

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-11>

Тетяна КАЗНАЧЕЄВА,

orcid.org/0000-0002-8692-2844

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна) itaniamusic@gmail.com

РИТМІЧНІ Й ЧАСОВО-ПРОСТОРОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ КАМЕРНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ЖАНА Д'УДІНА

У статті досліджується творча постать видатного французького музикознавця, композитора, танцюриста, педагога та критика Жана д'Удіна, який зробив вагомий внесок у розвиток музичної освіти та евристики. Його педагогічна діяльність розглядається у контексті співпраці з Емілем Жаком-Далькрозом, якому належить система, що наочно демонструє співпрацю зору, слуху та м'язових почуттів. Зазначено, що наслідуючи досвід свого педагога, Жан д'Удін в науковому й у практичному напрямках сприяє розвитку концепції, яка міцно пов'язувала музику з танцем та сформувалась у вигляді системи ритмічної гімнастики. Виділено основні принципи ритмічної художньої гімнастики, що базується на взаємодії зору, слуху та м'язових відчуттів, які спільно координують різні види діяльності людини. Зазначено, що пластична та музична імпровізація за допомогою особистого сприйняття музичної форми сприяють розвитку індивідуального ритмічного відчуття. Особлива увага приділяється теоретичному спадку Жана д'Удіна, особливо його дослідженню «Мистецтво та жест», що розглядає взаємозв'язок музики, жесту та мистецтва у світлі концепції синестезії. Зауважено, що у світовій практиці синестезія, починаючи з кінця ХХ століття, стала актуальним напрямом досліджень та отримала чималий розвиток. Підкреслено, що вищезазначені естетичні засади знайшли яскраве втілення не тільки у теоретичній та педагогічній діяльності Ж. д'Удіна, але й у композиторській. Аналізуються жанрово-стилістичні особливості його композиторського здобутку, що найвиразніше втілюються у камерно-вокальній музиці. Охарактеризовано стилістичні особливості циклу «Rondels pour après», серед яких виявлено імпресіоністичні риси: використання кольорової гармонії, гнучких ритмічних змін та витончених динамічних переходів. Водночас підкреслено збереження у проаналізованому творі елементів французької вокальної традиції, де мелодика тісно пов'язана з текстовою декламацією. У ритмічній та мелодичній структурі циклу виявлено вплив танцювальності, що переосмислюється та трансформується як у вокальній партії так й в фортепіанному супроводі. Виявлені такі важливі ознаки циклу як структурна організованість, гнучка мелодика, різноманітність гармонійних рішень та стилістична витонченість, що, загалом, дозволяє означити цей твір як яскравий зразок камерної вокальної музики.

У дослідницькому процесі використано комплекс методів, серед яких пріоритетними стали музикознавчий, аналітичний та історичний. Підсумовано, що творча особистість Жана д'Удіна складає унікальний зразок різновекторної творчої особистості, що вплинула на розвиток французького музичного мистецтва й педагогіки початку ХХ століття.

Ключові слова: ритм, часово-просторові детермінанти, камерно-вокальна музика, циклічні твори, музичний стиль, жанр, синестезія.

Tetiana KAZNACHEIEVA,

orcid.org/0000-0002-8692-2844

PhD in Arts, Assistant Professor,

Head of the Department of General and Specialised Piano

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) itaniamusic@gmail.com

RHYTHMIC AND TEMPORAL-SPATIAL DETERMINANTS OF JEAN D'UDINE'S CHAMBER VOCAL CREATIVITY

The article examines the creative figure of the outstanding French musicologist, composer, dancer, educator, and critic Jean d'Udine, who made a significant contribution to the development of music education and eurhythmics. His pedagogical activity is considered in the context of his collaboration with Émile Jaques-Dalcroze, the creator of a system that clearly demonstrates the interaction of vision, hearing, and muscular sensations. It is noted that, following the experience of his mentor, Jean d'Udine contributed to the development of a concept that firmly linked music with dance and took shape as a system of rhythmic gymnastics. The main principles of rhythmic artistic gymnastics, based on the interaction of vision, hearing, and muscular sensations, which together coordinate various types of human activity,

