

УДК 784.3

DOI 10.34064/khnum1-71.05

Новак Ілона Іллівна

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
творча аспірантка,

кафедра сольного співу

e-mail: novakilonaa@gmail.com

ORCID iD: 0009-0001-4103-6806

**Вокальний цикл М. Равеля «Chansons madécasses»
та його роль у розвитку французької камерно-вокальної
музики першої половини ХХ століття**

Розглянуто вокальний цикл М. Равеля «Chansons madécasses» («Мадагаскарські пісні») в контексті розвитку французької камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття з акцентом на змісті та стилістиці. Теоретичний аналіз і систематизація публікацій за темою допомогли виявити напрями музикознавчої презентації циклу М. Равеля; історичний і компаративний методи дослідження дозволили відтворити історико-культурний контекст, пов'язаний з поетичним джерелом циклу – «віршами у прозі» Е. Парні. Методи цілісного і порівняльного музикознавчого аналізу сприяли висвітленню шляхів реалізації поетичного та музичного просторів циклу. Проаналізовано тематику текстів Е. Парні та їх вплив на музичну інтерпретацію; окреслено місце «Chansons madécasses» у французькій музичній культурі початку ХХ століття; розглянуто взаємодію музики М. Равеля з поетичним текстом; визначено характерні риси музичної стилістики твору. Комплексний аналіз камерно-вокального циклу М. Равеля надав підстави для висновку, що композитор водночас продовжує кращі традиції французького мистецтва із властивими йому вишуканістю та імпресіоністичними рисами і демонструє інноваційний підхід до вокального жанру. Особливо цікавими є його творчі пошуки останніх років, коли митець сягає нового розуміння музично-поетичного синтезу. Основними рисами його камерно-вокальної музики, зокрема вокальних циклів, стають витонченість образної сфери, елегантність і вишуканість музичного стилю, підкреслення декламаційної природи вокалізації та елементи звукопису. Отже, цикл «Chansons madécasses» репрезентує складні стосунки з ідеєю «голосу». М. Равель «привласнює» голос екзотичного «інішого», щоби звернутись до провокаційних тем, яких він уникав у решті своїх вокальних творів; але

замість того, щоб залишатися у цьому «безпечному просторі», він постійно підриває його стабільність: уникаючи умовностей музичної екзотики і шукаючи сильної драматичної підтримки тексту, здатної справити враження на слухачів, М. Равель вводить нас у конфронтацію з різноманітними емоціями, представленими у циклі.

Ключові слова: «Мадагаскарські пісні»; *Chansons madécasses*; М. Равель; екзотизм; колоніальна тематика; стиль; жанр; камерно-вокальний цикл.

Постановка проблеми.

Камерно-вокальні жанри приваблювали М. Равеля протягом усього творчого шляху – з перших опусів (перша його пісня належить до *op. 4*) і до останнього, яким став вокальний цикл «Три пісні Дон Кіхота до Дульсінеї». Вокальні твори повною мірою втілюють основні риси стилю композитора та його творчі інтереси. Ця сфера творчості М. Равеля відповідає провідним тенденціям розвитку камерно-вокальних жанрів у французькій культурі ХХ століття з його тяжінням до символізму, витонченості й вишуканості музичних барв, імпресіоністичного відображення швидкоплинних миттєвостей, невловимих образів природи або відтінків людських почуттів. Цикл «Мадагаскарські пісні» ставить перед виконавцями низку непростих завдань, вирішення яких лежить у площині історичної точності інтерпретації, у вибудові цілісної драматургії циклу і чіткості технічного відтворення його музичного тексту. Саме ці аспекти розглянуто у статті. Обговорення історичних, соціальних і текстуальних аспектів музичної та поетичної складових твору допоможе оновити традиції виконання циклу, що сформувалися в минулому столітті.

