

УДК 78.079(436)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-25>

Шань ЮЙНАНЬ,

orcid.org/0000-0003-0908-5509

аспірант кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) shangyunan1@gmail.com

ТВОРЧИЙ ДІАЛОГ ДАРІЮСА МІЙО З ЛЕО ЛАТІЛЕМ: ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ СИСТЕМИ КОМПОЗИТОРА

Дослідження має на меті виявлення актуальних аспектів становлення стильової системи одного з провідних французьких митців ХХ століття Даріюса Мійо. Зазначено, що творчість композитора свідчить про його постійні й численні творчі контакти з літераторами. Наголошено, що особливу роль на ранньому етапі творчості Мійо мала його дружба з поетом Лео Латілем (1890–1915). Проакцентовано, що поезія Латіля мала великий вплив на композитора, хоча кількість творів, написаних на тексти Латіля, є відносно невеликою: «Три поеми» оп. 2, 1909–1916; «Чотири поеми» оп. 20, 1914), Третій квартет оп. 32 (1916) і «Поема» оп. 73 (1921). Наголошено, що всі композиції на тексти Лео Латіля є свідченням глибокої духовної спорідненості двох молодих людей. Доведено, що, вивчення цих опусів є важливою складовою розуміння принципів організації художньо-естетичної і стильової системи Даріюса Мійо, адже саме сфера вокальної музики виконувала функцію «творчої лабораторії», в якій композитор шукав засоби власної музичної мови і втілював оригінальні погляди на завдання сучасної музики загалом. Наголошено, що Мійо долає традиційні у французькій культурі вимоги до «стриманої і врівноваженої» композиції і впевнено рухається власними шляхами, синтезуючи особливості різних жанрових і стильових феноменів музичної культури останніх століть, об'єднуючи прийоми розвитку, що затвердились у вокальній і інструментальній сферах; у царині камерних і великих жанрів. Доведено, що здатність Мійо відчувати справжній ритм розгортання вербального тексту стає важливою умовою пошуку відповідних засобів музичної мови, а творчість Лео Латіля має непересічну роль в цьому процесі. Зазначено, що у «Поемі» становлення творчих настанов отримує певний підсумок.

Ключові слова: Даріус Мійо, Лео Латіль, французька музика ХХ ст., камерно-вокальна музика, слово і музика.

Shang YUNAN,

orcid.org/0000-0003-0908-5509

Postgraduate student at the Department of History of World Music

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) shangyunan1@gmail.com

CREATIVE DIALOGUE OF DARIUS MILO WITH LEO LATILE: PRINCIPLES OF FORMATION OF THE COMPOSER'S STYLE SYSTEM

The research aims to reveal the actual aspects of the formation of the stylistic system of one of the leading French artists of the 20th century, Darius Millau. It is noted that the composer's work testifies to his constant and numerous creative contacts with writers. It is emphasized that his friendship with the poet Leo Latil (1890–1915) played a special role in the early stage of Millau's work. It is noted that Latil's poetry had a great influence on the composer, although the number of works written to Latil's texts is relatively small: "Three Poems" op. 2 (1909–1916), "Four Poems" op. 20 (1914), Third Quartet op. 32 (1916) and "Poem" op. 73 (1921). It is emphasized that all the compositions based on Leo Latil's texts are evidence of the deep spiritual kinship of the two young people. It is proved that the study of these opuses is an important component of understanding the principles of the organization of the artistic-aesthetic and stylistic system of Darius Miho, because it was the sphere of vocal music that performed the function of a "creative laboratory" in which the composer searched for the means of his own musical language and embodied original views on the tasks of modern music in general. It is noted that Millau overcomes the traditional French culture requirements for a "restrained and balanced" composition and confidently moves in his own way, synthesizing the features of various genre and style phenomena of musical culture of recent centuries, combining development methods that have become established in the vocal and instrumental spheres; in the realm of chamber and large genres. It has been proven that Millot's ability to feel the true rhythm of the unfolding of a verbal text becomes an important condition for finding appropriate means of musical language, and Leo Latille's work has a unique role in this process.

Key words: Darius Millau, Leo Latil, French music of the 20th century, chamber and vocal music, word and music.

Постановка проблеми. До камерно-вокальних жанрів Даріус Мійо звертався протягом усього життя. Його великий доробок у цій сфері свідчить про постійні й численні творчі контакти з літераторами. Близько 100 імен поетів різних епох, культур і національних шкіл можна побачити в каталозі творів композитора. Але особливу роль на ранньому етапі творчості Мійо мала його дружба з поетом **Лео Латілем** (1890–1915), яка розпочалась ще у дитячі роки перебування митця 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.