are highlighted. It is emphasized that plastic and musical improvisation, through personal perception of musical form, fosters the development of an individual sense of rhythm. Special attention is given to the theoretical legacy of Jean d'Udine, particularly his study «L'Art et le Geste», which explores the relationship between music, gesture, and art in the light of the concept of synesthesia. It is noted that, since the late 20th century, synesthesia has become a relevant research direction in global practice and has undergone significant development. It is underlined that the aforementioned aesthetic principles found vivid expression not only in the theoretical and pedagogical activities of Jean d'Udine but also in his compositional work. The genre and stylistic features of his compositions are analyzed, with particular focus on his chamber vocal music. The stylistic characteristics of the cycle «Rondels pour après» are described, revealing impressionistic features such as the use of coloristic harmony, flexible rhythmic shifts, and refined dynamic transitions. At the same time, the preservation of elements of the French vocal tradition is emphasized, where the melodic line is closely connected with textual declamation. The rhythmic and melodic structure of the cycle demonstrates the influence of dance, which is reinterpreted and transformed both in the vocal part and in the piano accompaniment. Key features of the cycle, such as structural organization, flexible melodicism, diverse harmonic solutions, and stylistic sophistication, are identified, allowing this work to be recognized as a striking example of chamber vocal music.

A comprehensive methodology is employed in the research process, with priority given to musicological, analytical, and historical approaches. It is concluded that the creative personality of Jean d'Udine represents a unique example of a multifaceted artist who influenced the development of French musical art and pedagogy in the early 20th century.

Key words: rhythm, temporal-spatial determinants, chamber vocal music, cyclic works, musical style, genre, synesthesia.

Постановка проблеми. Жан д'Удін (1870–1938), який народився у кантоні Ландівізіо (регіон Бретань), постає у числі визначних фігур свого часу, що втілили низку особистих талантів у найрізноманітніших сферах діяльності та досягнули високих здобутків: він відомий як музикознавець, композитор, танцюрист, педагог та критик. У Національній бібліотеці Франції зберігаються листи, надіслані йому Гюставом Шарпантьє, Альфредом Корто, Айседорою Дункан. Але, насамперед, Альберт Козане (справжнє ім'я Жана д'Удіна) відзначився своєю просвітницькою діяльністю (спільно зі своїм вчителем та однодумцем Емілем Жаком-Далькрозом), що базується на педагогічному методі гімнастичної ритміки. Дослідник проблем філософії мистецтва Жан д'Удін відомий, перш за все, як автор теоретичного дослідження «Мистецтво та жест» (1910), що у науковому дискурсі об'єднує елементи музики, жестів, зображень та слів. Але нажаль, розгляд творчого та композиторського спадку Жана д'Удіна, дослідження засад його педагогічної системи, не зважаючи на високий рівень його досягнень, не здобули достатнього втілення у музикознавстві.

Аналіз досліджень. У сучасному музикознавстві осмислення різних аспектів, що пов'язані з музикою та рухом вже знайшли втілення у дослідженнях В. Вишинського (Вишинський, 2014: 268–277, 2016: 56–61). Актуальними та новітніми у вищезазначеній тематичі є публікації О. Вороновської (Вороновська, 2020: 57–63) та О. Зінич (Зінич, 2015). Цілком присвячений питанням руху в музиці випуск № 111 Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, який вийшов у 2014 р. (упорядник В. Москаленко) та має назву «Принципи організації руху в музичному творі» (Нау-

ковий вісник, 2014). Однак, не менш важливо звернути увагу на творчу спадщину дослідників рухової природи музичного мистецтва, теоретичні і педагогічні праці яких були створені на початку ХХ століття та сприяли обґрунтуванню саме цього аспекту в мистецтві.

Мета статті – висвітлити риси постаті Жана д'Удіна як різновекторної творчої особистості, дослідити його камерно-вокальну музику та проаналізувати деякі жанрово-стилістичні особливості циклічних творів.

Виклад основного матеріалу. На думку Жана д'Удіна життя постає перед нами як «верховне джерело художньої творчості, зі своїми випадковостями, своїми прикрощами і радощами. Це – єдине, щедre першоджерело, що у творах великих майстрів передає в майбутні століття незаперечний і незабутній людський відбиток свого людського образу» (Udine, 1910). Людина володіє унікальною здатністю створювати мистецькі творчі всесвіти, існує у світі знаків та символів, має мову та музику.