Останні дослідження і публікації за темою. У статті, присвяченій теоретичному аспекту жанрового синтезу в музиці ХХ століття, дослідниця О. Грицюк концентрується на зсувах жанрового фонду, наводячи як приклад цикл «Мадагаскарські пісні» М. Равеля, але при цьому погляд музикознавиці зосереджений на співвідношенні інструментальних партій ансамблю (Грицюк, 2016). У монографії В. Жаркової «Прогулянки в музичному світі Мориса Равеля» (2009) є розділ, присвячений особливостям музичної інтерпретації компози-

тором віршів Р. де Маре, П. Верлена, С. Малларме та інших поетів. Дослідниця розглядає вибрані вокальні твори, однак цикл «Мадагаскарські пісні» згадується лише для порівнянь і окремо не проаналізований. Стаття В. Жаркової «Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації» (2021) присвячена стильовій ідентичності композиторів, а також новим підходам, необхідним для кращого розуміння їхнього внеску в розвиток музичного мистецтва. У дисертаційному дослідженні А. Фрасинюк «Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля» (2021) здійснено спробу аналізу образної сфери і структури творів композитора, яка має на меті виявлення загальних ігрових тенденцій, враховуючи як формотворення, так і специфіку фортепіанної гри в контексті музичної культури. Однак у полі зору дослідниці перебувають лише інструментальні твори.

Книга Катріони Сет «Еваріст Парні, 1753–1814: креол, революціонер, академік» (Seth, 2014) не тільки досліджує літературні досягнення автора поетичних текстів циклу М. Равеля, але й дозволяє оцінити його здобуток в ширшому контексті, підкреслюючи його вплив на оновлення ліричної поезії у Франції та за її межами. Дослідниця дає глибокий погляд на особисте і професійне життя Е. Парні, зображуючи його як представника свого класу, середовища та покоління. Отримані відомості дозволяють оновити розуміння текстів поета, збагачуючи розвідки стосовно вокального циклу «Мадагаскарські пісні» М. Равеля, який залишається маловисвітленим у вітчизняному музикознавстві, що зумовлює *наукову новизну* цього дослідження.

Мета цієї статті – розглянути вокальний цикл М. Равеля «Мадагаскарські пісні» в контексті розвитку французької камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття з акцентом на його змісті та стилістиці. Відповідно до мети сформульовано такі завдання:

- 1) окреслити місце «Мадагаскарських пісень» у французькій музичній культурі початку ХХ століття;
- 2) проаналізувати взаємодію музики М. Равеля з поетичним текстом Еваріста Парні;
- 3) визначити характерні риси стилістики М. Равеля у цьому циклі.

Методологія дослідження. Теоретичний аналіз і систематизація наукової літератури за темою допомогли виявити певні напрями музикознавчої презентації циклу «Мадагаскарські пісні» М. Равеля; історичний і компаративний методи – відтворити історико-культурний контекст, пов'язаний з поетичною складовою циклу авторства Е. Парні. Практичні методи цілісного і порівняльного музичного аналізу використано для висвітлення технічних засобів реалізації поетичного та музичного просторів циклу.

Виклад основного матеріалу.

XX століття відзначено появою у французькому музичному мистецтві багатьох різноманітних вокальних циклів: цей жанр помітно актуалізувався під впливом підвищеного інтересу до експресивно-ліричного висловлювання, символістської поезії, нових типів стилізації. Крім К. Дебюссі («Пісні Білігіс» і «Галантні свята»), вокальні цикли писали багато французьких композиторів: Г. Форє («Пісні Єви», «Міражі» на сл. П. Верлена), А. Руссель («Чотири поеми на вірші Анрі де Реньє»), Д. Мійо («Петроградські вечори» на сл. Р. Шалюпта), А. Дютійо («Три сонети на вірші Ш. Бодлера») і багато інших.

Камерно-вокальна спадщина видатного французького композитора XX століття М. Равеля посідає важливе місце в сучасній музичній культурі. Поетичні першоджерела, до яких він звертається, належать виключно французькій поезії – він використовує вірші Т. Клінгзора, К. Маро, Е. Парні, П. Ронсара, Ж. Ренара, С. Малларме, П. Верлена, Е. Верхарна, П. Морана, А. Реньє. Композитора приваблюють твори символістського та імпресіоністичного змісту, з багатою і барвистою лексикою, незвичайними стилістичними прийомами.

