

УДК 785.71:78.072.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/100-40>**Наталія САМОСТРОКОВА,***orcid.org/0000-0002-9285-1771*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри скрипки

Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

(Львів, Україна), *samostrokovanatalia@gmail.com***СТРУННИЙ КВАРТЕТ № 2 ОР. 16 ДАРІЮСА МІЙО: НА ШЛЯХУ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

У статті досліджується Струнний квартет № 2, ор. 16 Даріюса Мійо як показовий твір раннього періоду творчості композитора, в якому кристалізуються визначальні компоненти музичного мислення і мовлення митця. Актуальність теми зумовлена недостатньою дослідженістю струнних квартетів французького композитора в сучасному музикознавчому дискурсі. Метою статті є виявлення особливостей формотворення, тематизму та стильових характеристик квартету № 2 у контексті еволюції композиторської мови. Методологічну основу дослідження становлять комплексний музикознавчий аналіз, що поєднує структурно-функціональний, інтонаційно-тематичний та стильовий підходи, а також елементи компаративного методу. Наукова новизна полягає у комплексному аналізі квартету № 2 як цілісної системи, в якій синтезуються риси необарокової стилістики, фольклорні впливи та новітні для початку XX століття гармонічні пошуки. Детально простежено взаємодію тематичних елементів між частинами циклу, що формує наскрізну драматургію твору. У результаті аналізу встановлено, що формотворення квартету базується на трансформації традиційної сонатної моделі, варіантності тричастинних структур і поліфонічних форм. Виявлено провідну роль модальності у мелодичній організації та тенденцію до політональної організації, що реалізується через нашарування різних тональних центрів. Доведено, що важливим чинником формування музичної мови твору є поліфонічне мислення, яке проявляється у використанні канонічних імітацій, фузованих форм і принципу інтонаційного проростання. Твір демонструє перехід від імпресіоністичної звукописності до раціоналізованої, конструктивної організації музичного матеріалу. Стильові риси квартету визначаються поєднанням неокласичних, необарокових тенденцій із вкрапленням неофольклорних елементів. Отже, Струнний квартет № 2 постає як вагомий етап у процесі формування індивідуального стилю Даріюса Мійо та важливий взірєць камерної музики початку XX століття.

Ключові слова: квартет, неокласицизм, необароко, політональність, модальність, фрагментарність, музично-риторичні фігури.

Nataliya SAMOSTROKOVA,*orcid.org/0000-0002-9285-1771*

PhD in Arts,

Associate Professor at the Violin Department

Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

(Lviv, Ukraine), *samostrokovanatalia@gmail.com***STRING QUARTET № 2 OP. 16 BY DARIUS MILHAUD: ON THE PATH TO THE FORMATION OF AN INDIVIDUAL COMPOSITIONAL STYLE**

The article examines Darius Milhaud's String Quartet No. 2, Op. 16 as a representative work of the composer's early creative period, in which the fundamental features of his musical thinking and compositional language crystallize. The relevance of the study lies in the insufficient scholarly attention devoted to Milhaud's string quartets in contemporary musicological discourse. The purpose of the article is to identify the distinctive features of form, thematic organization, and stylistic characteristics of String Quartet No. 2 within the context of the evolution of the composer's musical language. The methodological framework is based on a comprehensive musicological approach combining structural-functional, intonational-thematic, and stylistic analyses, complemented by elements of the comparative method. The scientific novelty of the study consists in the comprehensive analysis of String Quartet No. 2 as an integrated artistic system synthesizing of Neo-Baroque stylistics, folkloric influences, and harmonic innovations characteristic of the early twentieth century. Particular attention is devoted to the interaction of thematic elements throughout the movements, which creates the work's continuous dramatic trajectory. The analysis demonstrates that the quartet's formal organization is founded on the transformation of the traditional sonata model, the use of variant ternary structures, and diverse polyphonic forms. It reveals the leading role of modality in melodic organization and an emerging tendency toward polytonality, realized