Як засвідчує Урс фон Бальтазар, мова, танець і музика походять з органічно-психічного відчуття порядку, що утворює первісну клітину мистецтва, бо всі вони означають життєву силу, що регульована у часі. Філософ вважає, що «мова – це часове впорядкування думок; танець, у ширшому розумінні, як і кожен свідомий рух, є значущою часовою зміною, так само пов'язаною з поняттям порядку; і, нарешті, музика є вираженням прагнення до порядку, що супроводжується насолодою, у царині акустики» (Balthasar, 2021).

О. Самойленко визначає, що ідея музики оформлюється у вигляді «системи логічних просторово-часових – хронотопічних – правил, котрі поєднують процесуальне та структуроване начала

на усіх планах композиційного становлення» (Самойленко, 2020: 40).

О. Вороновська згадує праці Ернста Курта і його «оригінальну теорію музичного енергетизму, де музичні процеси уподібнюються потокам енергії, а образи руху народжують уявлення про звукову траєкторію» (Вороновська, 2020: 60).

Засади багатьох педагогічних систем формує метро-ритмічна основа, яка є спільною основою відтворення рухової природи музичного мистецтва. Одними з перших, хто в XIX – початку XX століття присвятили свої теоретичні і педагогічні праці обґрунтуванню саме цього аспекту в мистецтві та в музиці, були Франсуа Дельсарт, Еміль Жака-Далькроз та Жан д'Удін.

Швейцарському музиканту і педагогу Емілю Жаку-Далькрозу належить система, яка наочно демонструє співпрацю зору, слуху та м'язових почуттів. Його оригінальний метод набув особливої популярності під час і після Першої світової війни. Жак-Далькроз створив справжній пластичний словник жестів, кожен із яких умовно відповідав одному з термінів музичного словника: чверті, восьмій ноті, тріолі тощо. Комбінація певних рухів утворювала своєрідний пластичний танець, що був здатний передати будь-який музичний твір за допомогою відповідного моторного перекладу.

Просвітницька діяльність Е. Жака-Далькроза, що базується на педагогічному методі гімнастичної ритміки, почала свій розвиток на початку XX століття. У 1909 році в Німеччині Е. Жак-Далькроз засновує Школу музики і ритму, також відому як Інститут Далькроза, а його концепція здобуває міжнародне визнання. Після завершення війни Е. Жак-Далькроз відкриває Інститут ритму на узбережжі Женевського озера, який й у теперішній час працює та залишається міжнародним центром, що у практичному, методичному та науковому напрямках розвиває методику швейцарського музиканта і педагога. Свої педагогічні погляди Е. Жак-Далькроз виклав у теоретичних працях, присвячених музичному вихованню.

Головні складові музичної педагогіки Е. Жака-Далькроза отримали подальшого розвитку завдяки багатовекторній діяльності його учня та послідовника – французького музикознавця, критика, педагога, композитора й танцюриста Альберта Козане, відомого як Жана д'Удіна.

Народився Жан д'Удін у кантоні Ландівізіо (регіон Бретань) 1 липня 1870 року. У 1890 році він закінчив юридичний факультет у місті Ренн (Франція), працював адвокатом. Саме тоді він почав свою освіту в Женевській консерваторії у Е. Жака-Далькроза.

Звернемо увагу на те, що, після ґрунтовного практичного засвоєння, Жан д'Удін зміг здійснити широкий розвиток в науковому й у практичному напрямках усієї системи Е. Жака-Далькроза. Наслідуючи досвід свого педагога, який навчався у Антона Брукнера, Лео Деліба та Габрієля Форе (що на наш погляд певною мірою вплинуло на формування композиторського стилю вже самого Ж. д'Удіна), Ж. д'Удін сприяв подальшому розвитку концепції, яка міцно пов'язувала музику з танцем, що багато в чому ґрунтувалося на його особистому досвіді гімнаста та танцюриста.

Як музичний критик Ж. д'Удін починає з «Парадоксальних листів про музику» (1900), «Оркестрування кольорів, математичний аналіз, класифікація та синтез колірних відчуттів» (1903), дослідження творчості В. Моцарта «Повернення до Моцарта» (1904) та К. В. Глюка (1906), дослідження «Прекрасна музика» (1908). У 1911 році Ж. д'Удін публікує теоретичний трактат «Координація рухів і виховання волі за допомогою художньої гімнастики Жака-Далькроза» (Udine, 1911).