М. Равель віддає перевагу невеликим циклам, що складаються з трьох-п'яти частин. Жанр вокального циклу він трактує досить вільно, майже ніде не дотримуючись сюжетності, але зберігаючи загальну драматургію першоджерела. Орієнтальна лінія творчості композитора яскраво представлена циклом «Мадагаскарські пісні» на слова Е. Парні (1926), де задля відтворення екзотичного колориту М. Равель поєднує мовленнєву виразність і музикальність, декламаційність мелодики та пластику ритму. У вокальному письмі та інструментовці цього твору композитор також сполучає

експериментальний та екзотичний стиль ХХ століття з характерними рисами музичного мистецтва кінця ХІХ століття.

Пісенний цикл М. Равеля «*Chansons madécasses*» був написаний на замовлення американської меценатки Елізабет Спрегг Кулідж. Пані Кулідж замовила пісенний цикл для голосу у супроводі флейти, віолончелі та фортепіано. Композитор обрав незвичний, на його погляд, текст Е. Парні. Згідно з відомостями, наведеними французьким композитором і музикознавцем А. Ролан-Мануелем, М. Равель знайшов перше видання віршів Е. Парні у букіністичній крамниці, «між готичним годинником 1820 року та етрусським чайником» (Roland-Manuel, 1972: 95).

Отже, Еваріст-Дезір де Парні (1753–1814), креольський поет кінця ХVІІІ століття, був автором віршів, до яких М. Равель звернувся у циклі «*Chansons madécasses*». Е. Парні походив із французької колонії Реюньйон і був учнем Жан-Жака Руссо. Хоча йому не довелося подорожувати до Мадагаскару, він неправдиво стверджував, що створив вірші своєї збірки «*Chansons madécasses, traduites en français, suivies de poésies fugitives*» («Мадагаскарські пісні, перекладені французькою, за якими слідує *poésies fugitives*¹») з пісень, зібраних серед насельників Мадагаскару (Orenstein, 1990: 37). В передмові до циклу Е. Парні підкреслює «незвичність» і водночас «простоту», «невигадливість» як основу «поетичного»: «Я зібрав і переклав кілька пісень, які можуть дати уявлення про звичаї жителів Мадагаскару. У них немає віршів; їхня поезія – це лише ретельно оброблена проза. Їхня музика проста, ніжна і завжди сумна (*mélancolique*)» (Parny, 1787: 4).

Джеральд Ларнер у своїй монографії «Моріс Равель» зазначає: «Хоча його прозові вірші насправді не були записані від мадагаскарських уродженців, як стверджував Е. Парні, вони мають привабливу екзотику, а також цікаві антиколоніальні політичні настрої» (Larner,

¹ *Poésies fugitives* – «бігли вірші», широко розповсюджений у Франції (а також Італії, Німеччині, Англії) ХVІІІ століття жанр «легких» віршів, призначених їх авторами для циркулювання в повсякденному обігу, зазвичай у виді рукописів, нерідко як дарунків (Goodchild, 2024).

1996: 189). Три вірші, обрані Равелем, – це «*Nahandove*» («Красуня Нахандова»), «*Aoua!*» («Білим не вірте ви!») та «*Il est doux*» («Добре влягтися у спеку ...») (букв. «Він солодкий...»).

Вірші збірки «*Chansons madécasses, traduites en français, suivies de poésies fugitives*» Е. Парні мають репутацію тексту невдалого, хоча їх ретроспективно й було віднесено до витоків одного з найпродуктивніших жанрів французької літератури – «віршів у прозі». Одразу ж зазначимо, що більшість закордонних дослідників, зокрема літературознавці (Seth, 2003; Meitinger, 1988), частіше визначають цикл як перший зразок ліричної прозової мініатюри. Ці тексти присвячені коханню, війні та блаженному неробству, а також представляють химерні образи з життя мадагаскарців. Перший і третій з обраних М. Равелем віршів мають виразно еротичний характер. Середній вірш є більш драматичним – у ньому йдеться про наслідки французького колоніалізму для екзотичної і далекої землі Мадагаскару та її народу.

