

УДК 78.071.1(44):784.3]:78.071.2
DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362325

Цитування:

Жаркіх Т. В., Міланіна А. О. Темпоральність і феномен очікування в опусі 27 «Trois Lieder» Е. Шоссона: виконавський аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 262–268.

Zharkikh T., Milanina A. (2026). Temporality and the Phenomenon of Expectation in Ernest Chausson's Op. 27 "Trois Lieder": A Performer's Perspective. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 262–268 [in Ukrainian].

Жаркіх Тетяна Василівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри сольного співу
та оперної підготовки
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського
<https://orcid.org/0000-0001-8392-6578>
zhar.09@ukr.net

Міланіна Альона Олегівна,
доктор філософії, старший викладач кафедри
музичного мистецтва естради та джазу
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського
<https://orcid.org/0000-0003-1123-0824>
alyona.milani@gmail.com

ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ І ФЕНОМЕН ОЧІКУВАННЯ В ОПУСІ 27 «TROIS LIEDER» Е. ШОССОНА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Мета дослідження – розкрити як темпоральність і стан очікування реалізуються в ор. 27 Е. Шоссона через поезію К. Моклера та виконавську інтерпретацію. **Методи дослідження:** Дослідження темпоральності та феномену очікування в ор. 27 Е. Шоссона реалізується через комплексний підхід, що поєднує, музикознавчі, літературні, виконавські та герменевтичні методи: музикознавчий аналіз надає змогу вивчити єдність темпорального задуму твору; літературний аналіз поетичних текстів К. Моклера виявляє образи очікування та часу, що формують основу інтерпретаційних рішень; виконавський метод дозволяє з'ясувати як відтворюється психологічний та емоційний стан очікування; герменевтичний метод використовується для розкриття символістського змісту твору; синтетичний метод інтегрує музикознавчий, літературний, виконавський та герменевтичний підходи. **Наукова новизна** полягає у комплексному аналізі темпоральності та феномену очікування в опусі Е. Шоссона «Trois Lieder» через призму виконавської практики, поєднуючи музикознавчий аналіз із психологією музичного сприйняття та підкреслюючи специфіку передачі часу в інтерпретації виконавця. **Висновки:** Опус 27 «Trois Lieder» є прикладом синтезу мистецтв, де поезія формує символічний зміст, музика розкриває його психологічну глибину, а виконавська інтерпретація Б. Баллей (меццо-сопрано)-Б. Ейді (фортепіано) актуалізує та конкретизує цей зміст у звучанні. Усі три твори об'єднує тема часу як простору очікування, де час стає символом внутрішнього стану людини. Очікування перетворюється на головну емоційну домінуючу опусу, а музика підкреслює його через гармонічну нестійкість, темпову пластичність і тонку динамічну градацію. Час у циклі виступає як екзистенційна категорія, що виявляє самотність, надію, внутрішню напругу й духовний пошук людини. Очікування – це не лише сюжетний мотив, а метафора людського буття. Тема часу в ор. 27 реалізується насамперед через інтерпретаційні засоби, тобто стає категорією живого звучання (темпова гнучкість, паузи, дихання та нюансована динаміка). Саме виконавець надає часові психологічної глибини, перетворюючи його на внутрішній простір переживання. Очікування матеріалізується у звучанні як стан напруженої тиші та емоційної зосередженості, що визначає цілісну драматургію ор. 27 «Trois Lieder».

Ключові слова: темпоральність, стан очікування, символіка, поезія, композитор, виконавська інтерпретація.