Підкреслимо, що загалом, публікації, практична діяльність та вчення Ж. д'Удіна сприяли подальшому використанню евримічних принципів, що зберігаються при викладанні у музичних класах навіть у теперішній час. Розвиваючи ці принципи, що ґрунтуються на визнанні взаємозв'язку між фізичними жестами та музикою, Ж. д'Удін засновує школу «Ритмічної гімнастики» у Парижі. Назва школи відображала її провідну ідею, у процесі навчання використовувались такі поняття як «евритміка», «ритміка», «гімнастична ритміка», а також античний термін «евритмія».

Основним принципом ритмічної художньої гімнастики є взаємодія зору, слуху та м'язових відчуттів, які спільно координують різні види діяльності людини. Важливо розвивати ці три складові одночасно, щоб вони разом контролювали та доповнювали одна одну. Отже, ритмічна гімнастика, у якій рухи поєднувались з музичним звучанням, є мистецтвом вираження музичних тривалостей та їх поєднання через рухи та комбінацію тілесних дій, зокрема м'язових і дихальних. Тобто кожному звуковому елементу відповідає певний жест. Основними засадами занять є пластична та музична імпровізація, а власні м'язові відчуття та особисте сприйняття музичної форми сприяють розвитку індивідуального ритмічного відчуття.

Педагогічні концепції Ж. д'Удіна впливають із романтичної концепції організму, започаткованої англійським філософом та соціологом Г. Спенсером. Найвищого кульмінаційного розвитку та концентрації ці настанови досягли у вищез-

гаданому теоретичному дослідженні Ж. д'Удіна «Мистецтво та жест» (Udine, 1910).

Провідною ідеєю твору є підтримка та розвиток концепції синестезії, або ідеї про те, що всі почуття тісно пов'язані та органічно поєднані.

Термін синестезія походить від двох грецьких слів: σύν (син), «разом», і αἴσθησις (aisthēsis), «відчуття», що буквально означає «поєднане відчуття». Синестезія у психології – продукування сенсорної реакції одного з органів чуттів, що стимулює інший орган чуттів. Цей феномен не є лише імітацією відчуттів, сенсорні органи дійсно надсилають імпульси до головного мозку, як зі звичайними відчуттями. Виокремлюють близько десяти різних типів синестезії: графічно-кольорову, звуково-кольорову, кольорово-часову, часово-просторову та інші. Серед багатьох синестетів, людей, у яких проявляється феномен синестезії «музика → колір» або «звук → колір», можна назвати Ф. Ліста, Я. Сібелюса, М. Чюрльоніса, Л. Дичко та інших.

Ж. д'Удін стверджує: синестезія «звук – рух» дійсно, найпростіша і найповніша з усіх. Почуття спочатку виховуються за допомогою тактильних відчуттів; згодом вони зберігають зв'язок один з одним у вигляді дотиків; і саме це останнє почуття становить принцип синестезій, тобто аналогій чи відповідностей відчуттів, які ми відзначаємо, наприклад, між зором, слухом та нюхом. Адаптуючи цю гіпотезу до мистецтва, Ж. д'Удін стверджує, що «художній твір це – знак, що виражає емоцію художника, знак, який здатен передати емоцію й іншим людям» (Udine, 1910: 3).

У музичному мистецтві присутнє пряме, безпосереднє вираження емоції художника. Кожний художник є тим, хто перевтілює, а кожний художній твір – це перекладення (Udine, 1910: 8).

На думку Ж. д'Удіна, будь-яка музика танцювальна, а акустичне почуття тривалості звуку базується на відчутті м'язового зусилля (Udine, 1910: 11). Кожен витвір мистецтва – це низка співвідношень, кожен художник – спеціалізований міміст. Будь-яке враження краси є перекладенням чуттєвого враження двома чи більше іншими мовами відчуттів, і завжди є тактильною мовою і мовою м'язів. Тобто в ритмі, в жесті, що виконуються, автор перекладає чуттєве враження на мову його мистецтва: у форми чи звуки. Публіка, у свою чергу, здійснює зворотний «переклад» звуків або форм у думки чи в жести, що виконуються.

Ідея жесту викликає у якості свого природного стану гравітацію: природне явище, з якого походять усі форми мистецтва (Udine, 1910: 109). Таким чином, за допомогою жесту художній фено-

мен пов'язаний із всесвітнім тяжінням. Спочатку був жест.