Цикл М. Равеля «*Chansons madécasses*», з його парадоксальним поєднанням простоти й пишності, відомий не лише як один з найбільш емоційних його творів, але й як найзагадковіший. У малому просторі цього короткого пісенного циклу приховується багатство суперечностей, як у житті і творчості самого М. Равеля.

Співачка Джейн Батторі була першою виконавицею всього циклу в Американському посольстві в Римі 8 травня 1926 року. Того ж року твір було опубліковано видавництвом Дюрана (*Durand*) і проілюстровано Жан-Люком Моро. Мартіал Сінгер, професійний співак і викладач, розповів біографу М. Равеля, Арбі Оренштейну, що він був першим чоловіком, який виконав «*Chansons madécasses*» (у 1939 році в *Salle Gaveau*). А. Оренштейн наводить текст його листа (від 3 вересня 1965 року), де співак згадує про своє спілкування з М. Равелем із цього приводу: «Я зауважив Равеля, що тексти цих пісень, безумовно, були призначені для чоловіка. Він підтвердив (це, мабуть, сталося близько 1935 року), що, пишучи їх, мав на увазі чоловічий голос, але тільки співачки з ґрунтовним музичним досвідом цікавилися ними» (Orenstein, 1990: 507).

Використання *tempo rubato* було впливовою та суперечливою особливістю виконання музики на початку ХХ століття, але вже у 1930 роках така манера стала менш популярною. З'явилася тенденція до більш букввальних інтерпретацій. Чіткість деталей покращилась завдяки наявності записів. У той же час, музика відійшла від традиційних гармоній та мелодій, що робило її надзвичайно важкою для виконання, співу та ансамблевої гри. Дослідник Роберт Філіп у розділі «1900–1940» книги «Performance Practice, Music after 1600» («Практика виконання: Музика після 1600 року») зазначає: «Музика, яка радикально відірвалася від традицій та форм ХІХ століття, змушувала переосмислити виконавську практику» (Philip, 1989: 479).

Приклади цього відходу від традиції можна почути у багатьох творах М. Равеля; однак цикл «*Chansons madécasses*» виділяється своїм очевидним спрямуванням до нових звукосполучень ХХ століття: це атональність та політональність, несподівані інтервальні стрибки, а також наявність квазіречитативних розділів у кожній пісні, що сприяють близькому до «розмовного» трактуванню партії вокалу. Завдяки унікальним «примітивістським» перкусійним ефектам (подекуди «ударне» звучання фортепіано, «стукотливі» флажолетні піцикато віолончелі), а також «бойовим крикам» вокальної партії, створюється «екзотична» музична атмосфера.

Музичний аналіз циклу «*Chansons madécasses*» демонструє дуже зрілий рівень письма не лише в інтонаційному оформленні вокальної лінії, але й в інструментовці. У першій пісні, «*Nahandove*», інструментальна партія має драматичне забарвлення. Вступ інструментів створює враження почергового виходу на сцену персонажів п'єси. Короткий вступ віолончелі задає романтичний настрій пейзажу та оповідача перед тим, як починає звучати вокальна партія. Фортепіано, що вступає у 19 такті, репрезентує образ ритмічного руху й зростання – ходи, що раптово з'являється і наближається – можливо, «швидкого маршу», до якого незабаром приєднується вокальна партія, або навіть власного прискореного серцебиття оповідача. У захопленні всією цією «інструментальною драмою», голос, здається, виконує «інтерпретативну» роль щодо інших трьох

інструментів. Він стає відбиттям емоційного пейзажу віршів, його драматичні висловлювання панують над інструментами, а чітка артикуляція чудово підібраного композитором тексту забезпечує театральну яскравість.

