a personality of a human, acquires ambivalent characteristics. Because of that, it interacts not only with its light group, but with low strings as well, thus demonstrating an ability to transformation of the image. Bassoon reflects the image of the death. This explains its rare usage as well as specific way of interaction with other instruments and groups. Flute is attached to the image of the nature, symbolises a white dove, that in a poetry of T. Gautier represents an image of beautiful maiden. Consequently, this allows to state that timbre of flute incarnates the image of lyrical hero’s love interest. The most significant instruments of string group are the low ones, accenting either the aura of dark colours or sensuality and passion. Neglecting the tradition requiring lyrical hero to be paired with a certain voice type, H. Berlioz in each *mélodie* uses different timbres, that suit coloristic incarnation of the miniature the most in the terms of tessiture and colour.

A **conclusion** is made, that composer become a forefather of chamber song cycle of new type, with its special trait being equivalence of the voice and the orchestra, that allows them to create united multi-layered integrity.

Key words: song cycle; orchestral dramaturgy; poetry of T. Gautier; H. Berlioz; creative personality.

Постановка проблеми. Вокально-оркестровий цикл – одне з примітних явищ музичного мистецтва другої половини XIX–XX століть. Його виникнення, як правило, пов’язується з австро-німецькою композиторською практикою, в тому числі творами Г. Малера, Р. Штрауса, А. Шенберга та ін. Однак перші спроби оркестровки камерно-вокальних творів виникли поза названої культурної традиції, випереджаючи появу знаменитого циклу Г. Малера «Пісні мандрівного підмайстра». Тим самим, основоположником вокально-оркестрового циклу в західно-європейському мистецтві об’єктивно став француз Г. Берліоз. Як відомо, камерно-вокальна музика асоціювалася в XIX столітті з участю фортепіано, що виступало свого роду співрозмовником співака, в результаті чого виникав вокально-інструментальний дует. Замінивши фортепіано оркестром, Г. Берліоз істотно перетворив широко вкорінену в художній свідомості жанрову модель, розширивши завдяки політембровому інструментальному складу звуковий простір вокального циклу. Водночас можливості симфонічного оркестру одержали нові драматургічні функції, не порушивши при цьому камерної спрямованості ліричного висловлювання.

Мета статті полягає в розкритті сутності оркестровки як частини художнього цілого вокального циклу.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Наявні наукові праці, присвячені вокально-оркестровим творам, переважно стосуються австро-німецької традиції. Автори не формулюють завдання типологізації цього виду висловлювання, але їх аналітичні спостереження дозволяють виявити спільні риси композиторських рішень не тільки у сфері даної національної культури, а й в циклі «Літні ночі» Г. Берліоза. У статті М. Колотиленка «Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років XIX століття: специфіка функції інструментальної партії» дослідник звертає увагу на наступні особливості камерно-вокального стилю композитора (Колотиленко, 2015). А саме: притаманне Р. Штраусу симфонічне мислення, яке проявляється у наскрізному розвитку музичного матеріалу; схильність до циклічності при тому, що він не привласнював багатьом своїм вокальним опусам певної назви; розширен-

ня пісні до масштабу арії, або сцени; використання тем-символів та ін. (50). За М. Колотиленком (2015), між першою та останньою піснею *op.* 27, які вчений називає піснями-роздумами, визначаючи їх філософську природу, Р. Штраус викреслює тематичну арку. Головною особливістю цих двох пісень є щільне сполучення вокального та інструментального начал. За спостереженням автора статті, Р. Штраус досягає цього через трактування голосу як однієї з ліній інструментальної партії, унаслідок чого виникають мовби два водночас незалежних та паралельно існуючих звукових пластів (там же: 51).