Zharkikh Tetiana, PhD in Art History, Associate Professor, Solo Singing and Opera Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Milanina Alona, PhD, Senior Lecturer, Department of Jazz and Variety Music, I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Temporality and the Phenomenon of Expectation in Ernest Chausson's Op. 27 "Trois Lieder": A Performer's Perspective

The purpose of the study is to reveal how temporality and the state of expectation are realised in Chausson's Op. 27 through the poetry of Camille Mauclair and the performer's interpretation. **Research Methodology.** The study of temporality and the phenomenon of expectation in E. Chausson's Op. 27 is implemented through a comprehensive

approach that combines musicological, literary, performative, and hermeneutic methods. Musicological analysis allows for the examination of the unity of the work's temporal concept. Literary analysis of C. Mauclair's poetic texts reveals images of expectation and time that form the basis of interpretive decisions. Performative method enables clarification of how the psychological and emotional state of expectation is reproduced. Hermeneutic method is used to uncover the symbolic content of the work. Synthetic method integrates musicological, literary, performative, and hermeneutic approaches. **The scientific novelty** lies in the comprehensive analysis of temporality and the phenomenon of expectation in Chausson's Op. 27 "Trois Lieder" from the perspective of performance practice. The study combines musicological analysis with the psychology of musical perception and highlights the specific ways in which the performer conveys the dimension of time. **Conclusions.** Op. 27 "Trois Lieder" is a striking example of the synthesis of the arts: poetry creates symbolic content, music reveals its psychological depth, and the performance interpretation by Brigitte Balleys (mezzo-soprano) and B. Eadie (piano) actualises and concretises this content in sounding reality. All three songs are united by the theme of time as a space of expectation, where time becomes a symbol of the human inner state. Expectation emerges as the central emotional dominant of the cycle, emphasised by harmonic instability, temporal plasticity, and subtle dynamic gradation. Time in the cycle functions as an existential category that reveals human loneliness, hope, inner tension, and spiritual quest. Expectation is not merely a plot motif but a metaphor for human existence. The theme of time in Op. 27 is realised primarily through interpretive means — it becomes a category of living sound (tempo flexibility, pauses, breath, and nuanced dynamics). It is the performer who endows time with psychological depth, transforming it into an inner space of lived experience. Expectation materialises in sound as a state of tense silence and emotional concentration, thereby shaping the integral dramaturgy of the entire Op. 27 "Trois Lieder".

Keywords: temporality, phenomenon of expectation, symbolism, poetry, composer, performance interpretation, Ernest Chausson, Camille Mauclair.

Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю осмислення темпоральної моделі, як категорії, що визначає глибину драматургії музичного твору. Даний аспект розглянуто на прикладі оп. 27 «Trois Lieder» Е. Шоссона. У сучасному музикознавстві категорія часу дедалі частіше осмислюється не лише як формоутворювальний чинник, а як естетична й екзистенційна категорія, що визначає глибину драматургії музичного твору. Особливої ваги проблема темпоральності набуває в камерно-вокальному жанрі, де музичний час безпосередньо пов'язаний зі словом, диханням і виконавською інтерпретацією.

Вокальна творчість Ернеста Шоссона, зокрема Оп. 27 «Trois Lieder», привертала увагу дослідників у контексті стильових впливів (вагнерівська традиція, синтез французької *mélodie* та німецького *Lied*) гармонічної мови та поезики символізму. Водночас проблема темпоральної організації опусу та феномену очікування як домінуючого психологічного стану ліричного героя залишається недостатньо висвітленою, особливо з позиції виконавського прочитання.

Постає необхідність осмислення оп. 27 не лише як зразка пізньоромантичної вокальної лірики, а як цілісної темпоральної моделі, у якій категорія часу реалізується через інтонацію, фразування, динаміку, паузи та дихання. Саме виконавський аспект дозволяє виявити внутрішню драматургію очікування та розкрити специфіку музичного мислення Е. Шоссона.