Голос спочатку рухається неспішно-нескінченно у «зв'язці» з віолончельними «скрипучими» мелодіями, що пластично вигинаються, мов очеретяні стебла. Він наповнений «гогенівською» еротичною млістю і передчуттям пристрасного танцю, що зароджується в ритмах фортепіано. А потім голос вибухає волелюбними криками протесту (ніж втрата свободи – «*Plutôt la mort!*» / «Краще смерть!»). У супроводі ми чуємо, як «сполохана» флейта, що тільки-но облігатно-слухняно повторювала ритмічний малюнок вокальної партії, змінює рух, створюючи образ збентеженої пташки.

Початок другої пісні циклу «*Chansons madécasses*» створює майже шокуєче враження. Закінчивши «*Nahandove*» у м'якій динаміці, М. Равель починає пісню з вигуку «*Aoua!*». Це слово було його власною знахідкою; його взагалі немає в оригінальному вірші². М. Равель підкреслює свій «бойовий заклик» дисонатним акордом *ff*; співак майже викрикує цей перший вигук. Після цього експресивного початку розгортання відбувається у більш м'якій динаміці, але це все ж не розряджає тривожну атмосферу; постійно повторювані мажорні септакорди у фортепіано, короткі спадаючі хроматичні побудови флейти й ритмічні збивки в партії віолончелі тримають слухача в напруженні. Вокальна партія з її стабільним ритмом і вузьким діапазоном нагадує обрядовий спів.

М. Равель використовує специфічні засоби гри на флейті і віолончелі, щоб створити нові «місцеві» звуки, що уособлюють «несвропейський» контекст. Одним з прикладів цього є імітація флейтою звучання труби у пісні «*Aoua!*», де, починаючи з такту 38, флейта повинна звучати *quasi* труба – як сигнал або попередження про вторгнення чужинців у країну.

2 Сучасний автоматичний перекладач-Google-на основі штучного інтелекту ідентифікує цей вигук як гавайське «Hi!».

Наприкінці твору вокальний вигук «Aoua!» виконується на октаву нижче, стає приглушеним попередженням; коли флейта і віолончель повертаються на останні чотири такти твору, флейта повторює свої невеликі хроматичні низхідні побудови з першого куплету, тоді як віолончель м'яким відлунням вторить вокальній лінії.

Музика М. Равеля у другій пісні циклу сприймається скоріше як коментар до оригінального вірша Е. Парні, ніж просто як спроба вдалого його втілення. Додання ярко емоційного вигуку «Aoua!» свідчить про сильне прагнення підкреслити для сучасної йому аудиторії тему расового зіткнення за допомогою драматичного, «силового» способу. Завдяки контрасту між більш ніжною чуттєвістю першою і третьою піснями й жорсткістю другої, саме «Aoua!» частіше справляє найсильніше враження.

Третя й остання пісня «*Chansons madécasses*» менш емоційно вимоглива до слухачів, ніж дві попередні. Після вражаючого «Aoua!» з жорсткими ритмами, різкими дисонансами та кричущими високими нотами, ми чуємо неочікувано ніжне звучання флейти в нижньому регістрі на початку «*Il est doux*», що викликає миттєве полегшення і, водночас, стає алюзією на поетичний образ першої пісні, але тепер загальне звучання є м'якшим і «лінившим», немов через спеку літньої обідньої пори.

Специфіка атонального письма цього номера полягає в тому, що, починаючи з такту 20, вокальна партія залишається тональною, тоді як інструментальні виходять за тональні межі. А. Оренштейн у своїй книзі «Равель: Людина і музикант» коментує: «Лінійна орієнтація “*Chansons madécasses*” поєднується з елементом примітивізму, який можна спостерігати в місцевому колориті віршів, а також у широкому застосуванні повторень в акомпанементі. Пісні певною мірою об'єднані використанням спільного матеріалу в “*Nahandove*” та “*Il est doux*”, чий чуттєві настрої взаємопов'язані, і з інструментів видобуваються кілька нових тембрів» (Orenstein, 1991: 196).

