

# КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧИСТЬ: ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ

---

УДК 784:78.071.1Мійо](44):78.072](045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294788>

**ЖАРКОВА В. Б.**

**Жаркова Валерія Борисівна** — доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: 0000-0002-3706-3481

zharkova\_valeriya@ukr.net

© Жаркова В. Б., 2023

## ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ДАРІЮСА МІЙО «СІЛЬСЬКОГОСПОДАРСЬКІ МАШИНИ»: ЕПАТАЖ ЧИ СПОВІДЬ?

Досліджено дискусійні аспекти розуміння художньої концепції вокального циклу Даріюса Мійо «Сільськогосподарські Машини» (*Machines Agricoles*, op. 56, 1919). Окреслено, що в більшості робіт вокальний цикл Мійо постає як зразок жарту митця, вокального курйозу, «дадаїстської провокації». Визначено необхідність дослідити композицію циклу як неповторний смисловий континуум і унікальний феномен, що був обумовлений емоційними та інтелектуальними потоками духовного життя Даріюса Мійо.

Доведено доцільність окреслення контекстних шарів, що утворюють музичний текст «*Machines Agricoles*», і визначення їх як глобального, експліцитного, дискурсивного та імпліцитного контекстів. Наголошено, що вкоріненість твору у глобальний контекст національної культури композитор сам проявляє у підзаголовку циклу «Шість пасторалей для голосу і семи інструментів». Підкреслено, що звернення до пасторалі як традиційної сфери національної культури було закономірним результатом пошуку духовних опор після Першої світової війни і дозволяє розглядати концепцію твору як втілення нового єднання людини і природи. З'ясовано, що художньо-естетичні настанови Мійо в результаті спілкування з композиторами «Шістки» (експліцитний контекст) потребують нових оцінок. Наголошено, що принципи зв'язку усіх складових всередині музичного тексту «*Machines Agricoles*» (дискурсивний контекст) проявляють «священне ставлення» Мійо до принципів композиторського ремесла і прагнення до бездоганної проробки усіх елементів композиції. Підкреслено, що через прозорість і «простоту» усіх структур, що організують рух «за своїми орбітами», але вписуються у ціле, проступає нерозривне єднання мікро- і макрорівнів циклу, як свідчення нової моделі світоустрою, що була так затребувана у післявоєнній Європі. Проакцентовано, що епістолярна спадщина Мійо, його автобіографічні тексти (імпліцитний контекст) висвітлюють глибину особистості митця, його філософський склад мислення, а також проявляють високий тонус переживання ним гуманітарної катастрофи.

Як результат аналізу доведено, що, переживши жахіття Першої світової війни, Мійо шукав власні шляхи творчої реалізації і його цикл в цьому комунікативному просторі постає як феномен сповіді.

**Ключові слова:** французька музика ХХ століття, камерно-вокальна музика, творчість Даріюса Мійо, вокальний цикл, «Сільськогосподарські Машини», *Machines Agricoles*, пастораль в музиці, текст і контекст, процес смислоутворення, музична мова, Перша світова війна, жанр як феномен.

**Вступ.** Вокальний цикл Даріюса Мійо «Сільськогосподарські Машини» (*Machines Agricoles*, op. 56) був написаний у 1919 році. Знакова дата створення циклу у рік закінчення Першої світової війни назавжди прив'язала його до драматичного культурно-історичного контексту, що не залишався осторонь художніх завдань Мійо, а віддзеркалювався численними смисловими обертонами у концепції твору, принципах організації та самобутніх характеристиках музичної мови. Незважаючи на молодий вік автора (27 років), твір аж ніяк не був незрілим, і його порядковий номер у переліку закінчених композицій, що фіксував композиторський досвід вже за межами п'яти десятків, засвідчував стійке переконання митця звертатись до слухача із власними творчими ідеями. Здавалось би все це утворювало фундамент для ґрунтовних досліджень різних вимірів художнього цілого твору Мійо, але доля цього опусу склалась інакше.

В історію музики «*Machines Agricoles*» потрапили як виокремлена із багаторівневого культурного простору того часу маніфестація авангардної позиції композитора, що замість високохудожнього поетичного тексту обирає технічні інструкції функціонування аграрних механізмів. Власне, вкорінений у вітчизняному музичному просторі переклад назви твору із додатковим словом «каталог» («Каталог сільськогосподарських машин») виразно акцентує незвичні властивості вербального ряду вокального циклу і ще більше відволікає від розуміння його істинного задуму<sup>1</sup>.

Дійсно, у контексті закріпленої французькими композиторами старшого покоління традиції вишуканого інтонування віршів геніальних поетів (П. Верлена, Ш. Бодлера, С. Малларме, А. Рембо та ін.) прозовий буденний текст вокальної композиції Мійо шокував багатьох сучасників. На довгий час саме «*Machines Agricoles*» закріпили за Мійо статус «композитора-авангардиста», «урбаніста», зухвалого руйнівника сталих норм і традиційних жанрових принципів, хоча мало хто із музикознавців, що поширювали такі «мантри», докладно аналізував цикл або принаймні мав живе враження від його виконання.