through the superimposition of different tonal centres. The study also establishes that polyphonic thinking constitutes a fundamental component of the work's musical language, manifested in the extensive use of canonical imitation, fugal procedures, and the principle of intonational growth. The quartet illustrates the transition from impressionistic sound imagery to a rationalized and constructive organization of musical material. Its stylistic profile is defined by the synthesis of neoclassical and neo-baroque tendencies enriched by elements of musical folklorism. Thus, String Quartet No. 2 constitutes a significant milestone in the development of Darius Milhaud's individual compositional style and constitutes an important exemplar of early twentieth-century chamber music.

Key words: quartet, neoclassicism, neobaroque, polytonality, modality, fragmentation, musical-rhetorical figures.

Постановка проблеми. Камерна музика початку XX століття постає важливим простором стильових трансформацій, у межах якого відбувається переосмислення класико-романтичних форм і становлення нових композиторських технік. Особливе місце в цьому процесі посідає творчість Даріюса Мійо – представника французького музичного модернізму, чия спадщина вирізняється масштабністю і жанрово-стильовою різноманітністю. У цьому контексті струнний квартет виступає не лише традиційним жанром камерної музики, але й своєрідною лабораторією формування індивідуального композиторського мислення, де апробуються нові принципи організації музичної тканини, як от політональність, індивідуально трактована модальність, лінеарність, поліфонічні техніки. Попри наявність значного корпусу досліджень, присвячених загальним аспектам творчості Даріюса Мійо, ранні квартети, зокрема Струнний квартет № 2, як і квартетна музика загалом, залишаються майже не висвітленими. Водночас саме цей твір репрезентує перехідний етап від подолання імпресіоністичних впливів до формування індивідуальної політональної системи та неокласичної, необарокової стилістики композитора. Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу струнного квартету № 2 як важливого етапу становлення авторського стилю, з урахуванням формотворчих, тематичних і стильових параметрів.

Аналіз досліджень. Короткий огляд публікованих джерел засвідчує, що дослідження творчості Даріюса Мійо охоплює доволі широкий спектр проблем – від загальноестетичних засад французького модернізму до аналізу окремих жанрів і творів композитора. Український сегмент музикознавства представлений працями В. Жаркової, О. Корчової, К. Краснощок, у яких розглядаються як окремі композиції (зокрема, вокальні цикли), так і питання стильової еволюції митця. Дослідження О. Корчової (Корчова, 2020) презентує концептуальне осмислення музичного модернізму як мистецького феномену початку XX століття, що створює методологічне підґрунтя для аналізу творчості Даріюса Мійо. Публікації К. Красно-

щок (Краснощок, 2024) і В. Жаркової (Жаркова, 2020) ґрунтуються на дослідженні інтерпретаційних і жанрово-стильових аспектів аналізованих опусів. У зарубіжному музикознавчому дискурсі проблематика творчості композитора представлена у дослідженнях S. Caron, F. Médicis, M. Duchesneau, B. L. Kelly, M. Kelkel, D. Mawer, C. Mason, J. Roy, в яких творчість Мійо розглядається передовсім у контексті французького музичного модернізму, з виразним акцентом на поєднанні традицій та новаторства. У монографіях D. Mawer (Mawer, 1997) і B. L. Kelly (Kelly, 2013) детально аналізуються стильові параметри музики композитора, опора на модальність, структурні принципи та еволюція музичної мови. Праці M. Duchesneau (Duchesneau, 1993) та C. Mason (Mason, 1957) присвячені аналізу камерної музики Мійо, де розкриваються особливості його квартетного письма, поліфонічного мислення та формотворення. Важливе значення мають також джерела, написані самим композитором, зокрема есеї Даріюса Мійо, які дозволяють глибше зрозуміти фундаментальні основи його творчості. Біографічне дослідження J. Roy (Roy, 1968) доповнює науковий дискурс фактологічним матеріалом і контекстуалізує мистецький шлях композитора. Отже, наявна література формує достатньо розгалужене уявлення про творчість Даріюса Мійо, однак аналіз його струнних квартетів, зокрема ранніх, залишається доволі спорадичним і недостатньо систематизованим, що й зумовлює актуальність подальших досліджень у цьому керунку.