Із трьох пісень циклу «*Il est doux*» не тільки найспокійніша, але й найбільш екзотична за своїм образним наповненням – спека, танець, жіночі постаті й усі ті чуттєві задоволення, що асоціюються з екзотикою. Відтінки поетичного тексту, що їх зображують, тонко виписані

М. Равелем в музичних інтонаціях вокальної партії. Композитор більше не використовує у цій пісні остинатних та ударних побудов в партії фортепіано, які слугували ознаками «екзотики» у перших двох піснях, натомість у віолончелі з'являються не менш екзотичні «таємничі постукування» флажолетів піцикато.

У творчому доробку М. Равеля тематика східної екзотики та містики представлена також вокальним циклом «Shéhérazade» («Шехеразада»), який складається із трьох оркестрових пісень на вірші Трістана Клінга. У «Шехеразаді» використано розширену гармонічну мову та складну фактуру, інструментовану значно багатше, ніж у «Мадагаскарських піснях», де застосовано обмежений ансамбль, що робить цикл камерно-інтимним. Цикл «Шехеразада» розрахований на повний оркестровий склад, що створює різнобарвну звукову палітру. У «Мадагаскарських піснях» інтенсивні та чуттєві емоції передано через мінімалістичний ансамбль і темброві експерименти та експресивні мелодії, що розгортаються у вільній формі з наскрізним розвитком. Гармонічна мова «Шехеразادي» більш традиційна порівняно з «Мадагаскарськими піснями», проте орієнтальна атмосфера створюється здебільшого оркестровими засобами. Таким чином, цикл «Мадагаскарські пісні» посідає унікальне місце серед вокальних творів М. Равеля завдяки своїй камерній формі, екзотичній тематиці і тембровим експериментам.

Висновки.

На основі аналізу камерно-вокального циклу М. Равеля можна дійти висновку, що композитор продовжує найкращі традиції французького мистецтва зі властивими йому вишуканістю та імпресіоністськими рисами, а також демонструє інноваційний підхід до вокальних жанрів. Особливо цікавими є творчі пошуки М. Равеля в останні роки, коли французький митець сягає нового розуміння музично-поетичного синтезу. Головними рисами його камерно-вокальної музики, включаючи вокальні цикли, стають витонченість образної сфери, елегантність і вишуканість музичного стилю, підкреслення декламаційної природи вокалізації та елементи звукопису.

У циклі «*Chansons madécasses*» М. Равель не просто втілює текст у музиці; він намагається зробити так, щоб сама музика передавала

текст. Емоції та конфлікти, присутні в словах, отримують активне драматичне музичне втілення; еротична гра динаміки і темпів у «*Nahandove*», зіткнення тональностей у «*Aoual!*» і тихі таємничі звучання у «*Il est doux*» служать прикладом спроби досягти «прямого» відтворення тексту в музиці.

Таким чином, пісні циклу «*Chansons madécasses*» репрезентують складні стосунки композитора з ідеєю «голосу». М. Равель «привласнює» голос екзотичного «іншого», щоб звернутися до провокаційних тем, яких він уникав у решті своїх вокальних творів; але замість того, щоб лишатися у цьому «безпечному просторі», він постійно підриває його стабільність: уникаючи умовностей музичної екзотики, шукаючи сильного драматичного обрамлення тексту, здатного справити враження на слухачів, М. Равель вводить нас у конфронтацію з різноманітними емоціями, представленими в цих піснях.

Перспективи дослідження. Логічним продовженням цього дослідження може стати порівняння інтерпретацій циклу М. Равеля відомими вокалістами ХХ століття, зокрема записів Madeleine Grey 1932 року, Gerard Souzaу (1989), Jessye Norman (1987), та виконавцями ХХІ століття. Цікавим було б простежити еволюцію інтерпретацій колоніальної тематики та екзотизму на тлі змін культурно-історичного контексту, відбір виконавських засобів у зв'язку із тлумаченням образного простору. Таке дослідження дозволить не тільки глибше зрозуміти творчість М. Равеля та її вплив на камерно-вокальну музику, але й виявити тенденції розвитку виконавських підходів до його творів. Вивчення еволюції інтерпретацій допоможе зрозуміти, як змінюється сприйняття музики в різні епохи, та які фактори впливають на ці зміни.