Актуальність звернення до даного твору зумовлена необхідністю осмислення як літературно-символічного першоджерела, так і специфіки музично-виконавської інтерпретації.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні дослідження в галузі музичної інтерпретації підкреслюють, що вокальна музика жанру *Lied* і *mélodie* сприймається як складний синтез музичного та поетичного тексту, де виконавець здійснює не лише технічну, а й смислову функцію. У статті Се Пенцо (2025) «Стильовий спектр музично-виконавської інтерпретації» розглядається дане поняття як комплекс стильових характеристик виконання, що дозволяє порівнювати різні версії твору та оцінювати їхню відповідність художньому задуму композитора [3, 350]. Це дослідження є методологічно важливим для аналізу виконавських версій Оп. 27 «Trois Lieder» Е. Шоссона, оскільки дозволяє виділити специфічні прийоми, що передають стан очікування та темпоральність твору [3, 350]. У дослідженні *The hermeneutic study of the musical and poetic texts in the vocal music by E. Chausson* [9, 198] автори дослідили символізм у вокальних творах Ернеста Шоссон (як приклад обраний цикл «Поема про кохання та море» на вірші Моріса Бушора) із застосуванням герменевтичної методології та аналізу інтонаційної драматургії твору. Це базова праця для висвітлення тематики, котра обрана для даної статті. В. Головей та В. Кашаюк (2022) у публікації «Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики» розкриває

герменевтичний підхід до виконання, де музичний твір «оживає» через осмислену діяльність виконавця [2, 15]. Автори підкреслюють, що інтерпретація є процесом смислового декодування твору, що прямо пов'язано з феноменом внутрішнього часу у вокальних творах, таких як *Trois Lieder*. Дослідження Цуй Цзін (2024) «Камерно-вокальна музика В. Косенка: інтерпретаційні аспекти» демонструє, як історико-стильові установки та текстова структура впливають на виконавську інтерпретацію камерно-вокальної музики [6, 28]. Методологічні висновки цього дослідження застосовні до аналізу творів пізньоромантичної доби, зокрема творчості Е. Шоссона, оскільки дозволяють оцінювати, як виконавець передає поетичний зміст і внутрішній час через музичну інтонацію та фразування. У Юян (2022) у статті «Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання» акцентує увагу на значенні фортепіанного акомпанементу як носія семантики, що підсилює психологічний і емоційний ефект твору [5, 128]. Це підтверджує важливість аналізу фортепіанної партії в *Op. 27*, де акомпанемент не лише підтримує вокальну лінію, а й створює певну атмосферу очікування. Нарешті, дослідження історії *Lied*, зокрема аналіз інтерпретацій Д. Фішера-Діскау (2025), демонструє, як традиція виконання формує інтонаційну суб'єктивність і впливає на сприйняття часу та психологічного стану персонажів у вокальних циклах [4, 158]. Дані результати підтверджують необхідність розгляду *Trois Lieder* не лише як нотного твору, а як динамічного художнього простору, де внутрішній час реалізуються через взаємодію музики, поезії та інтерпретації виконавця.

Мета дослідження – розкрити як темпоральність і стан очікування реалізуються в *op. 27* Шоссона через поезію К. Моклера та виконавську інтерпретацію.

Виклад основного матеріалу. Опус 27 «*Trois Lieder*» Ернеста Шоссона складається з трьох вокальних номерів: «*Les heures*» («Години»), «*Ballade*» («Балада») та «*Les coupennes*» («Вінки»), створених на поетичні тексти Каміля Моклера. Цей твір був написаний у 1898 році, в останній період життя композитора (Е. Шоссон загинув у 1899 році), і належить до завершального етапу його творчості, коли посилюється вплив вагнерівської гармонічної мови, музична

фактура стає більш насиченою й драматизованою [8, 211].

Привертає увагу те, що замість традиційного для французької культури терміну *mélodies*, композитор використовує німецьке означення *Lieder*. Саме такий вибір засвідчує його естетичну орієнтацію на німецьку романтичну традицію з її психологізованим типом музичного мислення. У цьому контексті категорія часу, що в усіх трьох частинах опусу постає як домінуючий мотив очікування, набуває рис розгорнутого внутрішнього процесу, близького до вагнерівської концепції «нескінченної мелодії». Така жанрова самоідентифікація підсилює сприйняття твору як цілісної темпоральної моделі, в якій музика стає формою екзистенційного самовиявлення.