Спостереження щодо вокально-оркестрового циклу австро-німецької традиції містяться у кандидатській дисертації І. П. Леопи (2017) «Камерно-вокальна творчість Густава Малера: стиль та особливості інтерпретації». Дослідниця присвячує окремий розділ «Чудовому рогу хлопчика», роботу над яким вона розподіляє на два періоди, критерієм чого обирає трактування інструментальної партії: 1880–1891, коли композитор розвивав лінію традиційної романтичної *Lied*, тобто твору для голосу та фортепіано, та 1892–1901, пов'язані, за її характеристикою, з симфонізацією вокального циклу (Леопи, 2017: 17–18). Не менш значущим є зауваження І. Леопи (2017) стосовно довгого побутування «Пісень мандрівного підмайстра» (1884) у варіанті для традиційного складу; його симфонічний варіант виник тільки у 1892 році. Отже, автор спостерігає поступовий перехід композитора від пісенно-фортепіанної концепції камерно-вокального циклу до симфонізованої, наполягаючи на перетворенні власне пісні у вокально-симфонічну поему. У дисертації розглядаються причини, що обумовили цю трансформацію. Однією з основних дослідниця вважає зміну умов побутування пісні та її вихід на велику концертну естраду. Водночас відзначено вирішальний вплив вагнерівської «музичної драми», у якій оркестр грає найважливішу роль в інтерпретації словесного тексту, на жанрово-історичну еволюцію *Lied und Gesang* (Леопи, 2017: 13).

В монографії «Творчість Арнольда Шенберга» Н. Власова (2010) детально розглядає твір композитора Шість пісень для голосу з оркестром *op.* 8. Дослідниця відзначає орієнтацію автора на композиторський досвід Р. Штрауса, що проявляється в тяжінні до великих

оркестрових складів та розгорнутих оркестрових епізодів (Власова, 2010: 138). За спостереженням Н. Власової (2010), даний опус не є циклом; автор мотивує свій висновок тією обставиною, що композитор запозичує тексти з різних поетичних джерел. На думку дослідниці, внесок А. Шенберга в типологічні особливості жанру полягає у поліфонізації і тематизації фактури, яка завдяки оркестровим засобам набуває нову якість, утворюючи «деталізовану та тематично зв'язану фактуру» (Власова, 2010: 139). Також автор звертає увагу на кропітку роботу з поетичним текстом композитора, який осмислював кожний нюанс поетичного першоджерела. Зокрема, ключові слова А. Шенберг підкреслює динамічними і ладовими засобами, співставляє тризвуччя різних тональних опор, отже, «риторично відпрацьовуючи» текстові деталі (Власова, 2010: 141–142).

Виклад основного матеріалу. Причини звернення Г. Берліоза до жанру ліричного вокального циклу до сьогодні залишаються загадкою. Проте, за своєю тематикою цей твір виявляв близькість до «Фантастичної симфонії» і «Лелію», пов'язаних з мотивами життя і смерті. У циклі «Літні ночі» ці мотиви втілилися в музично-поетичному, ліричному сюжеті. Створений 1834 року твір для голосу та фортепіано порошився і переписувався аж до 1841 року, коли він вперше був виданий. Про процес роботи над таким своєрідним і явно неспівпадаючим з напрямком творчого доробку композитора циклом автор не згадував навіть у своїх мемуарах. Також він ніколи не залишав з його приводу будь-якого коментарю, який міг би стати своєрідним ключем до розкриття спонукальних причин створення цього циклу і його художнього задуму. Відомо, що версія «Літніх ночей» для голосу і фортепіано не мала великого успіху, через скромність фортепіанної фактури. Проте, Г. Берліоз і сам не виявляв ініціативи в залученні уваги до «Літніх ночей», більш того, після першої публікації 1841 року і до 1843 року він до нього навіть не повертався. Перша, рукописна, редакція фортепіанної версії циклу, що з'явилася 1834 року, була присвячена дочці видавця журналу «*Journal des débats*» Луї Бертена – Луїзі Бертен. У другій, надрукованій, редакції, цикл мав присвяту різним людям. 1843 року на прохання своєї коханої, а в майбутньому другої дружини вокалістки Марії Ресіо Г. Берліоз оркестрував одну з мініа-

тюр циклу з назвою «*Absence*» («Відсутність»). 23 лютого того ж року *mélodie* була вперше виконана. Через 13 років, а саме 1856 року, відбулася прем'єра ще однієї оркестрованої пісні з циклу «Літні ночі» – «*Les Spectre de la Rose*» («Видіння троянди»). На цьому ж концерті був присутній швейцарський музичний видавець Якоб Рітер-Бідерманн, який під враженням виконання попросив Г. Берліоза оркеструвати решту мініатюр. Таким чином, 1856 року робота над вокально-оркестровим циклом «Літні ночі» була завершена (*Les nuits d'été*, *op.* 7, accessed: 16.05.19; *Les nuits d'été*, accessed: 16.05.19; Manawatu sinfonía 13 august 2017, accessed: 16.05.19).