ЛІТЕРАТУРА

- Грицюк, О. Я. (2016). Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія, філологія, музикознавство*, II (7), 178–184.
- Жаркова, В. Б. (2021). Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 130, 24–51.

- Жаркова, В. Б. (2009). *Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (в пошуках смислу послання Майстра)*. Київ: Автограф.
- Фрасинюк, А. (2021). *Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Goodchild, R. (2024). 'Poésie fugitive' in eighteenth-century Europe. *Voltaire Foundation*. <https://voltairefoundation.wordpress.com/tag/poesie-fugitive/>
- Larner, G. (1996). *Maurice Ravel*. London: Phaidon Press.
- Meitinger, S. (1988). «Les Chansons madécasses» de Parny: Exotisme et libération de la forme poétique. In *L'exotisme*, pp. 294–304. Paris: Didier Érudition.
- Orenstein, A. (1991). *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications, Inc.
- Orenstein, A. (Ed.) (1990). *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. New York: Columbia University Press.
- Parny, E. (1787). *Chansons madécasses, traduites en François, suivies de Poésies fugitives*. Londres: et se vend à Paris, Hardouin et Gattey.
- Philip, R. (1989). "1900-1940". In *The Norton / Grove Handbooks in Music: Performance Practice, Music After 1600*, H. M. Brown & S. Sadie (eds.). New York: W. W. Norton and Company.
- Roland-Manuel, A. (1972). *Maurice Ravel*. (Transl. from French by Cynthia Jolly). New York: Dover Publications, Inc.
- Seth, C. (2003). Les Chansons madécasses de Parny: une poésie des origines aux origines du poème en prose. In *Aux origines du poème en prose*, pp. 448–457. Paris: Champion.
- Seth, C. (2014). *Evariste Parny, 1753–1814: Créole, révolutionnaire, académicien*. Paris: Hermann.

REFERENCES

- Frasiniuk, A. (2021). *Play as a Dialogic Phenomenon in Maurice Ravel's Creativity*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa. [in Ukrainian].
- Goodchild, R. (2024). 'Poésie fugitive' in eighteenth-century Europe. *Voltaire Foundation*. <https://voltairefoundation.wordpress.com/tag/poesie-fugitive/> [in English].
- Hrytsiuk, O. Ya (2016). Genre Synthesis in the Musical Art of the 20th Century: Theoretical Aspect. *International Bulletin: Cultural Studies, Philology, Musicology*. II (7), 178–184 [in Ukrainian].
- Larner, G. (1996). *Maurice Ravel*. London: Phaidon Press [in English].

- Meitinger, S. (1988). «Les Chansons madécasses» de Parny: Exotisme et libération de la forme poétique [Parny's "Les Chansons madécasses": Exoticism and liberation of poetic form]. In *L'exotisme*, pp. 294–304. Paris: Didier Érudition [in French].
- Orenstein, A. (1991). *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications, Inc. [in English].
- Orenstein, A. (Ed.) (1990). *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. New York: Columbia University Press [in English].
- Parny, E. (1787). *Chansons madécasses, traduites en François, suivies de Poésies fugitives*. Londres: et se vend à Paris, Hardouin et Gattey [in French].
- Philip, R. (1989). "1900-1940". In *The Norton / Grove Handbooks in Music: Performance Practice, Music After 1600*, H. M. Brown & S. Sadie (eds.). New York: W. W. Norton and Company [in English].
- Roland-Manuel, A. (1972). *Maurice Ravel*. (Transl. from French by Cynthia Jolly). New York: Dover Publications, Inc. [in English].
- Seth, C. (2003). Les Chansons madécasses de Parny: une poésie des origines aux origines du poème en prose [Parny's 'Madagascan Songs': a poetry from the origins to the origins of the poem in prose]. In *Aux origines du poème en prose [The Origins of the Prose Poem]*, pp. 448–457. Paris: Champion [in French].
- Seth, C. (2014). *Evariste Parny, 1753–1814: Créole, révolutionnaire, académicien [Evariste Parny, 1753–1814: Creole, revolutionary, academician]*. Paris: Hermann [in French].
- Zharkova, V. B. (2009). *The walks in Maurice Ravel's musical world (in search of the meaning of the Master's message)*. Kyiv: Avtohrاف [in Russian].
- Zharkova, V. B. (2021). The Music of Claude Debussy and Maurice Ravel: A Contemporary Perspective on the Problem of Stylistic Identification. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 24–51 [in Ukrainian].