Поезія К. Моклера у «*Les heures*» репрезентує декадентсько-символістське осмислення смерті як повільного, естетизованого завмирання, тобто, це декадентська візія: смерть подається як чуттєво-повільний, майже еротизований процес згасання [10, 342]. Образи блідих годин, місячного світла та добровільного «подання рук» формують не драматичний, а споглядально-ритуальний тип поетичного часу, який у музиці Е. Шоссона трансформується в плинну звукову форму. «*S'alanguir <...> et puis mourir <...> pâle sourire* («знемагати ... і потім вмирати... з блідою посмішкою») є ключовими словами «*Les heures*». У поетичному баченні К. Моклера зміст №1 – не трагедія, а солодка втома буття [11].

В опусі Е. Шоссона №1 виконує функцію символічного прологу, в якому музичними засобами втілюється образ часу як фатальної, надособової сили. Вже у фортепіанному вступі формується провідний символ твору – монотонний перебіг часу, що реалізується через остинатну фактуру з рівномірною метричною пульсацією. Повторюваність ритмічної моделі та відсутність тематичного розвитку створюють ефект механічного руху, співвідносного з ходом годинника, який не підпорядковується емоційній логіці вокальної партії.

Голосова мелодія тяжіє до декламаційності, має обмежений діапазон і часто рухається малими інтервалами, що створює ефект безособового мовлення, ніби виголошує не конкретний ліричний герой, а сама «Година», персоніфікований час. Відсутність виразної кантילени підсилює символіку відчуження й приреченості.

У фіналі твору не має відчуття остаточного завершення. Фортепіано зберігає відчуття циклічності, ніби музичний процес може продовжуватися й після останнього вокального звуку, що підкреслює символіку нескінченної «години», яка веде не до розв'язки, а до повторення і згасання.

Авторські задуми №1 переконливо втілюються в інтерпретації Бріджит Баллей (вокал) та Біллі Ейді [7] (фортепіано). Б. Баллей [1] – швейцарська меццо-сопрано з великим досвідом сольних концертів і видовищ у жанрі lied/mélodie, яка має глибоке розуміння тексту та виразності французької пісні. Вона неодноразово записувала *mélodies* різних французьких композиторів, що свідчить про її відданість і стилістичну компетентність у цій області. Б. Ейді – досвідчений піаніст-аккомпаніатор у французькій пісенності, який супроводжував Б. Баллей і інших вокалістів під час записів *mélodies* Е. Шоссона.

Виконавське бачення Бріджит Баллей «*Les heures*» вирізняється принциповим підкресленням знеособленої, фаталістичної природи образу, що повністю відповідає символіці першого номера опусу. Співачка уникає ліричної експресивності й трактує вокальну партію як форму стриманого, майже відстороненого мовлення, тим самим посилюючи образ часу як надособової сили. Вона використовує приглушений, «охолоджений» тембр, мінімізуючи яскраві обертони та вібрато. Такий звуковий колорит знімає індивідуально-емоційний акцент, створює відчуття внутрішньої порожнечі та перетворює голос на символічний носій ідеї, а не суб'єкт переживання. Особливо показовою є відмова від тембрового розкриття у кульмінаційних моментах: замість підсилення звучності співачка зберігає стриманість, що підкреслює неминучість, а не драму. Виконавська манера Б. Баллей тяжіє до мовленнєвої артикуляції. Текст подається чітко, без кантиленного «розспівування» голосних, що наближує вокальну лінію до символістського *parlé-chanté*, знімає ефект оповіді від першої особи та створює враження проголошення універсальної істини. Акценти робляться не через динамічні сплески, а через інтонаційні мікрозміщення та ритмічну точність, що особливо резонує з остинатною пульсацією фортепіано.

Б. Баллей демонструє надзвичайно уважне ставлення до внутрішнього часу музики. Вона не намагається «дихати проти» фортепіано, а навпаки – підпорядковує вокальну фразу його невблаганному руху. Темпові відхилення

мінімальні, агогіка стримана, що підсилює відчуття часової інерції. У вокальних паузах співачка не «знімає напругу», дозволяючи фортепіанній пульсації зберігати символічну роль годинникового механізму. Таким чином, голос не протистоїть часу, а існує всередині нього.