Мійо все життя страждав через несправедливі оцінки свого улюбленого музичного дитяти. «Жоден критик не зрозумів, що спонукало мене писати ці твори, або що вони написані в *тому ж дусі*, в якому прославляли колишні композитори час збору врожаю, винограду або “гарного фермера”, у тому ж дусі, в якому Онеггер прославляв локомотив, а Фернан Леже світ машин. Хто хотів проілюструвати мою схильність до іронії та ексцентричності, цитував *Machines agricoles*», — з гіркотою констатував Мійо в автобіографії [Milhaud, 1973, p. 104]. І додавав: «Щоразу, коли хотіли довести мій сильно виявлений смак до шахрайства та ексцентричності, згадували саме *Machines Agricoles*» [Milhaud, 1973, p. 105]. Тому звернення до циклу

<sup>1</sup> Поширення такого варіанту назви можна пояснити тим, що автобіографічний розділ, в якому Мійо описує *Machines Agricoles*, має назву «Musique d'ameublement et de catalogue» («Музика меблів і каталогів») [Milhaud, 1973].

«Сільськогосподарські Машини» в широкому контексті перехрещення багатьох культурних шарів того часу, виявлення смислових вимірів їх актуалізації в оригінальному художньому творі і визначення основних векторів його розуміння є *актуальним* запитом сучасного музикознавства.

**Аналіз публікацій.** В українському гуманітарному просторі ім'я Даріюса Мійо фігурує у «панорамних проєкціях» культурного життя Парижу першої половини ХХ ст. і переважно лише «підсвічує» потужні дослідження творчості знаменитих сучасників — Еріка Саті, Моріса Равеля, Франсіса Пуленка, Артюра Онеггера та ін. Вкрай нечисленні статті, присвячені власне Даріюсу Мійо, переважно акцентують аспекти використання композитором неєвропейських музичних джерел — бразильського фольклору й американського джазу [Максименко, 2021], [Лю, 2017] та ін. Лише останнім часом у розвідках Шань Юйнаня фокус уваги зміщується в бік вокальної творчості митця та його особистості [Шань, 2022]. У зарубіжному музикознавстві творчість Мійо презентована значно більш рельєфно й багатовимірно. Серед численних розвідок авторів різних континентів слід назвати фундаментальні монографії Джеремі Дрейка [Drake, 1982], Роберта Дебора Хейзела [Hazel, 1991], Дебори Мавер [Mawer, 1997], Барбари Келлі [Kelly, 2003], монографію французьких авторів Арбек Жасінт й Лавуа Марі-Ноель [Harbec, Lavoie, 2014], особливу цінну для нашого дослідження статтю Луїса К. Епштейна [Epstein, 2014] та ін. Важливим джерелом є також автобіографічні книги самого Даріюса Мійо [Milhaud, 1963; 1973; 1982], а також обширний епістолярій композитора, які й досі залишаються поза увагою українських музикознавців.

**Мета статті** — виявлення специфіки задуму й організації вокального циклу «*Machines Agricoles*» Даріюса Мійо як виразу унікального духовного світу митця.

**Наукова новизна** визначається тим, що композиція циклу розглядається як неповторний смисловий континуум, що був обумовлений емоційними та інтелектуальними потоками духовного життя Даріюса Мійо. Вперше текст твору досліджено в широкому контекстному полі, в якому «*Machines Agricoles*» постають як феномен сповіді.

**Методологічним підґрунтям** статті є використання історичного, компаративного, жанрово-стильового та феноменологічного методів аналізу.

**Результати дослідження.** Вокальний цикл Даріюса Мійо «*Machines Agricoles*» постає у більшості музикознавчих робіт як зразок жарту митця, вокального курйозу, «дадаїстської провокації» і виявлення молодого запалу. Досить усталеною є думка, що цикл не заслуговує на будь-яку спеціальну увагу, адже не містить нічого, крім епатажної декларації буденного життя. Твір швидко перетворився на «візитівку» Мійо, затьмаривши своєю незвичною оболонкою сутність творчого мислення композитора. Проте цей масштабний вокальний цикл постає не тільки відображенням експериментів автора у період його активної співпраці з композиторами «Шістки», але є виявленням неперевершеної професійної майстерності, творчої зрілості, вміння звертатись до слухача власною мовою, що виділяє композитора з-поміж його геніальних сучасників. Симптоматично, що один із критиків намагався це донести до публіки, виголошуючи у 1925 році на сторінках авторитетного *La Revue musicale*: «Досить сміятися над цими машинами!» [Epstein, 2014, p. 1].

Мійо і сам прагнув довести серйозність і вагомість художнього задуму циклу до слухачів. У своїй автобіографії він писав: «Я ніколи не розумів, як мислячі люди можуть повірити, що митець витрачатиме свій час на те, щоб обдурити людей, адже творчий процес пов'язаний із таким великим болем» [Milhaud, 1973, p. 5]. Тож, щоб

відійти від «трафаретних» поглядів на скандальний опус Мійо видається необхідним окреслити контексті шари, що утворюють музичний текст «*Machines Agricoles*».

Не заглиблюючись в усі теоретичні аспекти єднання категоріальної пари «текст-контекст», наголосимо на тому, що «контекст» «указує на оточення певної текстової одиниці або всього тексту як смислової цілісності, яке залежить від точки зору дослідника» [Жаркова, 2010, с. 5]. Тому контекст може бути активізованим щоразу по-новому, проте не як довільно визначене семантичне поле, а як такі компоненти і структури, що організують процеси смислоутворення в тексті. Згідно класифікації цих аналітичних процедур румунською психолінгвісткою Т. Слама-Казаку [Slama-Cazacu, 1961], що незважаючи на час не втрачає когнітивні якості, основні контекстні виміри доцільно визначити як глобальний, експліцитний, дискурсивний та імпліцитний. Такий підхід до аналізу музичного тексту, що вже був екстрапольований у сферу музикознавчої науки у дослідженні творчості Моріса Равеля [Жаркова, 2010], відкриває можливості зазирнути у глибину творчої лабораторії митця і встановити маркери розуміння художнього цілого.