В основу вокально-оркестрового циклу покладені шість віршів з поетичного збірника Т. Готьє «*La Comédie de la mort*», виданого 1838 року. Це досить специфічний твір епічного типу, наповнений роздумами про сенс життя, а також незліченними міркуваннями про смерть як таку. Збірник включає 57 віршів, які вміщуються після об'ємного вступу під назвою «Портал» і поемою «Комедія смерті», що складається з двох частин: «Життя в смерті», «Смерть у житті». За словами В. Столбова (1972), який написав передмову до двох томів «Вибраних творів Теофіля Готьє», поет намагається відбити обрану тему у всій її «багатофігурності», додержуючись середньовічних циклів гравюр «Танці смерті». Також літературознавець пише, що незважаючи на те, що поема присвячена смерті, вона не справляє враження безвихідності, навпаки, «смерть пов'язана з життям в єдиному круговороті» (Столбов, 1972: 16). Характеризуючи збірник «Комедія смерті» в цілому, В. Столбов зазначає: «Індивідуальна людська доля вписується безпосередньо у вічний цикл земного буття, минаючи історичні та соціальні долі. Різноманіття смерті, про яке говорить поет, по суті, означає різноманіття життя» (Столбов, 1972: 16). Виходячи з цих міркувань, варто наголосити, що поетичний збірник «Комедія смерті» при всіх епічних рисах, що проявилися безпосередньо в поемі, постає істинно ліричною поезією, де суб'єктивне мислиться в рамках узагальненого, вселюдського. Більш того, специфіка обраної теми – смерті – є однією з найбільш поширених тем лірики, тобто, згідно з Л. Гінзбург (1987), відповідає екзистенціальній сутності ліричної поезії (87–88).

Французький поет, прозаїк, критик, автор віршів, на які були написані «Літні ночі» Г. Берліоза, – Теофіль Готьє (1811–1872) – одна з найбільш загадкових і унікальних фігур в мистецтві XIX століття. Його ім'я залишилося в тіні сучасників, загальноновизнаних геніїв і яскравих особистостей, таких як В. Гюго, О. Бальзак, Ш. Бодлер. Втім, його творчість стала фундаментом для майбутнього символізму, який оформився в нове явище в поезії близького друга Т. Готьє – Ш. Бодлера, а збірник «Емалі і камеї» став естетичним ідеалом школи парнасців. Нагадаємо, що до неї відносяться Теодор де Банвіль, Леконт де Ліль, Сюллі-Прюдом, Леон Дьєркс, Жорж Леконт та ін. При вищезазначеному сам Т. Готьє не відносив себе до жодного з естетичних напрямків. У різні творчі об'єднання Т. Готьє потрапляв з нагоди або за збігом обставин; яскравим прикладом в даному контексті є його членство в гуртку «Молода Франція». Юний, імпульсивний, рухомий ідеями нонконформізму і підживлюваний енергетикою В. Гюго, Т. Готьє брав участь в баталіях, що відбувалися на виставі «Ернані», і бурхливо відстоював ідеї романтизму.

Оскільки Теофіль Готьє був скромною людиною, він досить мало говорив про себе. Значну роль у відкритті його «я» читачам зіграв Ш. Бодлер. Даючи характеристику поетові в одній з присвячених йому статей, Ш. Бодлер писав: «Немає людини, якій більшою мірою була б притаманна велика цнотливість істинного літератора і більш претило би виставляти на огляд те, що ще не зроблено, не готове, не дозріло для публіки, для просвіщення сердець, закоханих в прекрасне. Ніколи не чекайте від нього мемуарів, а тим більш зізнань або спогадів, тобто, нічого, що б не входило в його священні обов'язки» (Бодлер). Автор відмічав виняткову любов поета до Прекрасного, яка, на його думку, наділила Т. Готьє «достоїнством новизни і разом з тим неповторності» (Бодлер). Роман Т. Готьє «Мадемуазель де Мопен» (1830 р.) Ш. Бодлер називає «гімном Краси». Розмірковуючи над поетичним стилем свого «героя», автор вказує на «безмежне внутрішнє розуміння всіх наявних у світі відповідностей і символів, що складають джерело будь-якої метафори». І далі: «Майстерно володіти мовою – значить, займатися своєрідим ворожінням і заклинанням духів. І тоді колір знаходить звучання, як глибокий і пронизливий

голос; пам'ятники здіймаються і випирають з глибин простору; тварини і рослини, втілення зла і потворності, корчать недвозначні гримаси; аромат викликає до життя відповідну думку і враження <...>» (Бодлер).