Залишається лише застосувати ці ідеї до художньої педагогіки. Бо, якщо жест лежить в основі всіх мистецтв, то чи не буде принципом будь-якого естетичного виховання (і навіть цілісної освіти) культура та розвиток творчого почуття співвідношень? На думку Ж. д'Удіна, ми можемо впливати на нього або опосередковано, через заняття художніми професіями, або прямо, формуючи самі жести, привчаючи все тіло до евримії (ритмічної художньої гімнастики), яка є втіленням здоров'я і краси.

Сучасні наукові дослідження підтверджують, що залучення візуальних, вербальних, просторових, семантичних чинників у музичну площину відкриває додатковий інформаційний потік, здатний впливати на сприйняття та розуміння сучасного мистецького твору (Пахомова, 2018: 3).

У світовій практиці синестезія, починаючи з кінця ХХ століття, стала актуальним напрямом досліджень, а в останні десятиліття активно запроваджується в науковий обіг в різних галузях знань. Поняття «синестезії» отримало чималий розвиток, еволюціонувавши як один з головних чинників, які формують світоглядні домінанти, естетичні погляди та, загалом, творче мислення композитора. Синестезія стає складовою когнітивного діалогу між митцем та виконавцем, між твором мистецтва та його слухачами, одним з головних чинників, який формує нове, трансформоване, багатовимірне світовідчуття (Пахомова, 2018).

Головні естетичні засади Ж. д'Удіна знайшли яскраве втілення не тільки у його теоретичній, педагогічній, але й у композиторській діяльності. Як композитор він є автором понад десяти творів, з яких відзначимо камерно-вокальну музику: твір «Умиротворення» (Apaînement) за поезією Поля Верлена; збірку «Пісні джунглів» на шість віршів Р. Кіплінга та вокальний цикл з п'яти номерів, створений за поезією французького поета-символіста Трістана Корб'єра (1845–1875).

Зупинимось докладніше на останньому циклі, який має назву «Rondels pour après», тобто «Ронделі для чогось, що буде після». Зазначимо, що рондель – старовинна канонічна французька форма, яка становить вид вірша, що складається з 13 рядків на 2 рими з повторенням першого рядка три рази, другого – два рази. Варто порівняти цю літературну форму з однією з найпоширеніших музичних – формою рондо.

Рондо (від фр. Rondeau, іт. Rondo) означає «коло». На думку С. Шипа, ця назва пов'язана з давніми попередниками форми – хороводними,

тобто круговими піснями (Шип, 1998: 277). Оскільки рондо – тип композиції, в основі якого лежить принцип рефреноподібного повтору, у якому неодноразове (не менше трьох) проведення головної теми (рефрену) чергуються з відмінними один від одного епізодами, то можливим є й інше пояснення терміну: сама композиція рондо подібна до руху по колу, з постійним замиканням, яке утворює рефрен (Шип, 1998: 276).

Поет-символіст Тристан Корбьєр використав старовинну канонічну французьку форму рондель у своїх віршах, що увійшли до збірки гротескно-іронічної лірики «Крива любов». У літературній основі обраних віршів циклу «*Rondels pour arçès*» простежується ліричний, символічний або навіть медитативний характер. Тематика віршів за змістом поєднує рефлексію, спогади та любовну лірику. Важливим прийомом є повтори рядків тексту у деяких номерах (наприклад, у першому та третьому), що посилюють музичну експресію. Звернемо увагу на ключові образи віршів, які формують емоційну глибину твору: природи (зображується як дзеркало внутрішнього стану героя), особистих спогадів (наголошують на мотиві минулого), кохання (символізує гармонію або втрату, є центральним емоційним осередком), сну (який іноді постає у символічному значенні кохання, що заснуло) та часу, що уособлює зміну,плинність та неминучість життя.

Кожна частина циклу має замкнену структуру з чітко вираженими розділами. Композитор використовує класичні форми (наприклад, рондо, куплетно-рефренну структуру. Підкреслимо, що вищезгадана повторюваність рядків тексту та музичних тем є важливим прийомом, що формує загальну циклічність твору. Повернення основних мотивів у різних частинах циклу забезпечує єдність твору. Повторюваність музичних тем проявляється через варіаційний розвиток: теми трансформуються ритмічно, гармонічно або змінюють тембровий зміст, що надає твору динамічного характеру. Рефренні структури підкреслюють зв'язність композиції, а чергування тем створює драматичну напругу та логічне завершення кожної частини.