Поезія Латіля мала великий вплив на композитора, хоча кількість творів, написаних на тексти Латіля, є відносно невеликою. Це – *сім поем*, («Три поеми» оп. 2, 1909–1916; «Чотири поеми» оп. 20, 1914, на тексти із «Щоденника»), *Третій квартет* оп. 32 (1916) і «*Поема*» оп. 73 (Роете), створена у 1921 році.

Вивчення цих опусів є важливою складовою розуміння принципів організації художньо-естетичної і стильової системи Даріуса Мійо, адже саме сфера вокальної музики виконувала функцію «творчої лабораторії», в якій композитор шукав засоби власної музичної мови і втілював оригінальні погляди на завдання сучасної музики загалом. За підрахунками авторитетної західної дослідниці Барбари Келлі, між 1910 і 1919 роками 72 відсотки творчої продукції Мійо склали саме *вокальні композиції*. Ця цифра майже вдвічі зменшується (до 43 відсотків) у період діяльності митця у 20-ті роки, а після 30-х років звернення до камерно-вокальних жанрів стає ще більш винятковим і рідким (Kelly, 2003: 180). Тож, безсумнівною є актуальність і важливість вивчення цієї складової творчого доробку Мійо у період формування його творчої особистості. Це і визначає основні завдання презентованої статті.

Аналіз досліджень. Хоча постать Даріуса Мійо представлена фактично в усіх енциклопедичних виданнях й історичних оглядах західної європейської музичної культури ХХ століття, спеціальні дослідження, присвячені видатному митцю, в українському музикознавстві відсутні. У полі уваги українських музикознавців творчість Д. 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 деякі твори композитора Владимірова Н., Гринишна М. (Владимірова, 2020), Лю Кетін (Лю, 2017), Максименко Д. (Максименко, 2021), Полянський Т. (Полянський, 2017) та ін.

У зарубіжному музикознавчому дискурсі проблемні зони навколо творчості Даріуса Мійо визначено значно ширше і докладно. Серед фундаментальних досліджень західних авторів, слід назвати монографії відомого французького музикознавця Жана Ройя «Даріус Мійо: Людина і її творчість» (Roy, 1968) й Рікаві Мішлен «Даріус Мійо: французький композитор-гуманіст. Подорож крізь 20 століття» (Rivavy, 2013), колективну монографію французьких авторів Арбек Жасінт й Лавуа Марі-Ноель «Даріус Мійо, композитор і експериментатор» (Harbes, 2014), роботу Роберта Дебора Хейзела «Рання камерна музика Даріуса Мійо: стиль і структура» (Hazel, 1991), потужну розвідку Дебори Мавер «Даріус Мійо: модальність і структури в музиці 1920-х років» (Mawer, 1997), а також монографію Барбари Келлі «Традиція і стиль у творчості Даріуса Мійо 1912–1939 років» (Kelly, 2003).

Звертаються дослідники різних країн і до вивчення вокального доробку Даріуса Мійо. У рідному Екс-на-Провансі у 2013 році відбулась Міжнародна конференція «Мійо і голос», організована «Товариством друзів Мійо», матеріали якої були надруковані (Milhaud, 2013). Особливо цінною для нашої роботи є докторська дисертація П'єра Корто «Даріус Мійо і поети» (Cortot, 2003), яка є найбільш потужним сучасним усвідомленням вокальної спадщини композитора.

Виклад основного матеріалу. Надзвичайне значення літератури й поезії у духовному житті Мійо виявилось вже у ранні роки його творчої діяльності. Його друзями були поет Лео Латіль, який був однокурсником композитора у ліцеї, а також Арман Люнель, що пізніше став лібретистом опер Мійо. Особливо важливою була дружба з Лео Латілем. Коли Мійо в 1909 році поїхав у Париж вчитися в консерваторії, їхнє спілкування не перервалося, а перейшло в активне листування й обмін враженнями, який продовжувався до трагічної смерті поета. Саме Латіль порадив Мійо вибрати для першої опери шойно 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. В результаті молоді митці отримали схвальні відгуки авторитетного представника літературного світу.

Коли почалась війна, Лео Латіль сприйняв її, 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. Проте листування Мійо і Латіля продовжувалось. Воно містить теплі згадки про минуле мирне життя, а також фіксує важливі моменти емоційного й душевного станів обох митців. Фраза «Я думаю про тебе» з'являється дуже часто в посланнях Латіля з фронту. Зокрема, Латіль звертається до Мійо: «Дада, знову звинувачую себе, що пішов, покинув тебе, я постійно думаю про тебе, асоціюючи тебе у своєму серці з рухом таких високих снігових гір» (Corto, 2003: 351).