Коротко зазначимо, що під «глобальним контекстом» слід розуміти ментальні моделі й домінуючі світоглядні настанови культурно-історичної доби, що впливають на формування художнього тексту. «Експліцитний контекст» утворюють безпосередньо пов'язані з досліджуваним текстом «факти» (історія виникнення, події в особистому житті композитора, реакція сучасників та ін.), а також художні явища, які входять в зону «резонансу» із даним текстом в інших сферах культури (явища інтертекстуальності, інтермедіальності та ін.). «Дискурсивний контекст» концентрує увагу реципієнта на синтаксичному рівні тексту, який проявляє особливості зв'язку текстових одиниць між собою всередині самого тексту (лінгвісти називають цей тип контексту також «лінгвістичним»). Нарешті, найбільш суб'єктивним простором навколо тексту постає «імпліцитний контекст», що виникає із «відображень» духовної біографії автора тексту, важливих подій його чуттєво-емоційного та інтелектуального життя, зафіксованих у спогадах, мемуарах, листах та ін. Імпліцитний контекст проявляє хитке балансування на межі раціонального та інтуїтивного сприйняття і вказує на ті смислові потоки, які складають найбільш прихований (часто містифікований) рівень семантики тексту.

Звісно, художні явища різних епох та національних культур передбачають різний ступінь володіння дослідником (слухачем, виконавцем) контекстними шарами, але у процесі розуміння музичних текстів французьких композиторів знання контекстних шарів виступають як особлива «мисленнева процедура», як фундаментальна «феноменологічна настанова духовного споглядання» [Шелер, 1994, с. 198], що набуває непересічного значення. Особливо важливими у процесі розуміння текстів французьких авторів є створення проєкцій у глобальний та експліцитний контексти, які виявляють високий ступінь спадкоємності художніх принципів, а володіння цими контекстними вимірами «дає слухачеві можливість прочитувати естетичне повідомлення як “знайоме”, коли радість “упізнавання” та задоволення від усвідомлення власної здатності розуміння тексту супроводжують акт комунікації, унаслідок якої твір отримує визначення “ясного”, “майстерно зробленого відповідно до зразка”» [Жаркова, 2010, с. 8]. Коли ж за відсутністю належної підготовки до уваги береться лише синтаксичний (дискурсивний) рівень зв'язку елементів, ізольований від інших контекстних шарів, часто можна почути дорікання у недостатній оригінальності музичної мови автора, а концепція твору не може бути розкрита в усій її повноті.

Нагадаємо, зокрема, критику «неіндивідуалізованої» музичної граматики старших сучасників Даріюса Мійо — Каміля Сен-Санса, Габрієля Форе, Моріса Равеля — тими дослідниками, які шукали принципи оновлення виключно у синтаксичній площині тексту. Власне, виключення вокального циклу Мійо із усіх контекстних вимірів як «авангардного» (тобто такого, що знаходиться в нульовій зоні зв'язків з іншими артефактами) і стало підставою для невірних оцінок. Насправді ж, ми маємо справу із твором митця, який пристрасно сповідував національні принципи творчої реалізації, тому виявлення усіх контекстних рівнів тексту постає необхідною дослідницькою стратегією. Усвідомлюючи обмеження, які передбачає публікація в періодичному виданні, проакцентуємо лише домінантні точки процесу смислоутворення в циклі.

Вкоріненість у глобальний контекст національної культури Мійо відверто проявляє вже назва твору. Цикл «*Machines Agricoles*» має підзаголовок — «Шість пасторалей для голосу і семи інструментів» (*Six Pastorales pour une voix et sept instruments*). Він спрямовує увагу слухача у чистий світ сільських пейзажів й кришталево-прозорих емоційних станів, що є типовими для жанру пасторалі (від фр. *pastorale* та лат. *pastoralis* — «пастуший»), який був винятково розвиненим у XVII–XVIII століттях в Італії і Франції у літературі, музиці, образотворчому мистецтві, театрі. Цю ідилічну образно-смыслову матрицю, яку задає назва, композитор доповнює найменуваннями сільськогосподарських машин: №1 «*La Moissonneuse Espigadora*» (харвестер, машина для збору врожаю), №2 «*La Faucheuse*» (косарка), №3 «*La Lieuse*» (в'язка), №4 «*La Déchameuse-sembleuse-enfouisseuse*» (борона-плуг-сівалка-закопувач), №5 «*La Fouilleuse-draineuse*» (підґрунтово-осушувальний плуг), №6 «*La Faneuse*» (ворошилка). Звісно, перелік аграрних механізмів може викликати посмішку слухача, але подібне парадоксальне, на перший погляд, виявлення сфери пасторального розкриває важливі аспекти авторського задуму<sup>1</sup>.