Відкриває цикл твір «*Il fait noir*» (Темно). Вступу немає, партія фортепіано дублює виразну ліричну вокальну мелодію. Примітка автора щодо її виконання: мелодію потрібно виконувати обов'язково з почуттям іронічної меланхолії та ніжності, трагічно але водночас з елементом буфонади. Засвідчує увагу композитора до виразної складової вокальної партії. Мелодія сповнена справжньої, природної агогіки: то прискорюється,

то уповільнюється, імітуючи живу, майже декламаційну структуру кожної фрази. Фортепіанний супровід майстерно відтворює різноманітне оркестрове звучання. Тендітне звучання у тональності G-dur, початкова динаміка (p, ppp), прозора фактура, створюють атмосферу спокійної, безтурботної ночі. Але у восьмому такті несподівано ідилія переривається виразним, емоційним вигуком «Спати!», вокальна мелодія поступово розгортається у драматичному русі. У наступному розділі чотиридольність змінюється на розмір три чверті, демонструючи досить нетиповий приклад вальсу. Композиція номеру побудована за принципом тричастинної форми (A-B-A'), де перший розділ (A) представляє головну тему, середній (B) є контрастним епізодом з більшою гармонічною напругою, а повернення до (A') збагачене варіаційною обробкою. У цій частині спостерігається поступове наростання емоційної насиченості, що досягається через зміну динаміки, регістра та фактури. Завершується номер м'яким згасанням, що створює ефект завершеності та переходу до наступної частини.

Другий номер «*Do, l'enfant do*» («Роби, дитя роби») контрастує з першим завдяки більш енергійному та ритмічно активному характеру. Вступ також відсутній, загальна композиція має риси куплетно-рефренної форми (A-B-A-B). Рефрен є основною мелодійною лінією, що повторюється з варіаціями, а куплети вносять новий тематичний матеріал. Гармонічна структура включає несподівані модуляції та альтерації, що додає динаміки. Ритмічний малюнок номеру містить чіткі акценти та синкоповані фрази, які підкреслюють його танцювальний характер. Автор наголошує на необхідності добре підкреслювати ритм, що має виразно визначені риси траурного маршу. Завершення номеру має поступове затухання, яке забезпечує плавний перехід до наступної частини циклу.

Третій номер циклу має назву «*Mirliton*» (Мірлітон). Мірлітон, або флейта євнуха – музичний інструмент з мембраною, яка підсилює і забарвлює в особливий тембр людський голос, що співає. У якості прикладу подібного типу інструментів можна навести естонський «роопіль», або звичайний гребінець, обгорнутий листом цигаркового паперу, або український аналог інструменту, який називається «очеретина». Виникає певна асоціація з висловленням французького філософа, математика й фізика Б. Паскаля: «Людина – лише очеретина, найслабша у природі, але ця очеретина мислить...». Звернемо увагу, на трикратне повторення першого рядка («*Dors d'amour*») у вигляді унісонного звучання голосу та фортепіанної партії, які

імітують звучання інструменту мірлітон. Завдяки звукообразальним прийомам та повторенням, номер циклу відзначається медитативним та спокійним характером. Його структура наближена до наскрізної форми, в якій мелодійна лінія розвивається поступово без чітко виражених розділів, створюючи ефект безперервного музичного потоку. Тематичний матеріал базується на довгих співучих фразах із плавними переходами між гармонійними площинами. Фактура більш прозора, з акцентом на звучання вокальної партії, яку супроводжує легка, майже імпресіоністична гармонія. Ритмічний малюнок відзначається гнучкістю та варіативністю, що додає музиці відчуття плинності. У фіналі номеру з'являється словосполучення-рефрен *dors* (сон), звучання поступово згасає.

Четвертий номер «*Petit mort pour rire*» («Мертві від сміху») є драматичною кульмінацією циклу. Починається з виразного вступу у вигляді *glissando* у партії фортепіано, що буде повторюватись протягом усього номеру. Характеризується контрастною динамікою та насиченою гармонічною палітрою. Композиційна форма базується на варіаційній тричастинній структурі (A-B-A'), де перший розділ (A) представляє основну тему з широкими інтонаційними фразами. У середньому розділі (B) з'являється гостра гармонічна напруга, зміщення ритму та акцентів, що підсилює емоційну експресію. Завершальна частина (A') є переробленою версією початкової теми, але з більш драматичним наповненням і орнаментальними варіаціями. У фіналі відзначимо поступове згасання фактури, що створює ефект передчуття завершення циклу.