Мета статті. Дослідження мовно-стильових характеристик Струнного квартету № 2 op. 16 Даріюса Мійо як репрезентативного твору раннього періоду творчості композитора, здійснюється з метою: виявлення особливостей формотворення; аналізу тематизму та принципів його розвитку; окреслення стильових тенденцій (неокласицизм, необароко, вкраплення фольклорних елементів); визначення місця твору в еволюції композиторського стилю.

Виклад основного матеріалу. Мистецький спадок Даріюса Мійо (1892–1974) налічує понад 600 композицій, написаних для різноманітних інструментальних складів і охоплює широкий

спектр жанрів – від сценічних і симфонічних творів до камерної та вокальної музики. Вагоме місце у композиторському доробку посідає музика для струнного квартету, що виступає своєрідною творчою лабораторією композитора і сферою «чистої» музики, яка промовляє лише звуками, не потребуючи опори на вербальний чи сценічний компонент. У скомпонованих упродовж 1912–1950 років вісімнадцяти струнних квартетах простежується еволюція індивідуального стилю митця – від ранніх квартетних опусів, позначених прагненням подолати імпресіоністичні впливи, до формування індивідуально трактованої системи політонального письма і неокласичної стилістики. У квартетах формуються основні риси неокласичного мислення композитора, як от: поміркованість, архітектонічна простота, лінеарність, повторюваність симетричних фраз, домінування модальної гармонії, максимальна ощадливість композиційно-виразових засобів, точність та об'єктивність музичного мовлення.

До ранніх квартетних композицій належать перші три струнні квартети ор. 5 (1912), ор. 16 (1914–1915), ор. 32 (1916). Перший квартет, присвячений пам'яті видатного французького художника Поля Сезанна, позначений впливом естетики Клода Дебюссі та Моріса Равеля. Архітектоніка квартету спирається на тричастинну модель циклу зі швидкими крайніми частинами та ліричним осередком – повільною центральною частиною: I. *Rythmique*, II. *Intime, contenu*, III. *Vif, très rythmé*.

Другий квартет, присвячений поетові Лео Латілю, скомпонований у п'ятичастинній формі, що нагадує радше сюїтний спосіб формування циклічної структури. У ньому впливи імпресіонізму вже майже не помітні, натомість прослідковується виразна інспірація поліфонією барокових майстрів поліфонічного письма, застосування барокових музично-риторичних фігур, апелювання до модальності, апробація перших політональних нашарувань.

Третій квартет – дуже особистісний опус, в якому композитор висловив свій невимовний біль, спричинений втратою на війні близького приятеля Лео Латіля. Це твір, в якому характерна загалом для композитора об'єктивність поступається місцем суб'єктивно-емоційному чиннику. Квартет *in memoriam* Лео Латілю – єдиний із квартетів Мійо скомпонований у двочастинній формі: обидві частини розгортаються в єдиному темповому відліку (*Très Lent*) та образно-семантичному відображенні. Квартетна палітра доповнена текстом зі щоденника Латіля у виконанні меццо-сопрано.

Квартет № 5 ор. 64 із присвятою Арнольдові Шенбергу демонструє цілковите утвердження системи політонального письма Даріюса Мійо.

Шостий і сьомий квартети окреслені стилістичною неокласицизму.

Квартети № 8–13 презентують зрілий період камерної творчості композитора, а квартети № 14–18 належать до пізнього періоду.

Цікавим експериментом, своєрідною «відкритою формою» є квартети № 14 і № 15, які можуть виконуватися як дві самостійні композиції або ж сукупно, утворюючи таким способом Октет.