В силу цього, поезія Т. Готьє в чомусь причетна музиці, що робить її привабливою для композиторської творчості (хоча сам він – і в цьому полягає один з парадоксів його художньої натури – неодноразово визнавався в своїй нелюбові до музичного мистецтва). На тексти Т. Готьє писали свої *mélodie* Габріель Форе, Жорж Бізе, Анрі Дюпарк, але справжнім першовідкривачем генія поета у французькій культурі став Г. Берліоз, який вступив в співдружність з ним у вокально-оркестровому циклі «Літні ночі».

Даний твір складається з шести пісень: «*Villanelle*» («Вілланелла», «Пастуша пісня»), «*Le Spectre de la Rose*» («Видіння троянди», «Привид троянди»), «*Sur le lagunes*» («На лагунах»), «*Absence*» («Відсутність»), «*Au cimetiere. Clair de Lune*» («На кладовищі. Місячне світло»), «*L'île Inconnue*» («Невідомий острів»). На відміну від інших камерно-вокальних творів Г. Берліоза («Елегія», «Смерть Офелії», «Пісня про фульського короля» та ін.), дані *mélodie* об'єднані під одним опусом (op. 7). У зв'язку з цим виникає питання, чи є даний твір циклом, або це лише мініатюри на вірші одного автора, запозичені з одного літературного джерела? На користь позитивної відповіді може свідчити наявність програмної назви опусу і його своєрідна подієвість. В «Літніх ночах» відсутній сюжет у звичному його розумінні. Він не лежить на поверхні, і щоб його дізнатися, потрібно вдивитися глибше, як в поетичний текст, так і в музичний. При невизнанні «Літніх ночей» єдиною композицією втрачається істинний, оповитий символістським серпанком по-справжньому романтичний ліричний сюжет про розбиті надії і про розчарування в любові. Він керується системою асоціацій, які виступають в якості «ліричних мотивів». Тут також є суб'єкт, необхідний для лірики, – ліричний герой, ліричне «я», присутність якого просвічує в перших двох піснях, і який з'являється як реальна людина тільки в третій *mélodie* «На лагунах». Його внутрішній світ розкривається протягом шести пісень, забезпечуючи смислову єдність твору. У тексті циклу також згадуєть-

ся «вона» і зустрічається ряд істинно символічних явищ: біла голубка, привид троянди, привид у білій вуалі.

Початок циклу традиційний для романтичного оповідання. У пісні «Вілланелла» постають образи весняної природи, зародження юної любові, виражається надія на її вічність. Інша атмосфера панує в «Видінні троянди», близької більш символізму, ніж романтизму. Головний герой мініатюри – аромат зів'ялої квітки троянди. Так народжується тема смерті, яка припускає численні читацькі тлумачення. Вона отримує розвиток в наступних трьох *mélodie*: «На лагунах», «Відсутність», «На кладовищі. Місячне сяйво», де з метафоричного образу виростає трагедія втраченого кохання. «Невідомий острів», що виконує роль розв'язки-резюме, на перший погляд, перегукується з «Вілланеллою» через звернення до теми природи, утворюючи драматургічну арку в циклі. Водночас, зміст вірша слугує відповіддю на любовні надії «Вілланелли», постулюючи думку про неможливість вічного кохання.