П'ятий номер, який має символічну назву «*Male – fleurette*» («Самець-флердоранж») виконує роль заключної частини циклу, синтезуючи основні музичні теми циклу та контрасти настрою попередніх номерів. Його форма має риси репрізної структури (A-B-A), де початковий розділ (A) містить основні мотиви з попередніх частин, що створює відчуття єдності циклу. Середній розділ (B) є контрастним, він вирізняється більшою свободою ритму та змінами у гармонічній структурі. Репризне повернення (A) набуває узагальнюючого характеру, збагаченого новими варіаційними елементами. Кульмінація твору утворюється через динамічне наростання, а фінал побудований на унісонному проведенні у вокальній та фортепіанній партії декількох лаконічних фраз, що створює враження завершеності всього циклу.

Загалом, стилістично цикл має імпресіоністичні риси: використання кольорової гармонії, гнучких ритмічних змін та тонких динамічних переходів. Водночас помітні елементи французької

вокальної традиції, де мелодика тісно пов'язана з текстовою декламацією. Стилїстика наближена до творчості К. Дебюссі, І. Форе (романси на вірші французьких поетів П. Верлена) та М. Равеля.

Гармонія циклу базується на використанні традиційних тональних зв'язків із вкрапленням модальних ходів. Відчутна зміна функціональної гармонії, що створює контрасти між розділами. Також використовуються розширені акорди, альтерації та тональні відхилення, які додають звучанню номерів виразної забарвленості. Підкресливо, початкова тональність – G-dur, тональність заключного номеру – однойменний мінор (g-moll).

Мелодії циклу мають співучий характер із широкими фразами та гнучкою динамікою. В них простежуються елементи танцювальності, які виявляються через характерні ритмічні фігури та акцентуацію. Використовується варіаційний розвиток тем, який підсилює їх експресивність. Ритмічна структура циклу характеризується наявністю пунктирних ритмів, синкоп та триольних фігур, що разом утворює ефект постійного пластичного руху. Ритмічний малюнок варіюється: є як рівномірні розміри, так і синкоповані структури, які додають жвавості. Простежується чергування дводольних і тридольних метрів (навіть у межах одного номеру), що додає ритмічній варіативності. У деяких частинах використовуються зміщення метричних акцентів, що наближає музику до народних танцювальних традицій. Інтонаційні мотиви часто повторюються, легко запам'ятовуються. У мелодіях простежуються елементи танцювальності, які виражаються через характерні ритмічні фігури та акцентуацію. Особливо відчутні риси менуету, вальсу або навіть народних танців, що додає музиці легкості та пластичності. Ритмічна структура включає пунктирні ритми, синкопи та триольні фігури, які створюють ефект руху. У деяких частинах використовуються зміщення метричних акцентів, що наближає музику до народних танцювальних традицій. Особливо відчутні характерні жанрові (але значною мірою переосмислені та трансформовані) риси менуету, вальсу, народних танців, що загалом надає музиці легкості та пластичності. Також простежуються чергування дводольних та тридольних метрів, що привносить певну ритмічну варіативність. У вокальній партії зустрічаються характерні мелодійні звороти, які нагадують мотиви народних пісень і танців, посилюючи загальний танцювальний характер твору.

Висновки. Аналіз педагогічного, наукового та творчого шляху Ж. д'Удіна, його композиторського здобутку, переважно у камерній вокальній

творчості, дозволяє зробити наступний висновок: творча діяльність, її цінність для французького музичного мистецтва початку ХХ століття складає унікальний зразок різновекторної творчої особистості – музикознавця, композитора, танцюриста, педагога та критика.