Цінні спостереження щодо особливостей втілення пасторальної семантики в циклі Мійо містить стаття британського музикознавця, професора Гарвадського університету Луїса К. Епштейна [Epstein, 2014]. Посилаючись на вагомі думки Мадлен Мійо (вдови Даріюса Мійо) та знаного американського дослідника Роджера Ніколса, Л. К. Епштейн вважає, що задум твору може бути усвідомлений лише через призму феномену «пост-пасторалі» (термін Террі Гіффорда). Дослідник наголошує, що «дух пасторалі» слід усвідомлювати глибше, ніж у межах відтворення усталених символів (річок, фавнів, пастушок і т.і.), адже він не виключає й рукотворні образи: «У цьому контексті вибір тем для циклу пісень Мійо виглядає цілком закономірним. “Сільськогосподарські Мащини” відтворюють “екологію” фермерського життя, де екологія включає людські та нелюдські елементи на відміну від концепції “довкілля”, яка включає лише нелюдські предмети» [Epstein, 2014, р. 3]. Іншими словами, якщо традиційна пастораль є втечею від індустріалізованого світу в ідеалізоване, чуттєве та уявне сільське минуле, то нове розуміння пасторалі розширює її смислові горизонти і може бути визначене як «пост-пастораль», коли «митці оспівують природу, не ідеалізуючи її, в той же час, “природа” зображена як абсолютно інтегрована з людським світом» [Epstein, 2014, р. 5]. Саме такі характеристики, за переконанням

<sup>1</sup> В автобіографічних «Нотатках, позбавлених музики» композитор згадує, що для цього твору він взяв за основу описи машин з каталогу, привезеного у 1913 році з виставки сільськогосподарської техніки, оскільки краса «великих різнокольорових металевих комах, великих сучасних братів плуга й серпа» настільки потрясла його, що він захотів їх «прославити». Прошло декілька років, поки у 1919 році Мійо втілював, нарешті, своє бажання.

Л. К. Епштейна, є притаманними циклу Мійо і дозволяють розглядати його концепцію як втілення нового єднання людини і природи.

Подібне трактування зв'язків людини і природного світу є знаковою тенденцією післявоєнного часу. Тяжіння митців до пасторалі як звернення до сталих традицій національної культури після потрясінь Першої світової війни було закономірним результатом пошуку духовних опор, що могли б зупинили руйнівні процеси в житті людини. Зокрема, варто згадати «Негритянську рапсодію» (*Rapsodie nègre*, 1917) Франсіса Пуленка — близького друга Мійо, яка включала частину під назвою «Пастораль», в той час як дві інші частини подавали навмисно безглузді, «африканські» тексти вигаданої поетеси на ім'я Макоко Кангуру. До речі і склад виконавців «Негритянської рапсодії» нагадує склад циклу Мійо<sup>1</sup>.

В цьому контексті можна також назвати «Сонату для скрипки і фортепіано» Моріса Равеля (1923–1927), в якій в унікальній смисловій конфігурації поєднувались динамічний рух життя людини після війни (третья частина так і називається «*Perpetuum mobile*») та бажання милуватись чистою красою сільського життя. Музику першої частини Равель відверто пропонував сприймати як спогад про наївне життя французької провінції, яку він уявляв під час гастролей в Англії, пояснюючи це наступним чином: «Я запитав себе, чого зараз мені не вистачає найбільше і що могло б символізувати Францію. Мені на згадку прийшла французька провінція, село, ферма. <...> перша частина стала результатом цієї ностальгії. Мені хотілося, щоб тут об'єдналися протяжна лірична фраза (спогад) та конкретний елемент, символ моєї країни: провінція, природа у її повсякденному французькому виразі» [Жаркова, 2009, с. 309].

Не дивно, що Мійо, чиє дитинство було безпосередньо пов'язане із величною природою улюбленого Прованса і спокійним ритмом сільського життя, у страшні для всієї Європи часи повертається думкою до спогадів дитинства і фіксує базові ментальні моделі у жанровому визначенні «пастораль».

Розмірковуючи над основними аспектами розуміння пасторалі у французькому культурному контексті початку ХХ ст., варто приєднатись до ще однієї дослідницької позиції Л. К. Епштейна: відсутність в циклі Мійо традиційних образів пастушків і пастушок та їхня заміна на працюючі механізми віддзеркалює трагічну втрату у післявоєнному французькому суспільстві важливого екологічного ресурсу — людської сільськогосподарської праці. Це призводить британського професора до висновку: «У музиці Мійо машини залишаються як пам'ятник і засвідчують відсутність людей-трудівників. Таким чином, навіть твір під назвою *Machines Agricoles* можна розуміти як людський меморіал» [Epstein, 2014, p. 26].

Подібне тлумачення змісту циклу міцно вкорінює твір у простір національних традицій і вибудовує певні паралелі до створеного в тому ж році фортепіанного цик-

<sup>1</sup> Мійо виписує в партитурі наступні інструменти: флейта пікколо (або флейта), кларнет in B, фагот, скрипка, альт, віолончель і контрабас. Очевидно, що інструментальний склад викликає асоціації із мелодрамою А. Шенберга «Місячний П'єро», написаною для голосу, флейти, флейти-пікколо, кларнету, бас-кларнету, скрипки, альту, віолончелі, фортепіано (ор. 21, 1912). Цей твір був добре відомим Мійо, адже перше виконання твору Шенберга в Парижі відбулось саме під орудою Мійо. Щодо твору Пуленка, то він написаний для флейти, кларнета, струнного квартету, баритона та фортепіано. Відносно вибору інструментів можна зазначити, що ці пасторалі Мійо також продовжують темброві пошуки Моріса Равеля в «Трьох поемах Стефана Малларме» для голосу, флейти-пікколо, флейти, кларнета, струнного квартету та фортепіано (1913).