27 вересня 1915 року Лео Латіль був убитий під час штурму біля Суену. Ця трагічна дата знайшла 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"» (Corto, 2003: 329).

На згадку про друга через кілька місяців після його смерті Мійо написав Третій струнний квартет. Присвята Квартету Мійо пам'яті загиблого друга визначила особливості структури твору: він має дві частини у повільному темпі, і в другій частині сопрано доручено співати сторінку з «Щоденника» Лео Латіля, яка 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.

Вже на початку Квартету проступає відчутна згадка про Латіля, адже в основна тема першої частини – автоцитата із раніше написаної поеми «Соловейко» (Le Rossignol, op. 20 № 3) на вірші Лео Латіля. У вокальній поемі ця мелодична фраза звучить із словами «Ми стоїмо на порозі весни» і розгортається у виразну вокальну лінію, яку підтримує зображальна партія фортепіано, що імітує трелі соловейка. Використання композитором цієї ремінісценції до свого раннього вокального твору посилює насиченість смисловими потоками інтимного «Томбо» (гробниці, приношення) заги-

блому другу, адже образи природи завжди протистояли смутку і самотності душі героя в поезіях Латіля. Звертає увагу також активний поліфонічний розвиток цієї теми в Квартеті, який свідчить про зміну її жанрової природи і надзвичайну професійну майстерність композитора. Слід підкреслити, що широке вживання поліфонічних прийомів буде характерною ознакою мислення Мійо з самих ранніх творів.

Використання теми з поеми «Соловейко» в Квартеті тонко коментує П. Корто, називаючи її «частиною свого роду таємного коду, що стосується щастя спільної дружби» (Corto, 2003: 355) та «ключем, що відкриває тиху присутність поета в творчості композитора» (Corto, 2003: 402).

Погляд Латіля на природу навіть під час війни залишається чистим і вражає глибиною. Як згадає їх спільний друг французький письменник Моріс Баррес, «цей маленький солдатик вирішує протиріччя, які існують між поклонінням природі та героїчним християнством. Жертва, дух, жертвенність здавалася нам непримиренною з обоженням 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» (Corto, 2003: 323). Таке переплетення різних змістовних шарів утворює широку смисловою зону розуміння цитати із вокальної поеми в Квартеті і проявляє художньо-естетичні орієнтири молодого композитора, який обирає найбільш напружені емоційні переживання.

Всі вокальні поеми 1910-х років, які Мійо написав на тексти Латіля, свідчать про глибокий духовний зв'язок 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» (Kelly, 2003: 107).

Останній раз Мійо звертається до текстів Лео Латіля приблизно через два роки після повернення із Бразилії. В подальшому, не зважаючи на вірність композитора пам'яті друга і натяки на втраченого друга, 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» op. 73 (Le Poème op. 73), створена у 1921 році.

Початок 20-х років – надзвичайно активний період творчості Мійо. Якщо брати тільки поверхневий шар його біографії і епатажну поведінку в Парижі, пов'язану із діяльністю в групі «Шістки», то важко уявити, що Мійо переживав дуже темний період. В 1920 році його бразильська подруга Нінінья Веллосо-Герра приїхала до Парижу на лікування туберкульозу і повільно вмирала на очах у композитора. Вона відійшла від земного життя 15 листопада 1921 року. Мійо постійно був біля ліжка молодої жінки і знову (після 1915 року і смерті Лео Латіля) переживав трагедію втрати близької людини. Навіть Жан Кокто згадує, що робота на «Биком на даху» гальмувалась через те, що Мійо щоденно відвідував шпиталь і проводив там багато часу. Тож, композиція «Поєми» ор. 73 народжується із атмосфери смутку й страждань, коли Мійо з великим болем переживав ще одну особисту втрату.

Мійо пояснює задум «Поєми» своєму другу Полю Коллару і пише про 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 і містить шість великих зошитів, де 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» (Corto, 2003: 412).

Зберігаючи ці важливі для нього внутрішні смислові потоки, Мійо вказує у підзаголовку твору, що цей вірш «запозичено з особистісного щоденника Лео Латіля (неділя, 2 червня 1912)» і в такий спосіб маркує *інтимний характер твору* й зв'язки із обома близькими йому людьми – Лео та Нінінью. В цьому контексті природним є визначення характеру твору на початку – «із стражданням» (*douloureux*), а також загальний напружений емоційний фон мініатюри і потужні динамічні кульмінації, що «вибухають» болем, відчаєм та переживаннями автора музики. 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 Господу за те, що він «важить усім своїм тягарем» на тіла і душі людей, встановлюючи невблаганний час смерті.