Динамічний план інтерпретації вибудовується за принципом внутрішнього наростання без зовнішнього вибуху. Навіть у семантично напружених моментах співачка уникає forte, надаючи перевагу стриманим нюансам (*mezzo piano*, *piano*), що відповідає загальній символіці твору, де смерть і згасання не мають трагічного жесту, а постають як тихий, неминучий процес.

У завершенні номера співачка зберігає максимально нейтральну вокальну подачу, ніби «зникаючи» у фортепіанній фактурі. Голос не ставить смислової крапки, а розчиняється в остинатному русі акомпанементу, що підкреслює ідею нескінченної години, яка триває й поза межами звучання вокальної партії.

Спільна інтерпретація Бріджит Баллей та піаніста Біллі Ейді демонструє глибоке розуміння символічної ролі ансамблю, де фортепіано й вокал функціонують не як рівноправні партнери у традиційному сенсі, а як два різні семантичні пласти: надособовий час і людський голос усередині нього.

У виконанні Біллі Ейді фортепіанна партія набуває максимально об'єктивованого характеру. Піаніст послідовно уникає агогічних коливань, зберігаючи стабільну метроритмічну пульсацію, чіткість повторюваних остинатних формул, відсутність «дихання» разом із вокальною фразою. Обрана інтерпретаційна позиція перетворює фортепіано на символ автономного часу, який не реагує на семантичні акценти тексту. Навіть у кульмінаційних моментах вокальної партії піаніст не змінює характер руху, підкреслюючи ідею невблаганності.

На цьому тлі вокальна партія Бріджит Баллей не протиставляється фортепіано, а інтегрується в його часову логіку. Співачка свідомо відмовляється від рубато, яке могло б «порушити» механічний перебіг акомпанементу. Вокальна фраза вкладається у фортепіанну пульсацію, ніби підкоряючись зовнішньому ритмічному закону. Отже, ансамбль створює образ, у якому людський голос не керує часом, а існує в ньому, що є прямою музичною реалізацією символістської концепції приреченості.

Динамічний план ансамблю будується на внутрішній напрузі без зовнішньої експансії. Баллей і Ейді уникають різких контрастів: переважають стримані нюанси, плавні переходи, що створює ефект повільного згасання. Навіть завершення номера не сприймається як фінал, а радше як точка тимчасової зупинки в нескінченному процесі.

У заключних тактах особливо виразно проявляється ансамблева концепція: голос поступово «втрачає вагу» і розчиняється у фортепіанній фактурі, тоді як акомпанемент зберігає відчуття триваючого руху. Це підсилює символіку нескінченної «години», де людська присутність є лише коротким епізодом.

Поетичний текст до №2 опусу 27 – «Ballade» спирається на традицію баладної форми в символістському ключі. К. Моклер обирає головну пару художніх образів: ангели як знак духовного, трансцендентного, надії на диво та кораблі як земний відповідник ангелів, як шлях, повернення, спасіння, але вже в реальному світі. Важливим є те, що поет навмисно ставить їх у паралельні синтаксичні конструкції («*Quand les anges... / Quand les vaisseaux...*» «Коли ангели... / Коли кораблі...») [11], підкреслюючи, що для сприйняття вони рівнозначні. До головних символів додається «море» – простір між світами, між небом та землею. але воно не романтичне, а море невизначеності, яке «поглинає» і ангелів, і кораблі однаково. Посередниками між небом і землею є птахи (в поетичній трактовці №2 – арбітри між очікуванням та звісткою). Спочатку вони чекають і кричать (відчай), потім прилітають і повідомляють про втрату. Наступний символічний образ – діти, щоб передати їх чисте, нераціональне сприйняття. К. Моклер використовує термін «біла невинність» («*ignorance blanche*»), що вказує: вони не безглузді, а вірять в те, що трагедія ще не зруйнувала цілісність.

Загальна ідея твору – медитація про очікування, втрату й невинну віру, де реальне й надреальне постійно міняються місцями. У тексті дуже важливі дійові образи очікування: птахи чекають ангелів і кораблі, але вони не приходять; слово *attendus* («очікувані») повторюється кілька разів – підкреслює стан невиконаного очікування; у фінальній строфі сприйняття простору (небо, зорі) стає метафорою часу очікування, що переходить у видіння або спогад.