Завдяки відбору окремих віршів Т. Готьє і їх розміщенню в певній послідовності в циклі Г. Берліоза історія втрати любовних ілюзій наділяється амбівалентним характером, багато в чому обумовленим своєрідним трактуванням оркестрової партії, роль якої полягає в розкритті підтексту сюжетних подій і наданню їм поетичного забарвлення. Тим самим її функція не вичерпується створенням колористичного фону, на якому розгортається поетичний сюжет. Навпаки, оркестр виступає одним з головних учасників музичних подій цього опусу і сприяє розкриттю глибинного змісту твору. Інакше кажучи, в створенні художнього світу «Літніх ночей» він виступає на паритетних засадах з голосом і словесним текстом, що інтонується. Більш того, оркестр наділений власним образним планом і драматургічним завданням. На противагу своїм симфонічним творам, в даному випадку Г. Берліоз не вдається до видових інструментів і нетрадиційних оркестрових складів. Створювана їм темброва палітра досягається засобами, притаманними класичному оркестру. Втім, кожен інструмент розкриває свої специфічні звукові і виразні можливості, виступаючи в лише йому властивих якісних характеристиках. Завдяки цьому оркестр диференціюється, перетворюючись в гнучкий, живий організм,

кожна «клітинка» якого немовби набуває власної «душі», водночас вступаючи в різнобічні взаємодії з іншими і з партитурою в цілому.

Отже, перед нами – малий симфонічний оркестр, склад якого варіюється в залежності від образного змісту кожної пісні. Серед постійних учасників виконання знаходиться струнна група, включаючи контрабаси, 2 флейти, 2 кларнети – *in A* і *in B*. Чотири рази Г. Берліоз звертається до тембру солюючого гобоя, зрідка підключає до виконання фаготи. Широко використовуються натуральні валторни в різних строях, за винятком першої та п'ятої пісень. Їх кількість коливається від двох до трьох. У межах однієї пісні нерідко застосовуються валторни в різних строях. У другій пісні композитор звертається до колористичних можливостей арфи. У шостій пісні беруть участь всі інструменти, за винятком арфи, що нагадує заключні розділи класико-романтичних оперних вистав. Такого роду аналогії підкріплюються драматургічною індивідуалізацією окремих інструментів і оркестрових груп.

З точки зору семантики оркестрова партитура будується за принципом опозиції двох сфер. Перша з них пов'язана з мотивами природи. Вона має пасторальний, світлий характер і відкриває перед нами світ гармонії. Водночас, вона розкриває ідилічний простір мрій і марень, що підносить її над реаліями дійсності, створюючи поетичну ауру музичного висловлювання. Ця сфера представлена групою дерев'яних духових інструментів і валторн, що обумовлено стійким асоціативним фоном, породженим цими інструментами протягом всієї історії музичного мистецтва.

Створюючи ліричний пейзаж («*Naturlyrik*») засобами дерев'яних духових інструментів і валторн, Г. Берліоз не забуває і про саму людину, вміщуючи героя свого циклу у вимір реального часу. Ця сфера чуттєвого, істинно людського начала, проте вона також розкриває тему долі і неминучої смерті. Цілком закономірно, що ця сфера реалізується за допомогою струнної групи інструментів. Таким чином, перед нами постає багатовимірний світ, де вічна гармонія природи протистоїть людським пристрастям, примхам долі, пошукам любові і щастя, яким не судилося збутися. До жодної з названих семантичних сфер неможливо віднести арфу. Як було згадано, цей ексклюзивний тембр

в інструментальній палітрі циклу приберігається для «Видіння троянди», щоб виділити слова: «Этот аромат – это моя душа, / И я пришла из рая». Легке тремоло інструменту використовується тут для створення спільно з високими струнними безтілесного образу душі, яка возноситься до райської обителі.

Правомірність диференціації інструментального складу на семантично визначені групи підтверджується вкрай економним використанням Г. Берліозом змішаних тембрів у поєднанні різних груп. Найчастіше звернення до них має точковий характер і сприяє акцентуації будь-якого окремо взятого мотиву музичного розгортання. Що стосується оркестрових *tutti*, то як стійкий прийом вони відсутні. Нерідко ідентичний матеріал передається від однієї групи до іншої за принципом концертування. Тим самим в оркестровій партитурі берліозівського циклу проявляються властивості ансамблево-концертного письма, що передбачає композиторські пошуки межі століть і XX століття.

Водночас, принцип виокремлення інструментальних *solo* пов'язується із закріпленням за ними певних образно-сміслових значень і функцій. Так відбувається свого роду психологізація амплуа кларнета та семантизація тембру фагота і флейти. Подібно до людської особистості, він наділяється властивостями амбівалентності. Фактично належачи світлій драматургічній сфері, кларнет, разом з тим, вступає у взаємодію з темними за колоритом низькими струнними (віолончелі та контрабаси) з використанням найнижчих теситурних звуків, тим самим, виявляючи свою здатність до образної трансформації.