Ilona Novak

A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music,
 postgraduate student,
 the Department of Solo Singing
 e-mail: novakilonaa@gmail.com
 ORCID iD: 0009-0001-4103-6806

M. Ravel's vocal cycle "Chansons madécasses" and its role in the development of French chamber-vocal music of the first half of the twentieth century

Statement of the problem.

Chamber vocal genres attracted Ravel throughout his career, from his first opuses (his first song belongs to Op.4) to his last, which was the vocal cycle "Three Songs of Don Quixote to Dulcinea". The vocal works fully embody the main features of the composer's style and creative interests. This sphere of Ravel's work corresponds to the leading trends in the development of chamber vocal genres in the French culture of the twentieth century. At that time, composers had gravitated toward symbolism, elegance and refinement of music expression, the impressionistic reflection of fleeting moments, elusive images of nature or shades of human feelings. The cycle "Chansons madécasses" ("Madagascar Songs") attracts primarily by a mixture of colonial themes and exoticism, which is realized in a combination of speech expressiveness and musicality, recitative melody and plastic rhythm. The cycle poses a number of difficult tasks for performers, the solution of which lies in the plane of historical accuracy and technical precision. These aspects are examined in the article. Discussion of the historical, social and textual specifics of music and poetry will help to renew the traditions of the cycle's performance that were formed in the last century.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to examine Ravel's vocal cycle "Chansons madécasses" in the context of the development of French chamber music of the first half of the twentieth century, with an emphasis on content and stylistics. Theoretical analysis and systematization of scientific sources on the topic helped to outline certain traditions of musicological presenting the cycle "Chansons madécasses; historical and comparative research methods have made it possible to consider the historical and cultural context of the poetic component of the cycle – "poems in prose" by E. Parny. Holistic and comparative musicological analysis contributed to the coverage of ways of realizing the poetic and musical spaces of the cycle. M. Ravel's vocal cycle "Chansons madécasses" remains poorly researched in domestic musicology, which determines the scientific novelty of this study.

Research results and conclusion.

Based on the analysis of M. Ravel's chamber-vocal cycle, it can be concluded that the composer continues the best traditions of French art with its refined and impressionistic features, while demonstrating an innovative approach to vocal

genres. Particularly interesting are his creative searches in recent years, when Ravel reached a new understanding of musical and poetic synthesis. The main features of his chamber music, including vocal cycles, were the daintiness and elegance of the figurative sphere, the refinement of the musical style, the inclination to the recitative manner of vocalization, and elements of sound painting

In the cycle “*Chansons madécasses*” M. Ravel not just embodies the text in music; he tries to make the music itself convey the text. Emotions and conflicts present in the words receive an active dramatic musical embodiment; the erotic play of dynamics and tempos in “*Nahandove*”, the clash of tonalities in “*Aoua!*” and the quiet mysterious sounds in “*Il est doux*” serve as an example of an attempt to achieve a “direct” reproduction of the text in music.

Thus, the songs of the cycle “*Chansons madécasses*” represent the composer’s complex relationship with the very idea of a “voice”. M. Ravel “appropriates” the voice of an exotic “other” in order to address provocative themes that he avoided in the rest of his vocal works; but instead of remaining in this “safe space”, he constantly undermines its stability: avoiding the conventionality of musical exoticism, looking for a strong dramatic support of the text capable of making an impression on the listeners, M. Ravel puts us into a confrontation with the various emotions presented in these songs.

Keywords: M. Ravel; «*Chansons madécasses*»; “*Madagascar Songs*”; exoticism; colonial themes; style; genre; chamber-vocal cycle.

Стаття надійшла до редакції 30 травня 2024 року