Жанрові моделі циклу, відображені у струнних квартетах Даріюса Мійо:

Двочастинний цикл (один квартет): квартет № 3 (1916)

П'ятичастинний цикл (один квартет): квартет № 2 (1914–1915)

Тричастинний цикл (вісім квартетів): квартети № 1 (1912), № 4 (1918), № 6 (1922), № 8 (1932), №№ 12–15 (1945–1949)

Чотиричастинний цикл (вісім квартетів): квартети № 5 (1920), № 7 (1925), №№ 9–11 (1935–1942) №№ 16–18 (1950–1951) (таблиця 1)

Струнний квартет № 2 Даріюса Мійо, скомпонований у початковий, паризький, період мистецького формування композитора, презентує п'ятичастинну циклічну архітектоніку, в якій частини сполучені способом темпового та образно-семантичного контрастування: жваві непарні частини квартету (I. *Mouvement modérément animé et Mouvement très animé*; III. *Très vif*; V. *Très rythmé*) – повільні парні частини циклічної послідовності (II. *Très lent*; IV. *Mouvement souple et sans hâte*). Конструкція квартету базується на комбінуванні трансформованих традиційних схем (сонатна форма, АВА, скерцо) з вільними епізодичними структурами, утворюючи формальну концепцію, близьку до сюїти.

Перша частина квартету (*Modérément animé, très animé*) опирається на тричастинну архітектонічну конструкцію, в драматургії та концепції формоутворення якої присутні ознаки сонатності. Розгортання початкової фази форми будується на експонуванні та розвитку двох інтонаційно споріднених, але темпово та образно відмінних, тем. Другий розділ форми – розробка елементів експонованого тематизму. У репризі повторюється, зазнаючи певних модифікацій, перша частина композиції.

Мелодика квартету спирається на модальність. Нашарування декількох ліній чи гармоній породжує гармонічну нестійкість. Початковий фрагмент квартету побудований на мелодії модального характеру (близькій до дорійського ладу), тоді

Таблиця 1

Номер квартету, присвята	Рік написання	Частини циклу	
Квартет № 1 оп. 5 <i>à la mémoire de Paul Cézanne</i>	1912	I. Rythmique II. Intime, contenu	III. Vif, très rythmé
Квартет № 2 оп. 16 <i>à Léo Latil</i>	1914–1915	I. Modérément animé, très animé II. Très lent III. Très vif	IV. Souple et sans hâte – Assez animé et gracieux V. Très rythmé
Квартет № 3 оп. 32 <i>à la mémoire de Léo Latil</i>	1916	I. Très Lent II. Très Lent	
Квартет № 4 оп. 46 <i>à Félix Delgrange</i>	1918	I. Vif II. Funèbre	III. Très animé
Квартет № 5 оп. 64 <i>à Arnold Schönberg</i>	1920	I. Chantant II. Vif et léger	III. Lent IV. Très animé
Квартет № 6 (en Sol) оп. 77 <i>à Francis Poulenc</i>	1922	I. Souple et animé II. Très Lent	III. Très vif et rythmé
Квартет № 7 оп. 87 <i>au Quatuor Pro Arte</i>	1925	I. Modérément animé II. Doux et sans hâte	III. Lent IV. Vif et gai
Квартет № 8 оп. 121 <i>à Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge</i>	1932	I. Vif et souple II. Lent et grave	III. Très animé
Квартет № 9 оп. 140 <i>à Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge</i>	1935	I. Modéré II. Animé	III. Très lent IV. Décidé
Квартет № 10 оп. 218 <i>Anniversaire</i> <i>à Elizabeth Sprague Coolidge</i>	1940	I. Modérément animé II. Vif	III. Lent IV. Très animé
Квартет № 11 оп. 232 <i>au Quatuor de Budapest</i>	1942	I. Modérément animé II. Vif et léger	III. Bien modéré IV. Animé
Квартет № 12 оп. 252 <i>à la mémoire de Gabriel Fauré</i>	1945	I. Modéré, animé, modéré	II. Lent III. Avec entrain
Квартет № 13 оп. 268 <i>à Madeleine Milhaud</i>	1946	I. Très décidé II. Barcarolle	III. Mexicana
Квартет № 14 оп. 291 <i>à Paul Collaer</i>	1948–1949	I. Animé II. Modéré	III. Vif
Квартет № 15 оп. 292 <i>à Paul Collaer</i>	1948–1949	I. Animé II. Modéré	III. Vif
Квартет № 16 оп. 303 <i>à Madeleine Milhaud</i>	1950	I. Tendre II. Vif	III. Doux et calme IV. Animé
Квартет № 17 оп. 307 <i>à son fils Daniel</i>	1950	I. Rude II. Tendre	III. Léger et cinglant IV. Robuste
Квартет № 18 оп. 308 <i>à la douce mémoire de mes parents</i>	1950–1951	I. Lent et doux II. Premier hymne	III. Deuxième hymne IV. Lent et doux