Дана поема 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 аа₁а (6 т. + 4 т. + 4 т.). Подібна організація музичного матеріалу повторює 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 homes”), 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 (1 т.) 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 у фортепіанній партії. Подібний ладовий мікст (діатоніка-хроматика) підсилює емоційну напругу вербального тексту.

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 давлять на плечі людей. Він примушує «закривати їх очі» і робить їх обличчя хворобливими: «Господь, Ви причини усіх смутків цих дітей», «Ви живете в самій сутності їхнього ества». Якщо перший розділ поеми виконував функцію експозиції й утворював «об'єктивований» дискурс, заснований на принципі повтору, то середній розділ виконує функцію розвитку і має схвильований експресивний характер, який виявляє біль і відчай героя.

Для середнього розділу Мійо створює примхливий синкопований фактурний малюнок із шістнадцятих нот, чим вдвічі пришвидшує загальний рух музичного матеріалу (у першому розділі переважав рух вісімками). У фортепіанному 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.

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 ества»). Наступні такти 47–49 («Ім слід померти, щоб Ви жили») є продовженням кульмінації. Тут у вокальній партії вперше в композиції скандується текст чвертками («Ім слід померти»), наче гальмуючи життєвий потік, який має зупинитись. 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*. Зловистий 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 – переінтовований основний вокальний мотив «мі-ре-соль», який викладається паралельними тризвуками, а в середньому регістрі – висхідний хроматичний хід в основі якого великі септіми, що залишились 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 куль-

мінацію, свідомо порушуючи структурний баланс накопичення-розсіяння напруження на користь експресивного потужного вибуху емоцій.

У 55–56 тактах 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 відозмінений мотив шістнадцятками початку середнього розділу. Разом з акордом фортепіанного супроводу «до-мі-соль-ля» створюється звучання До мажору лідійського. Остання фраза фортепіанного закінчення побудована на початкових мотивах поеми і є остаточним розчиненням в тиші на три піано. Тож, почуття глибокої скорботи, що позбавлена будь-якої надії, зневіра у можливості подолати життєві перешкоди і страждання заповнює увесь простір і переводить звучання у небуття.

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

1. Використання літературного тексту у прозі, який не є відкритий усім, а проявляє інтимні духовні перетини композитора і поета (фрагмент із «Щоденника»).

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

3. Трагування фортепіанної партії як самостійного і головного учасника музичної комунікації, і внаслідок цього – утворення складної взаємодії вокального і інструментального шарів твору. Основні драматургічні акценти у формі розставляє саме фортепіанна партія.

4. Декламаційна основа вокальної партії, її зв'язок із інструментальною природою інтонування, що специфічно виокремлює вербальний ряд мініатюри.

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.

Висновок. Інтерес Мійо до сучасної літератури відіграв важливу роль у формуванні його власного стилю. Завдяки тісній дружбі з Лео Латілем і Арманом Люнелем, які були письменниками-початківцями, він добре знав найновішу

літературу, від Метерлінка до творів Ф. Жамма, П. Клоделя, А. Жида. Саме література давала основні імпульси для творчого натхнення композитора. Здатність Мійо відчувати справжній ритм розгортання вербального тексту стає важливою умовою пошуку відповідних засобів музичної мови, а творчість Лео Латілля має непересічну роль в цьому процесі.