лу Моріса Равеля «*Tombeau de Couperin*» (1919). Назва твору Равеля так само актуалізує глибинний шар національних традицій, що визначають сутність французького жанру «*Tombeau*», а концепція циклу синтезує погляди у минуле національної культури і гостре усвідомлення її сучасних вимірів. Симптоматично, що складність художнього задуму твору Равеля через виключення із контекстного плетіння смислових потоків різних рівнів також довго заважала музикознавцям побачити приховані рівні смислу фортепіанного циклу композитора<sup>1</sup>.

Безсумнівно, обидва твори мають спільні ідеї. Цикл Мійо є гострим виявленням впливу сучасного контексту, презентує «апокаліптичне руйнування, спричинене появою нових військових технологій» [Epstein, 2014, p. 26] і постає як монументальне «томбо» цілого шару національної культури, представленого жанром пасторалі. До того ж, інтерес Мійо до роботи механізмів і прагнення відтворити в музиці звукові аспекти процесу руху виявляє спадкоємність художніх принципів композитора із певними мистецькими орієнтирами Моріса Равеля, якого Мійо безкінечно цінував і поважав (загальновідомою є любов Равеля до роботи механізмів в усіх видах і бажання віднайти музичні прийоми, які б виявляли «душу» руху). Показово, що і Равель серед усіх французьких композиторів нової генерації виділяв як найбільш вагомий саме Мійо.

Рухаючись від особливостей задуму циклу «*Machines Agricoles*», що вкорінені у ментальні моделі, у напрямку до безпосередньо наближених до тексту експліцитних шарів, сфокусуємо увагу на тих художньо-естетичних настановах, що були визначені контекстом творчого спілкування Мійо з композиторами, яких тогочасна критика об'єднала в групу «Шістка» («*Les Six*»). Кожна частина «*Machines Agricoles*» присвячена одному з членів «Шістки»: перша — Жану Кокто, друга — Луї Дюрею, третя — Франсісу Пуленку, четверта — Артюру Онеггеру, п'ята — Жоржу Оріку, шоста — Жермен Тайєфер. Цей підкреслений у назвах зв'язок із найближчим колом друзів Мійо виявляє важливі аспекти духовного життя композитора.

Як вказує авторитетна сучасна дослідниця Барбара Келлі, в загальному уявленні Мійо переважно і постає як «діяч Шістки», незважаючи на коротке існування групи і той факт, що композитор став незалежною творчою фігурою з 1930-х років, а його творча діяльність продовжувалась аж до 1970-х років. «Зв'язок Мійо із групою як допоміг, так і зашкодив його репутації як композитора», — наголошує Келлі [Kelly, 2003, p. 1]. Зокрема, знана музикознавиця, яка на сьогодні є непересічним авторитетом в царині соціокультурних розвідок французької культури першої половини ХХ ст., вказує, що молоді митці «Шістки» свідомо позиціонували себе як представників післявоєнної культури і репрезентантів нової естетики, а Мійо прийняв на себе чи не найбільший тягар критики того часу. Парадокс, однак, полягав у тому, що поруч із нищівною критикою творів композитора 1920-х років, його справжні відкриття залишались не оціненими (свідченням цього власне і була доля «*Machines Agricoles*»). Звинувачення в руйнуванні традицій і відсутності художнього смаку, що звучали з усіх боків, «таврували» Мійо як лідера нового покоління і «підричника» національних устоїв, але водночас не дозволяли бачити справжні новації митця. Особливо запеклими були нападки на Мійо впливого Еміля Вюйєрмоза, який називав композитора «рупором бунтарських ідей», що був нечесно піднесеним до рівня новатора, адже «Жоден із цих молодих людей не вніс нового елемента в музичне ми-

<sup>1</sup> Див. детальний аналіз в статті Жаркова В. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Гробниця Куперена» [Жаркова, 2023].



стецтво, як у випадку із Стравінським і Шенбергом, справжніми революціонерами» [Kelly, 2003, p. 9].

Тож, питання розуміння особливих шляхів Мійо в мистецтві та глибокої оригінальності його позиції вимагає детального аналізу музичної спадщини, вивчення специфіки стильової системи й музичної мови композитора і виходу за межі поверхневих суджень, які на багато десятиліть зупинились на рівні найбільш загальних оцінок епатажних акцій «Шістки». В цьому контексті цикл «*Machines Agricoles*» займає ключову позицію, адже виявляє фундаментальні характеристики творчого кредо його автора.

Фокусує увагу на принципах зв'язку усіх складових всередині музичного тексту «*Machines Agricoles*» (дискурсивний контекст єднання елементів), узагальнюючи кропіткі аналітичні процедури, зазначимо, що музика всіх шести частин має світле прозоре («пасторальне») звучання і свідчить про непересічну композиторську майстерність. Заняття Мійо в класі контрапункту професора Паризької консерваторії Андре Жедальжа як найкращого знавця секретів композиторської техніки, назавжди закріпили священне ставлення Мійо до принципів композиторського ремесла і прагнення до бездоганної проробки усіх елементів композиції.