як інші голоси впроваджують окремі тональні центри, створюючи, таким чином, поки що зародковий, контрапункт гармонічних планів.

Перше експозиційне проведення початкової мелодичної теми озвучене віолончелевим тембром на фоні повторюваних остинатних фігураций у партії Violino II. У другому, скрипковому проведенні теми мелодичний контур суттєво трансформується в інтонаційному та ритмічному аспектах. Обсяг мелодичної лінії редукується, спосіб її розгортання – секвенційне повторення початкової ланки з наступною трансформацією інтонаційної структури.

Друга тема має повторну структуру а₁ (3 + 3), другий сегмент якої – транспозиція початкового сегменту з видозміненим кадансом.

У другій частині форми, яку можна тлумачити як розробковий розділ сонатної структури, обидві теми розгортаються спершу послідовно (головна тема – побічна тема), а згодом проводяться симультанно. Канонічні імітації, що ґрунтуються на початковому фрагменті побічної теми, зосереджені у партіях середніх голосів фактури (Violino II, Viole), поєднуються водночас з іншим каноном у крайніх фактурних лініях (Violino I, Violoncello) на тематичній основі початкової віолончелевої мелодичної лінії у ритмічно збільшеній, аугментованій версії. У наступному фрагменті (Au mouvement) темброва локалізація тематичних ліній змінюється протилежною: крайні голоси фактури відтворюють канонічне проведення другої (побічної)

теми, середні фактурні лінії – канон, базований на аугментації головної теми.

Третя частина композиції розпочинається головною темою (у початковому структурному варіанті) у півтоновій транспозиції, згодом повертаючись до початкового звуковисотного розташування. Мелодичний контур перенесено у верхній інструментальний голос.

У Коді початкова тема викладена в аугментації. Наприкінці коди головна тема доповнюється модифікованим варіантом побічної теми. Заклучний фрагмент побудований на риторичній фігурі *anabasis*, що символізує просвітлення, радість, вознесіння: повільне (*Plus lent*) сходження щаблями діатонічного звукоряду (*Vno 1*), сукупно з його інверсійним відображенням в альтовому голосі (фігура *catabasis*), приводить до завершення частини прозорою гармонією тризвука *C-dur*.

Образно-тематична семантика другої частини квартету споріднена радше з повільною частиною сюїтного циклу – сарабандою, а також пасакалією. Формотворча концепція другої частини квартету (*Très lent*) – максимальна концентрація на одній тематичній ідеї, перманентне утвердження в модифікованому вигляді початкового інтонаційно-тематичного імпульсу. Звідси, мінімізація інтонаційно-тематичних засобів: одна конструктивна ідея отримує множинну інтерпретацію, багатократне повторення остинатних ритмо-інтонаційних формул. Перманентна мультиплікація остинатного комплексу із нав'язливим повторенням дисонансових гармоній, секундових співвідношень, дубльованих у квінту, загострює відчуття скорботи.