Поетичний текст К. Моклера надихнув Е. Шоссона на створення музики, котра

віддзеркалює такий задум: образи зливаються, межі стираються, логіка дорослого світу розчиняється у дитячому сприйнятті [10, 323]. Саме тому композитор не розповідає подію, а створює стан туманності, повільного коливання, Нестійкі гармонії символізують блукання (як ангелів, так і кораблів). Переважання у вокальній партії хвилеподібного контуру створює образ моря. Загальна атмосфера композиторського трактування – очікування, яке не має розв'язки. У сцені з дітьми з'являється музика більш прозора, фактура світлішає, але це не щасливий кінець, а примирення через уяву.

Авторський задум у виконавському баченні Б. Баллей та Б. Ейді вибудовано як антидраматичний: відсутні яскраві кульмінації, різкі темпові контрасти, афектовані декламації. Тобто, трагедія не проголошується, а проживається внутрішньо. Співачка використовує м'який, злегка затемнений тембр, мінімальне вібрато. Таким чином, голос сприймається не як «персонаж», а скоріше як оповідач-свідок, що підкреслює символіку тексту: не крик втрати, а усвідомлення неминучості. Особливо показовим є те, що Б. Баллей обирає майже рівний звуковий потік у фразах із повторюваною структурою і скасовує акцентування на слові *perdus* («загублені»), В тлумаченні виконавиці, відповідно до поетичної логіки К. Моклера, втрата не є шоком – вона вже стала частиною пейзажу. У фінальному розділі (сцена з дітьми) Б. Баллей полегшує атаку звуку, робить фрази прозорішими, зменшує вагу голосу. Вокально втілюється образ «білої невинності» не сентиментально, а стримано й чисто.

Фортепіано Б. Ейді не «акомпанує», не ілюструє текст буквально, а утримує атмосферу очікування. Каденційні моменти не вирішуються остаточно, що підкреслює ідею незавершеності шляху. Б. Ейді часто підтримує легку, хвилеподібну фактуру під час повтору, щоб фраза «пливла», а не звучала нав'язливо.

Взаємодія голосу і фортепіано є одним із найсильніших аспектів їх інтерпретації. Виконавці не змагаються за увагу, часто фортепіано «дихає» раніше за голос, ніби передчуваючи фразу, а пауза стає смисловим елементом, а не порожнечою. Отже, втілюється ключовий символ твору: очікування важливіше за подію. В їх виконанні авторський задум не переосмислюється, а делікатно розкривається.

Зміст символістської мініатюри №3 «Les couronnes» («Вінки») – очікування кохання: дівчина, що тримає три вінки як образи душі, гри й любові, марно кличе ідеального лицаря й зрештою мовчки відпускає надію. Дівчини в поезії К. Моклера «La fillette aux yeux cernés» («Маленька дівчинка з темними колами під очима») є образом очікування любові, яке так і не справдилось [11]. Центральний символ – три вінки як вимір існування, як три можливості любові. Кожний вінок сплетений з різних рослин: перший – дика, проста трава (символ душі), другий – з виноградної лози (вона мереживна, красива, але порожня – символ легковажних стосунків, флірту, без глибини) і третій – з осінньої троянди (символ зрілої, але запізнилої любові). Дівчина чекає свого лицаря – захисника, ідеального чоловіка, але він не приходить, тобто, романтичний ідеал не реалізується, і це не трагедія події, а трагедія порожнечі. Оскільки в поетичному тексті дівчина «A laissé tomber les couronnes» («впустила вінки» – не зруйнувала, не викинула) [11], вона прийняла рішення мовчазної відмови від очікування і втратила надію.

Музичний текст Е. Шоссона говорить про те саме звуками. Його музика не розповідає, а ніби слухає мовчання, тому їм обраний повільний темп, тиха динаміка, камерна, майже нерухома фактура. Як символ очікування без розв'язання, емоції без кульмінації, в гармонії відчутна постійна нестійкість, відсутній яскравий тональний план, з'являються часті м'які хроматизми.