На прикладі аналізу «Поєми», написаної на слова Лео Латілля, яскраво видно, як сміливо Мійо долає традиційні у французькій культурі вимоги до «стриманої і врівноваженої» композиції і як увиразнюються його особливі стильові параметри, що будуть яскраво виділяти його на культурному обрії XX ст. Композитор впевнено рухається власними шляхами, синтезуючи особливості різних жанрових і стильових феноменів музичної культури останніх століть, 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 XX століття і робить його творчий доробок актуальним і цінним для нашого сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Владимирова Н., Гринишна М. Формування «ексцентричної» поетики авангардистського театру: «Бик на даху» Жана Кокто – Дар'юса Мійо. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2020. Т. 3. № 1. С. 46–53.
2. Лю Кетін. Провансальський «провінціалізм» у творчості Д.Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш»). *Мистецтвознавчі записки*: Зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 31. С. 109–117.
3. 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*. 2021. Рівне. Вип. 13. С. 117–122.
4. Полянський Т. Регтайм у творчості композиторів академічної традиції. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2017. № 2. С. 78–85.
5. Cortot Pierre. Darius Milhaud et les poètes. Thèse Pour obtenir le grade de docteur de l'ehech. Histoire et théorie de la musique. Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2003. 1001 p.
6. Harbec Jacinthe, Lavoie Marie-Noëlle. Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur. Paris : Vrin, 2014. 288 p.
7. Hazel, Deborah Robert. The early chamber music of Darius Milhaud : style and stucture. London : Faculty of music King's college London, 1991. 338 p.
8. Kelly Barbara. Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939. Aldershot : Ashgate, 2003. 212 p.
9. Mawer Deborah. Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s. Ashgate : Aldershot, 1997. 408 p.
10. 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.
11. Portrait (s) of Darius Milhaud. / French version ed. by Myriam Chimènes and Catherine Massip; English transl. by Jeremy Drake. Ohio : Darius Milhaud Society, 2002. 157 p.
12. Ricavy Micheline. Darius Milhaud : un compositeur français humaniste : sa traversée du XXe siècle. Paris : Editions Van de Velde, 2013. 251 p.
13. Roy Jean. Darius Milhaud: L'homme et son œuvre. Paris : Editions Seghers, 1968. 192 p.

REFERENCES

1. Vladymyrova, Hrynyshna (2020). Formuvannia "ekstsentrychnoi" poetyky avanhardystskoho teatru: "Byk na dakhu" Zhana Kokto – Dariusia Miiio. [The formation of "eccentric" poetics of the avant-garde theater: "The Bull on the Roof" by Jean Cocteau – Darius Milhaud]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seriiia : Stsenichne mystetstvo. T. 3. № 1. S. 46–53. [in Ukrainian].

2. Liu (2017). Provansalskyi “provintsializm” u tvorchosti D.Miio (na materialy “Brazyls'kykh tantsiv» i 2-yi siuity “Skaramush”). [Provençal “provincialism” in the work of D. Milhaud (on the material of “Brazilian Dances” and the 2nd suite “Scaramouche”).] *Mystetstvoznavchi zapysky*: Zb. nauk. prats. Kyiv : Milenium. Vyp. 31. S. 109–117. [in Ukrainian].
3. Maksymenko (2021). «Skaramush» dlia saksofona z orkestrom D. Miio: Innovatsiini rysy prohramnoi romantychnoi siuity. [“Scaramouche” for saxophone and orchestra by D. Milhaud: Innovative features of the program romantic suite.]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy i Zarubizhzhia*. Rivne. Vyp. 13. S. 117–122. [in Ukrainian].
4. Polianskyi (2017). Rehtaim u tvorchosti kompozytoriv akademichnoi tradytsii. [Ragtime in the work of composers of the academic tradition]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*. № 2. S.78–85. [in Ukrainian].
5. Cortot (2003). Darius Milhaud et les poètes. Thèse Pour obtenir le grade de docteur de l’ehess. [Darius Milhaud and the poets. Thesis to obtain the degree of doctor from EHESS]. Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). 1001 p. [in French].
6. Harbec, Lavoie (2014). Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur. [Darius Milhaud, composer and experimenter]. Paris : Vrin. 288 p. [in French].
7. Hazel (1991). The early chamber music of Darius Milhaud : style and stucture. [The early chamber music of Darius Milhaud : style and stucture]. London : Faculty of music King's college London. 338 p.
8. Kelly (2012). Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939. [Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939]. Aldershot : Ashgate. 212 p.
9. Mawer (1997). Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s. [Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s.]. Ashgate : Aldershot. 408 p.
10. Milhaud (2013). Milhaud et la voix : colloque international / organisé par l'Association Les amis de Darius Milhaud. [Milhaud and the voice: international conference / organized by the Association Friends of Darius Milhaud]. Aix-en-Provence : Association Les amis de Darius Milhaud. 225 p. [in French].
11. Milhaud (2002). Portrait (s) of Darius Milhaud / French version ed. by Myriam Chimènes and Catherine Massip; English transl. by Jeremy Drake. [Portrait (s) of Darius Milhaud / French version ed. by Myriam Chimènes and Catherine Massip; English transl. by Jeremy Drake] Ohio : Darius Milhaud Society. 157 p.
12. Ricavy (2013). Darius Milhaud : un compositeur français humaniste : sa traversée du XXe siècle. [Darius Milhaud: a French humanist composer: his journey through the 20th century]. Paris : Editions Van de Velde. 251 p.
13. Roy (1968). Darius Milhaud: L’homme et son œuvre. [Darius Milhaud: The man and his work]. Paris : Editions Seghers. 192 p. [in French].