Композитор апелює до барокових принципів формобудови: застосування поліфонічних засобів, варіантна модифікація інтонаційної структури, розгортання мелодичного тематизму способом інтонаційного проростання, формування з початкового інтонаційного імпульсу, сегмента, варіантної структури з новим інтонаційним продовженням.

Форму другої частини квартету можна тлумачити як тричастинну конструкцію вірця *A B A₁*, в якій крайні частини також укладені за тричастинною схемою і ґрунтуються на зіставленні двох тем, а її середній розділ замість упровадження нового тематизму помножує і розвиває в інтонаційно модифікованому варіанті первинну тематичну ідею.

Перший розділ другої частини за тематичним наповненням розмежовується на композиційні фрагменти *a b a₁*. Перша тема укладається за формальним вірцем фугованих форм. Зіставлення звуковисотних позицій доволі незвичне: перші два

проведення від тону *a* доповнюються модифікованими транспозиціями *in cis* та *in es*. Жодне проведення теми не має свого інтонаційного аналога, оскільки кожне наступне проведення кристалізується, головно способом інтонаційного проростання, вносячи корективи в інтонаційну структуру первинного інваріанту.

Друга тема (*Mouvement du début*), експонована у першому розділі другої частини циклу, інтонаційно споріднена з початковою віолончелевою темою першої частини квартету, відображає ритмічну модифікацію первинної теми. Тема проводиться двічі у верхніх інструментальних лініях (*Violino II – Violino I*) у традиційному квінтовому зіставленні звуковисотних позицій (*ais – eis*). Фактура супровідного фону, що базується на повторності головно квінтових вертикалей, залишається такою ж, як і фактура супроводу першої теми.

Заклучна ланка першої частини *a₁* зосереджує варіантне повторення початкової теми та її стрету.

Перша фаза середньої частини композиції (*Moins lent*) скомпонована у вигляді експозиції фуги. Тема фуги – модифікований варіант ініціальної теми другої частини – проводиться почергово у чотирьох інструментальних голосах від найнижчого тембру до найвищого (*Violoncello – Viole – Violino II – Violino I*), охоплюючи послідовність звуковисотних транспозицій *in d*, *in e*, *in g*, *in c* та поетапне зростання шкали динамічних градацій *p mp mf f*. Експозицію фуги продовжує стрета з аналогічним тембровим розподілом проведення у динаміці *ff* (*Animez un peu*). Завершення середнього розділу – кульмінаційна ділянка (*fff*) другої частини квартету – зосереджує варіантне повторення чотиритактового фрагменту першої частини, доповнене проведенням теми *in dis* в альтовій партії (*fff éclatant*).

Реприза початкової теми першої частини (*Movement du début*) скорочена. У незмінному вигляді повторюється лише початковий шеститактовий відрізок експозиційної презентації теми. Друга тема (*très doux*) у репризному розділі форми також зредукована до одного проведення і обіймає трохи більше п'яти тактів. Її інтонаційний та ритмічний контур, майже тотожний у початковій ланці експозиційному викладові, помітно трансформуються в заключному відтинку. Звуковисотна позиція теми зміщується у півтоновому співвідношенні (від тону *a*) порівняно з експозицією. На відміну від першої частини, що закінчується тонічним тризвуком *C-dur*, завершення другої частини політональне: заключна вертикаль зосереджує тональні ознаки *d-moll*, *a-moll*, *B-dur*.