Мелодія вокальної партії написана в переважно низькій теситурі, інтонації наближені до мовлення, оскільки дівчинка не вигукує, а говорить пошепки. Фортепіано сприймається як простір чекання, що висловлюється декілька «порожніми» інтервалами та паузами, котрі важливіші за звук.

У №3 немає справжнього завершення, музика ніби згасає, адже, вінки впали, але світ не змінився, життя продовжується. Обираючи символістську медитацію про нездійснене кохання, про моменти, коли можливість ще існує, але віра вже зникла, і К. Моклер, і Е. Шоссон близькі до світосприйняття С. Маларме, М. Метерлінка, раннього К. Дебюссі.

Інтерпретаційна стилістика «Les couronnes» віддзеркалює авторську символіку тексту. Б. Баллей притаманна психологічна виразність, вона віддає перевагу внутрішній мовній інтонації, а не драматично-оперній

манері. Виконавиця співає із стриманим динамічним діапазоном, що підкреслює інтонацію поетичного висловлювання, а не театральне почуття, і саме це відповідає символістській суті тексту, де емоції радше переживаються внутрішньо, ніж виставляються назовні. Співачка не намагається «розкрити» переживання – натомість вона втілює стан «простого чекання» та порожнечу очікування у чистому звучанні. Вокальна фраза Б. Баллей часто наближена до мови, а не до співочої декламації, що підсилює ефект безпосереднього переживання, важливого для музичного символізму XIX ст.

Б. Ейді підкреслює калейдоскоп акцентів і пауз, що створює відчуття «миготіння часу», і це так само важливо для символістської поезики Е. Шоссона (найчастіше музика не розказує сюжет, а створює атмосферу). Фортепіано не домінує, а створює простір для голосу. Найчастіше звучання дуже прозоре, з великим акцентом на відлуннях і барвах звучання, що відповідає інтонаційній палітрі твору (внутрішній голос героїні проти безмовних акордів світу). Такий супровід віддзеркалює символічну структуру тексту, де три вінки – три шари переживання – звучать у сприйнятті слухача не як сюжети, а як поетичні образи.

І Б. Баллей, і Б. Ейді уникають значних темпових коливань чи драматичного «розкриття», що дозволяє зберегти напругу очікування, а не перетворювати її на драматичну розв'язку. Їхній вокально-фортепіанний діалог не змагається, а співіснує, ніби дві частини однієї душі – що саме й відображає символічну конструкцію «Les couronnes» (три образи/стани, що не знаходять реалізації). Тонкі нюанси замість великих жестів співзвучно з поетичним образом – внутрішнє чекання, не виражене криком. Інтерпретація виконавців максимально зберігає і поетичну, і музичну символіку твору Е. Шоссона – як меланхолійне, внутрішньо наповнене, але зовні безнадійне очікування.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі темпоральності та феномену очікування в опусі Е. Шоссона «Trois Liedes» через призму виконавської практики, поєднуючи музикознавчий аналіз із психологією музичного сприйняття та підкреслюючи специфіку передачі часу в інтерпретації виконавця.

Висновок. Опус 27 «Trois Liedes» є прикладом синтезу мистецтв, де поезія формує символічний зміст, музика розкриває його

психологічну глибину, а виконавська інтерпретація Б. Баллей (мецо-сопрано)-Б. Ейді (фортепіано) актуалізує та конкретизує цей зміст у звучанні. Усі три твори об'єднує тема часу як простору очікування, де час стає символом внутрішнього стану людини. Очікування перетворюється на головну емоційну доміную опусу, а музика підкреслює його через гармонічну нестійкість, темпову пластичність і тонку динамічну градацію. Час у циклі виступає як екзистенційна категорія, що виявляє самотність, надію, внутрішню напругу й духовний пошук людини. Очікування – це не лише сюжетний мотив, а метафора людського буття. Тема часу в оп. 27 реалізується насамперед через інтерпретаційні засоби, тобто стає категорією живого звучання (темпова гнучкість, паузи, дихання та нюансована динаміка). Саме виконавець надає часові психологічної глибини, перетворюючи його на внутрішній простір переживання. Очікування матеріалізується у звучанні як стан напруженої тиші та емоційної зосередженості, що визначає цілісну драматургію оп. 27 «Trois Lieder».