В період радикальних маніфестів і нігілістичних декларацій, що звучали з усіх боків, Мійо з безпрецедентною послідовністю спирається на фундаментальні засади традиційної поліфонії навіть у вокальних мініатюрах. Так, в усіх частинах циклу «*Machines Agricoles*» основою організації музичної тканини стає поліфонічна самостійність голосів. Численні імітації, використання техніки нескінченного канону (першого розряду), вертикально-рухомого контрапункту не тільки посилюють цілісність композицій, але й вишукано, а іноді й дотепно, розкривають глибинні смисли прозового тексту циклу.

Вражаючою (хоча й очікуваною в контексті французької музичної культури) є довершена кристалізація кожного елементу музичної тканини (наче відшліфованої деталі механізму), складна система мелодичних, тембрових, ритмічних, фактурних віддзеркалень в частинах циклу й поміж ними, неперевершена винахідливість побудови композиційних матриць, в які вкладаються типізовані прийоми, а також вміння композитора вибудовувати великі «хвилі» музичного руху, що утворюють єдине ціле і в межах частини, і у послідовності всіх шести частин.

Важливим принципом об'єднання матеріалу в циклі стають політональні співвідношення голосів. Політональність як ефектний музичний прийом, що шокував тогочасну аудиторію, проте не була свідченням штучних пошуків способу загравання з публікою чи декларативної деструкції мовних норм попередніх музичних стилів. Політональне поєднання голосів у Мійо базується на спільних енгармонічних тонах між усіма тональностями, тому композитор уникає ефекту нагромадження, а досягає неповторної м'якої свіжості звучання. До того ж, самостійність тональних опор в різних голосах ніби відтворює організацію складного механізму, що містить велику кількість елементів, кожен з яких рухається окремо, але не випадає із загальної системи.

Особливо слід відзначити оригінальну функцію голосу у вокальному циклі: він ніби виступає коментарем до інструментальної музичної тканини як одна із ліній фактури, що містить слова. Перенесення смислових акцентів у вокальному циклі на всю музичну тканину рельєфно презентує сміливу творчу позицію Мійо. Він рішуче змінює статус вокального жанру у французькій культурі, що знаходився на той час фактично на вершині жанрової ієрархії в елітарних колах (жанр *melodie*) як найвищий рівень єднання сучасної поезії і музики. Композитор пише вокальний цикл, в



якому прозовий текст і «оголена буденність» його зовнішніх маркерів вимагають зосередження на *принципово невербальних* аспектах художнього цілого, які виявляє суто музична логіка.

Образи *руху*, що обумовлюють майстерно втілені в музичному тексті геометричні проєкції різних звукових траєкторій, числові пропорції, винахідливу логіку часової координації голосів, розділів і усіх частин між собою, утворюють унікальний смисловий простір. Разом з тим, теплий, чистий звуковий світ «*Machines Agricoles*» не є відчуженим від людини; навпаки, через прозорість і «простоту» усіх структур, що організують рух «по своїх орбітах», але бездоганно вписуються у ціле, проступає нерозривне єднання мікро- і макрорівнів циклу, як свідчення нової моделі світоустрою, що була так затребувана у післявоєнній Європі.

Все це вказує на надзвичайні емоційні й духовні ресурси, що були задіяні митцем у процесі створення циклу. Власне, епістолярна спадщина Мійо, автобіографічні літературні тексти, що утворюють імпліцитний контекст «*Machines Agricoles*» (і частково вже були згадані вище), висвітлюють масштабність особистості митця і філософський склад його мислення (що проявлявся, зокрема, у тісному спілкуванні з найвизначнішими французькими мислителями доби — Полем Клоделем і Полем Валері). Тож не дивно, що переживши жахіття Першої світової війни, втративши на війні найближчого друга поета Лео Латіля, композитор створив у «*Machines Agricoles*» неповторні художні проєкції власного травматичного досвіду, що проявляють високий тонус переживання ним гуманітарної катастрофи.

На нашу думку, у строкатому комунікативному просторі насиченого паризького музичного життя вокальний цикл Мійо постає як феномен *сповіді*, якщо розуміти останню як духовний акт, що засвідчує бажання людини розширити горизонти духовного бачення і відчуття їх усім серцем. Підкреслимо, що починаючи від «Сповіді» Августина Блаженного в історії європейської культури сповідь як «зусилля смиренного саморозкриття і предстоання, *що перевищує можливості слова*» (М. Михайлова) [Дзик, 2009, с. 233], набуває різних мистецьких форм, але завжди має глибокий екзистенційний смисл, сутність якого тонко виявляє український філолог Р. Дзик: «Попри свою іманентну діалогічну спрямованість сповідь насамперед є сповіддю для себе, заради себе, *актом, в якому зцілюється душа. Процес омовлення себе надзвичайно рятівний*» [Дзик, 2009, с. 236].

У творчості Мійо цикл «*Machines Agricoles*» виконує саму таку рятівну функцію для його автора у час, коли обговорення психологічних травм, смерті, катастрофічних наслідків війни не було прийнятним у французькому суспільстві, а митці шукали шляхи подолання глобальної гуманітарної кризи. Довершена краса прозорого звучання музичної тканини, її теплий, світлий колорит, м'яка ліричність пасторальних образів, що відображали дитинство композитора у Провансі, виявляли цілісну «середземноморську» натуру митця, який, незважаючи на всі драматичні обставини своєї особистої долі, підсумував у кінці життя власні здобутки в книзі із рідкісною назвою «*Мое щасливе життя*».