Щодо фагота, то його семантика досить однозначна. Наприклад, у «Віллanelлі», він ніде не грає зі своєю групою, але незмінно з'являється в кінці кожного куплета з мелодичною реплікою, яка носить характер категоричного імперативу. Вона починається з квартового стрибка і в кожному куплеті звучить на ступінь вище: перший раз – *h-e*, другий – *cis-fis*, третій – *d-g*. В цілому ж, в контексті всього берліозівського циклу фагот виступає носієм образу смерті. Цим пояснюється дозованість його використання композитором, а також виборча взаємодія з групами та окремими інструментами.

Флейта, на відміну від двох вищезгаданих інструментів, набуває свої індивідуалізовані риси лише в другій пісні. Маючи ніжний, майже ефемерний тон, вона в образному плані пов'язана з одним із ключових слів заголовка «*Le Spectre de la Rose*»: видіння. Тут флейта неодноразово виступає в дуєті з більш соковитим, чуттєвим кларнетом, який налаштовує на стан томління, що пронизує поетичні рядки. Як уже згадувалося вище, кларнет – це носій особистісного начала, внутрішнє «я» героя і практично його інструментальний «двійник». Флейта, навпаки, пов'язується з образом природи, вона символізує білу голубку і в такому значенні з'явиться в п'ятій пісні. Відзначимо, що біла голубка в поезії Т. Готьє часто асоціюється з образом прекрасної дівчини. Внаслідок цього доцільно говорити про те, що поєднання тембрів флейт і кларнетів семантично являє собою символічний дует ліричного героя і його коханої.

Таким чином, саме група дерев'яних духових інструментів виявляється найбільш диференційованою і значущою в розкритті символічних деталей літературного тексту.

У струнній групі тембровий колористичний поділ відбувається найчастіше на рівні партій. Найбільш значущими виявляються низькі інструменти, в звучанні яких акцентуються то аура темних фарб, то похмурі тони, то чуттєвість і пристрасність. Водночас використовуються *divisi*, що розкривають усю обертонову повноту цієї групи, особливо рельєфно виділяючи її на тлі дерев'яних духових.

Семантизація окремих інструментів і оркестрових груп відбувається також на драматургічному рівні. У кожній пісні є особливе поєднання образно-тембрових одиниць, що створює звуковий еквівалент поетичних рядків. В одних випадках домінують духові інструменти з відтіняючою функцією струнних («Вілланелла»), в інших – навпаки («Видіння троянди»), що визначає колорит тієї чи іншої мініатюри і забезпечує дію принципу контрасту в темброво-звуковому просторі відповідно до поетичних рядків.

Особливий інтерес складає трактування Г. Берліозом вокальних амплуа. На противагу сформованій традиції, згідно з якою ліричний герой пісенного циклу пов'язується з єдиним тембром голосу, композитор в кожній *mélodie* використовує різні тембри голосів, які за сво-

єю теситурою і забарвленням найбільше відповідають колористичному рішенням мініатюри. Наприклад, у «Вілланеллі» це меццо-сопрано, або тенор, «Видінні троянди» – альт, «На лагунах» – баритон, альт чи меццо-сопрано, «Відсутності» – меццо-сопрано, або тенор, «Місячному сьйві» – тенор, «Невідомому острові» – меццо-сопрано, або тенор. Тим самим виявляється чуйність Г. Берліоза до барвистої сторони звучання, в результаті чого відбувається перетворення співочого голосу в одну з партій вокально-оркестрового цілого.

Висновки. Вокальний цикл «Літні ночі» Г. Берліоза – Т. Готьє стає справжнім відкриттям в музиці свого часу та робить його автора основоположником традиції створення камерного вокально-інструментального твору нового типу. Основною особливістю цього циклу є не стільки факт звернення композитора до ресурсів оркестру та інструментування твору для голосу і фортепіано, скільки виявлення Г. Берліозом нової ролі оркестру, яка, у свою чергу, відіграє найважливішу роль у багатомірному розкритті авторського трактування поезії Т. Готьє. Участь оркестру не зводиться до виключно фоновой колористичної функції, а полягає у вирішенні важливих композиційно-драматургічних завдань, завдяки чому вокальне й інструментальне почало утворюють єдину багатоголосну партитуру, де оркестрова партія виявляє себе як самостійна складова художнього задуму. Більш того, зміна оркестрових тембрів в кожній пісні підпорядковується логіці руху символічних смислообразів вірша, а обрані композитором тембри голосу відповідають емоційно-образній атмосфері літературного першоджерела. Таким чином, віршований текст виступає водночас як рухома сила ліричного сюжету і його програма, яка втілюється та реалізується в драматургічній лінії оркестрової партії.