Література

1. Баллей, Бріжит. Вікіпедія. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Balleys (дата звернення: 18.02.2026).
2. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 4. С. 12–20. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/23132/1/20221208.pdf>. (дата звернення: 11.02.2026).
3. Се Пенцо. Стильовий спектр музично-виконавської інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*. 2025. Вип. 43. С. 342–360. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-25>.
4. Тан Цзіньюй. Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX століть як культурний код європейської камерно-вокальної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. 2025. Вип. 40. С. 154–169. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_8_154-169Jinyu.pdf. (дата звернення: 10.02.2026).
5. У Юйан. Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 1 (34). С. 125–136. URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/777> (дата звернення: 11.02.2026).
6. Цуй Цзін. Камерно-вокальна музика Віктора Косенка: інтерпретаційні аспекти. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 3. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/427/400>. (дата звернення: 13.02.2026).
7. Billy Eidi. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Billy_Eidi (дата звернення: 18.02.2026).
8. Gallois J. Ernest Chausson: L'homme et son oeuvre. Paris : Fayard, 1994. 423 с.
9. Govorukhina N., Zharkikh T., Milanina A. The hermeneutic study of the musical and poetic texts in the vocal music by E. Chausson. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2025. Special Issue 2. P. 195–215. URL: <https://studia.reviste.ubbcluj.ro/index.php/subbmusica/article/view/9411/9094> (дата звернення: 13.02.2026).
10. Johnson G., Stokes R. *A French Song Companion*. New York : Oxford University Press, 2000. 543 с.
11. Trois Lieder de Camille Maclair, op. 27 by E. Chausson. *LiederNet*. URL: https://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=260 (дата звернення: 18.02.2026).

References

1. Balleys, Brigitte. (n.d.). *Wikipedia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Balleys [in French].
2. Billy Eidi. (n.d.). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Billy_Eidi [in English].
3. Gallois, J. (1994). Ernest Chausson: L'homme et son oeuvre. Fayard [in French].
4. Hovorukhina, N., Zharkikh, T., & Mslanina, A. (2025). The hermeneutic study of the musical and poetic texts in the vocal music by E. Chausson. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, Special Issue 2, 195–215. Retrieved from: <https://studia.reviste.ubbcluj.ro/index.php/subbmusica/article/view/9411/9094> [in English].
5. Holovei, V., & Kashaiuk, V. (2022). Theoretical and methodological foundations of music interpretation: research, analysis, prospects. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 12–20. Retrieved from: <https://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/806> [in Ukrainian].
6. Jinyu. (2025). Schubertianism in the musical culture of the 19th–20th centuries as a cultural code of the European chamber-vocal tradition. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 40, 154–169. Retrieved from: https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_8_154-169Jinyu.pdf [in Ukrainian].
7. Johnson, G., & Stokes, R. (2000). *A French Song Companion*. Oxford University Press [in English].
8. Trois Lieder de Camille Maclair, op. 27 by E. Chausson. (n.d.). *LiederNet*. Retrieved from: https://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=260 [in English].
9. Tsui, J. (2024). Chamber-vocal music of Viktor Kosenko: interpretive aspects. *Slobozhanski mystetski studii*, 3. Retrieved from: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/427> [in Ukrainian].
10. Wu, Y. (2022). Artistic integrity of musical-performing interpretation and the semantics of piano sound. *Muzyczne mystetstvo i kultura*, 1(34), 125–136. Retrieved from: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/777> [in Ukrainian].
11. Xie Pengzuo. (2025). The stylistic spectrum of musical-performance interpretation. *Muzyczne mystetstvo i kul'tura*, 43, 342–360. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-25> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2026
Отримано після доопрацювання 10.04.2026
Прийнято до друку 21.04.2026
Опубліковано 26.05.2026