**Висновки.** Вокальний цикл «*Machines Agricoles*» постає унікальним феноменом духовного життя Даріюса Мійо. У творі знаходять відображення ментальні й психологічні риси митця, що визначили його неповторну роль в культурному контексті Франції між двома світовими війнами.

«*Machines Agricoles*» органічно входять в контекст французької музики і постають виявленням ментальних моделей і світоглядних настанов, що обумовлюють специфіку національної культури. Пасторальність як особливий духовний вимір бут-

тя людини в пост-апокаліптичному середовищі післявоєнної Європи; відчуття тонких смислових шарів самореалізації митця у контексті французьких музичних традицій, нерозривно пов'язаних із поняттям майстерності, ясності, «зробленості»; прагнення створити цілісний звуковий світ із рівноцінних смислових шарів, що утворено виразними тембровими засобами (голос і кожен інструмент мають свою лінію) — все це засвідчує глибину концепції циклу і його непересічну роль у формуванні творчого кредо Мійо. Парадоксальне несприйняття цих аспектів твору композитора в більшості історичних джерел стало причиною нерозуміння оригінальності художньої позиції Мійо і у творах подальших років, завадило відчутти безмежну щирість, емоційну вразливість і довірливу інтонацію звернення автора до слухача.

Вокальний цикл Даріюса Мійо «Machines Agricoles» постає інтимною сповіддю автора, що трансформує травматичний життєвий досвід у новий духовний простір, відкриває можливості виходу у світ гармонії як ідеальної рівноваги і є свідченням звучання вразливої душі, яка попри все зберігає свою людяну сутність і здатність творити.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Дзик Р. Феномен сповіді в літературних жанрових інтерпретаціях. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 231–239.
2. Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 528 с.
3. Жаркова В. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 30 с.
4. Жаркова В. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Гробниця Куперена». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. № 136. С. 130–148.
5. 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.
6. 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*. Рівне, 2021. Вип. 13. С. 117–122.
7. Шань Юйнань. Феномен творчої особистості Даріюса Мійо. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Том 1. №35. С. 72–84.
8. Шелер М. *Феноменология и теория познания. Избранные произведения*. Москва : Гнозис, 1994. С. 195–256.
9. Epstein L. K. Darius Milhaud's Machines Agricoles as Post-Pastoral. *Music and politics*. 2014. Volume VIII. Issue 2. P. 1–30.
10. Harbec J., Lavoie Marie-N.. Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur. Paris, Vrin, 2014. 288 p.
11. Hazel D. R. The early chamber music of Darius Milhaud: style and structure. London : Faculty of music King's college London, 1991. 338 p.
12. Drake Jeremy. *The Operas of Darius Milhaud*. University of Oxford, 1982. 878 p.
13. Kelly B. L. *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*. Woodbridge, UK: The Boydell Press, 2013. 257 p.

14. Kelly B. L. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*. Aldershot : Ashgate, 2003. 212 p.
15. Mawer D. *Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s*. Ashgate, Aldershot, 1997. 408 p.
16. Milhaud D. *Ma Vie heureuse*. Paris: Belfond, 1973. 348 p.
17. Milhaud D. *Notes sans musique*. Paris : Publisher, R. Julliard, 1963. 378 p.
18. Milhaud D. *Notes sur la musique*. Edited by Jeremy Drake. Paris: Flammarion, 1982. 243 p.
19. Slama-Cazacu T. *Language and context. Le problème du langage dans la conception de l'expression et de l'interprétation par des organisations contextuelles*. The Hague : Mouton, 1961. 251 p.

### REFERENCES

1. Dzyk, R. (2009). Fenomen spovidi v literaturnykh zhanrovykh interpretatsiakh [The phenomenon of confession in literary genre interpretations]. In: *Pytannia literaturoznavstva [The issue of literary studies]*. Vyp. 77. S. 231–239 [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. (2009). Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera) [Walks in the Maurice Ravel's musical world of (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv: Avtograf, 528 p. [in Russian].
3. Zharkova, V. (2010). *Tvorchist Morisa Ravelia: muzychni teksty i komunikatyvnyi kontekst [Maurice Ravel's work: musical texts and communicative context]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 30 p. [in Ukrainian].
4. Zharkova, V. (2023). Fenomen «zhyttia pid chas viiny» u fortepiannii siuiti Morisa Ravelia «Hrobnytsia Kuperena» [The phenomenon of "life during the war" in Maurice Ravel's piano suite "Le tombeau de Couperin"]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. № 136. P. 130–148 [in Ukrainian].
5. Liu, K. (2017). Provansalskyi «provintsializm» u tvorchosti D.Miio (na materialy «Brazyl'skykh 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")]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky: Zb. nauk. Prats [Art history notes]*. Kyiv : Milenium. Vyp. 31. S. 109–117. [in Ukrainian].
6. Maksymenko, D. (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.]. In: *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy i Zarubizhzhia [The history of formation and prospects for the development of brass music in the context of the national culture of Ukraine and Abroad]*. Rivne. Vyp. 13. S. 117–122. [in Ukrainian].
7. Shan, Y. (2022). Fenomen tvorchoi osobystosti Dariiusa Miio [The phenomenon of Darius Miho's creative personality]. In: *Muzychne mystetstvo i kultura [Musical art and culture]*. Issue 1. № 35. S. 72–84. [in Ukrainian].
8. Sheler, M. (1994). Fenomenolohyia y teoriya poznanyia [Phenomenology and theory of knowledge]. In: *Maks Sheler. Yzbrannye proyzvedeniya [Max Scheler. Selected works]*. Moscow : Hnozys, S. 195–256. [in Russian].
9. Epstein, L. K. (2014). Darius Milhaud's Machines Agricoles as Post-Pastoral. In: *Music and politics*. Volume VIII. Issue 2. P.1–30.