ЛІТЕРАТУРА

Берліоз, Г. (1972). *Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке*. Т. 1. Москва : Музыка, 307.

Берліоз, Г. (1972). *Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке*. Т. 2. Москва : Музыка, 307–532.

Бодлер, Ш. Теофиль Готьє. Retrieved from : <http://bodlers.ru/TEOFIL-GOTE.html>.

Власова, Н. (2010). *Творчество Арнольда Шёнберга*. Москва : Издательство ЛКИ, 528.

Гинзбург, Л. (1987). *Литература в поисках реальности*. Ленинград : Советский писатель, 400.

Готье, Т. (1972). *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 1. Москва. : Художественная литература, 576.

Колотиленко, М. (2015). Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років XIX століття: специфіка функції інструментальної партії. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(26), 49–55.

Леопольд, И. (2017). *Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. 29.

Хохловкина, А. (1960). *Берлиоз*. Москва : Музгиз, 546 .

Les nuits d'été, op. 7. Retrieved from : <https://www.parlancechamberconcerts.org/parlance-program-notes/les-nuits-dete-op7/>.

Les nuits d'été. Retrieved from : thereaderwiki.com/en/Les_nuits_d%27été.

Manawatu sinfonia 13 august 2017. Retrieved from : www.manawatuorchestra.org.nz/manawatu-sinfonia-13-august-2017.html.

REFERENCES

Berlioz, H. (1972). *Bolshoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke [A large treatise on modern instrumentation and orchestration]*. T. 1. Moskva : Muzyka, 307 [in Russian].

Berlioz, H. (1972). *Bolshoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke [A large treatise on modern instrumentation and orchestration]*. T. 2. Moskva : Muzyka, 307–532 [in Russian].

Baudelaire, Ch. *Théophile Gautier*. Retrieved from : <http://bodlers.ru/TEOFIL-GOTE.html>

Vlasova, N. (2010). *Tvorchestvo Arnolda Shenberga [The work of Arnold Schoenberg]*. Moskva : Izdatelstvo LKI, 138 – 142 [in Russian].

Ginzburg, L. (1987). *Literatura v poiskakh realnosti [Literature in search of reality]*. Leningrad : Sovetskiy pisatel, 400 [in Russian].

Gautier, Th. (1972). *Izbrannye proizvedeniya: v 2-kh tomakh [Selected works: in 2 volumes]*. T. 1. Moskva. : Khudozhestvennaya literatura, 576 [in Russian].

Kolotylenko, M. (2015). Pisenna tvorchistij Rikharda Shtrausa 90-kh rokiv XIX stolittja: specyfika funkciji instrumentaljnoji partiji [Songwriting by Richard Strauss of the 90s of the 19th Century: Specificity of the Instrumental Party Function]. *Chasopys nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chajkovskjogho*, 1(26), 49–55 7 [in Ukrainian].

Leopa, I. (2017). *Kamerno-vokalnoe tvorcestvo Gustava Malera: stil i osobennosti interpretatsii [Gustav Mahler's chamber-vocal work: style and features of interpretation]*. (Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhniy Novgorod : Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki. 29 [in Russian].

Khokhlovkina, A. (1960). *Berlioz*. Moskva : Muzgiz, 546.

Les nuits d'été, op. 7. Retrieved from : <https://www.parlancechamberconcerts.org/parlance-program-notes/les-nuits-dete-op7/>.

Les nuits d'été https. Retrieved from : thereaderwiki.com/en/Les_nuits_d%27été.

Manawatu sinfonia 13 august 2017. Retrieved from : www.manawatuorchestra.org.nz/manawatu-sinfonia-13-august-2017.html.

Стаття надійшла до редакції 17.05.2019 р.