Проаналізований вокальний цикл «Rondels pour après» – унікальний твір, що поєднує тонку

поетичну виразність з різноманітною ритмічною структурою, багатою музичною палітрою, є особливим втіленням природної танцювальності як у вокальній партії так й в фортепіанному супроводі. Структурна організованість, гнучка мелодика, різноманітність гармонійних рішень та стилістична витонченість роблять його яскравим зразком камерної вокальної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вишинський В. Концепт руху у музичній творчості, теорії та педагогіці 20–30-х років ХХ ст. Музичне мистецтво в освітнологічному дискурсі. Київ, 2016. Вип. 1. С. 56–61.
2. Вишинський В. Поняття руху в музично-педагогічних системах першої третини ХХ ст. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття. Київ, ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2014. С. 268–277.
3. Вороновська О. Музичний жест у науково-поняттєвій системі музики: історія та сучасність. Музичне мистецтво і культура. 2020. Випуск 30 книга 1. С. 57–63.
4. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху) <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/14.pdf> 85.
5. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Принципи організації руху в музичному творі: зб. наук. ст. Упорядник В. Москаленко. Київ, 2014. Вип. 111. 140 с.
6. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне Дійство»). Дис. канд. мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України. Київ, 2018, 207 с.
7. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
8. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
9. Hans Urs von Balthasar. The Development of the Musical Idea: Attempt at a Synthesis of Music. 2021.
10. Udine Jean d'. L'Art et le geste. Paris: Alcan, 1910, 284 p.
11. Udine Jean d'. La Coordination des mouvements et la culture de la volonté par la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze. Paris: Institut Général Psychologique, 1911.

REFERENCES

1. Vyshynskiy V. (2016). Kontsept rukhu u muzychnii tvorchosti, teorii ta pedahohitsi 20–30-kh rokiv XX st. [The concept of movement in musical creativity, theory and pedagogy of the 20s and 30s of the twentieth century]. Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi, 1. 56–61. [in Ukrainian].
2. Vyshynskiy V. (2014). Poniattia rukhu v muzychno-pedahohichnykh systemakh pershoi tretyny XX st. [The Concept of Movement in the Music and Pedagogical Systems of the First Third of the Twentieth Century]. Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia. Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka. 268–277. [in Ukrainian].
3. Voronovska O. (2020). Muzychnyi zhest u naukovo-poniattivii systemi muzyky: istoriia ta suchasnist. [Musical gesture in the scientific-conceptual system of music: history and modernity]. Muzychne mystetstvo i kultura. Vypusk 30 knyha 1. 57–63. [in Ukrainian].
4. Zynych O. (2015). Plastychna vzaiemodiia riznykh obraznykh system u mystetstvi baletu (aspekt spivvidnesenosti muzychnoho ta khoreohrafichnoho rukhu) [Plastic interaction of different image systems in the art of ballet (aspect of correlation between musical and choreographic movement)]. <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/14.pdf> 85. [in Ukrainian].
5. Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho (2014): Pryntsypy orhanizatsii rukhu v muzychnomu tvori: zb. nauk. st. [Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Principles of movement organisation in a musical work: a collection of scientific articles]. Uporiadnyk V. Moskalenko, 111. 140 s. [in Ukrainian].
6. Pakhomova Ye. (2018). Synesteziini aspekty kompozytorskoho myslennia Lesi Dychko (na prykladi khorovykh oper «Zolotoslov» ta «Rizdviane Diistvo»). [Synesthetic aspects of Lesya Dychko's compositional thinking (on the example of the choral operas «Zolotoslov» and «Christmas Performance»)]. Dys. kand. mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 26.00.01 Teoriia ta istoriia kultury (mystetstvoznavstvo). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, Ministerstvo kultury Ukrainy. Kyiv, 207 s. [in Ukrainian].
7. Samoilenko O. (2020). Psykholohiia mystetstva: suchasni muzykoznavchi proektsii. [Psychology of art: modern musicological projections]. Odessa: Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2020. 236 s. [in Ukrainian].
8. Shyp S. (1998). Muzychna forma vid zvuku do styliu [Musical form from sound to style]. Kyiv: Zapovit, 1998. 368 s. [in Ukrainian].
9. Balthasar Hans Urs von (2021). The Development of the Musical Idea: Attempt at a Synthesis of Music.
10. Udine Jean d'. (1910). L'Art et le geste. [Art and gesture] Paris: Alcan, 284 p. [in French].
11. Udine Jean d'. (1911). La Coordination des mouvements et la culture de la volonté par la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze. [Coordination of movements and the cultivation of will through rhythmic gymnastics by Jaques-Dalcroze] Paris: Institut Général Psychologique [in French].