10. Harbec, J., Lavoie, M. (2014). *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur*. Paris, Vrin, 288 p. [in French].
11. Hazel, R. (1991). *The early chamber music of Darius Milhaud : style and structure*. London : Faculty of music King's college London. 338 p. [in English].
12. Drake, J. (1982). *The Operas of Darius Milhaud*. University of Oxford, 878 p. [in English].
13. Kelly, B. (2013). *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*. Woodbridge, UK: The Boydell Press, 257 p. [in English].
14. Kelly, B. (2012). *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*. Aldershot : Ashgate. 212 p. [in English].
15. Mawer, D. (1997). *Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s*. Ashgate : Aldershot. 408 p. [in English].
16. Milhaud, D.(2013). *Milhaud et la voix : colloque international / organisé par l'Association Les amis de Darius Milhaud*. Aix-en-Provence : Association Les amis de Darius Milhaud. 225 p. [in French].
17. Milhaud, D. (1963). *Notes sans musique*. Paris : Publisher, R. Julliard, 378 p. [in French].
18. Milhaud, D. (1982). *Notes sur la musique*. Paris: Flammarion, 243 p. [in French].
19. Slama-Cazacu, T. (1961). *Language and context. Le problème du langage dans la conception de l'expression et de l'interprétation par des organisations contextuelles*. The Hague : Mouton, 251 p. [in French].

#### **VALERIYA ZHARKOVA**

**Zharkova, Valeriya** — Doctor of Art, Professor, Head of the World Music History Department, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

[zharkova\\_valeriya@ukr.net](mailto:zharkova_valeriya@ukr.net)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294788>

#### **DARIUS MILHAUD'S VOCAL CYCLE «MACHINES AGRICOLES»: OUTRAGE OR CONFESSION?**

**Relevance of the study.** Darius Milhaud's vocal cycle *Machines Agricoles* (op. 56) was written in 1919. The significant date of creation of the cycle in the year of the end of the First World War forever tied it to a dramatic cultural and historical context, which did not remain aloof from Milhaud's artistic tasks, but was reflected by numerous semantic overtones in the concept of the work, the principles of organization and the original characteristics of the musical language. However, the vocal cycle *Machines Agricoles* appears in most musicological works as an example of the artist's joke, vocal curiosity, "Dadaist provocation" and the manifestation of youthful enthusiasm. It is a fairly established opinion that the cycle does not deserve any special attention, because it contains nothing but an outrageous declaration of everyday life. Therefore, turning to the cycle *Machines Agricoles* in the broad context of the intersection of many cultural layers of that time, identifying the semantic dimensions of their actualization in the original work of art and determining the main vectors of its understanding is an urgent question of modern musicology..

**The main objective of the study** is to identify the specifics of the design and organization of the vocal cycle *Machines Agricoles* by Darius Milhaud as an expression of the artist's unique spiritual world.

**The scientific novelty** is determined by the fact that the composition of the cycle is considered as a unique semantic continuum, which was conditioned by the emotional and intellectual flows of the spiritual life of Darius Milhaud. For the first time, the text of the work is examined in a broad contextual field, in which *Machines Agricoles* appear as a confessional phenomenon.

**The methodology** of the article is based on historical, comparative, genre-stylistic and phenomenological methods of analysis.

**Results / findings and conclusions.** Darius Milhaud's vocal cycle *Machines Agricoles* appears as a unique phenomenon of his spiritual life. In the cycle are reflected the mental and psychological characteristics of the artist's personality, which determined his unique role in the cultural context of France between the two world wars, as well as the difficult fate of his works written in the second half of the 20th century.

*Machines Agricoles* are organically included in the context of French music and appear as the discovery of mental models and worldview guidelines that determine the specificity of national culture. Pastoral as a special spiritual dimension of human existence in the post-apocalyptic environment of post-war Europe; a sense of the subtle semantic layers of the artist's self-realization in the context of French musical traditions inextricably linked to the concept of mastery, clarity, "doneness"; the desire to create a complete sound world from equal layers of meaning, formed by expressive timbre means (the voice and each instrument has its own line) - all this testifies to the depth of the concept of the cycle and its unique role in the formation of Milhaud's creative credo.

The paradoxical non-acceptance of these aspects of the composer's work in the majority of historical sources caused a misunderstanding of the originality of Milhaud's artistic position in the works of later years, prevented us from feeling the boundless sincerity, emotional vulnerability and trusting intonation of the author's address to the listener.

Darius Milhaud's vocal cycle *Machines Agricoles* appears as an intimate confession of the author, which transforms a traumatic life experience into a new spiritual space, opens up opportunities to enter the world of perfect balance, and is evidence of the sound of a vulnerable soul that, despite everything, retains its human essence and ability to create.

**Keywords:** French music of the 20th century, chamber and vocal music, work of Darius Milhaud, vocal cycle, *Machines Agricoles*, pastoral in music, text and context, meaning-making process, musical language, the First World War, genre as a phenomenon.