Третя частина (*Très vif*) квартету скомпонована у тричастинній формі зі синтетичною репризою, що сполучає тематизм першого і другого розділів форми. Перша частина будується як поетапне експонування і водночас розвиток ініціальної мелодичної теми. У першій фазі доволі розгорнута, на відміну від коротких поліфонічних тем попередніх частин квартету, мелодична тема, доповнюється багатократно повторюваними формулами супровідного пласту фактури, що приховує зародкові елементи майбутньої репетитивної техніки. Кожен інструментальний голос акомпанементу ґрунтується на багаторазовому (дев'ятикратному) повторенні короткої ритмо-інтонаційної формули. У другій фазі упроваджується контрастна мелодична лінія з одночасним розвитком окремих елементів першої теми в супровідних голосах. Третя фаза – повторення початкової теми, перенесене у партію Violino II з мелодичним підголоском у верхній лінії фактури та новими репетитивними формулами у двох нижніх голосах. У четвертій фазі мелодична тема проводиться в аугментації, частково змінюючи, крім ритмічного параметру, інтонаційний контур.

Розділ В – тричастинна конструкція структури а b а зі симетричним арковим обрамленням. Цей фрагмент відображає сполучення конструктивних принципів кристалізації інтонаційної структури з технікою поліфонічних імітацій.

Фрагменти аркового обрамлення поєднують два елементи. Перший елемент побудований на послідовності, висхідній та низхідній, фігурацій, базованих на гармоніях тризвуків (мажорних, мінорних, зменшених) діатонічних щаблів звукоряду. Фактурні лінії розподілені попарно. Нижні голоси, як і верхні, взаємообернені, тобто одна із ліній є інверсією іншої.

Другий елемент презентується терцією звукорядом у кожній інструментальній партії. Зіставлення звукорядів обернено-симетричне, як у попередньому випадку. Висхідні послідовності терцій у Violino II та Violoncello – інверсія низхідних послідовностей Violino I та Viole.

У центральній частині другого розділу упроваджується нова мелодична тема, а тризвукові фігурації формують супровідний пласт фактури, окреслений трьома послідовно застосованими тембровими варіаціями: Violino I – Violino II, Violino II – Viole, Viole – Violoncello. Обидві лінії тембрових сполучень укладені обернено-симетрично.

Мелодична тема in d, упроваджена спершу в альтовому тембрі, розгортається поліфонічним способом. Віолончелеве проведення теми (від-

повідь) у квінтовій транспозиції від тону g доповнюється його канонічною імітацією у верхній фактурній лінії. Третя фаза експонування теми ґрунтується на каноні, в якому тема і відповідь проведені у квінтовому дублюванні. Тема у Violino II розпочинається квінтою c-g, канонічна імітація у Violino I – квінтою g-d. Такий канон презентує політональне сполучення, нашарування мелодичних тем у тональній диференціації C-dur – g-moll – d-moll.

Реприза, наступний композиційний відрізок форми, має синтетичний характер, сполучає тематизм обидвох розділів форми з виразним домінуванням тематизму першої частини і вкрапленням тематичних елементів другої частини.

В останніх частинах квартету зростає вага орнаментального компонента. Фактура насичена мереживом орнаментальних підголосків. Зникає відчуття єдиного тонального центру, формується багатшарова гармонія.

Драматургія четвертої частини циклу будується на зіставленні двох образно-семантичних планів, узгоджуючись з композиційною схемою А В А₁ В₁. Перший образ презентує повільна лірично окреслена початкова тема *Mouvement souple et sans hâte*. Ця тема, як і тема другої частини циклу – модифікована форма початкової теми першої частини циклу. Тонально-ладова диференціація теми спирається на тональність G-dur, однак мелодична лінія локалізується головню у ладових межах пентатонної діатонічної структури g a c d e g зі спорадичним розширенням до гексахорду через поодинокі вкраплення тону h. Фоновий пласт фактури, як і в інших частинах квартету, будується на репетиціях остинатних ритмо-інтонаційних формул, наприклад, тринадцятикратне повторення формули, що поєднує мелодично розкладені тризвуки тоніки та доміанти, дванадцятикратне дублювання послідовності двох квінт c-g – d-g. У першій фазі експозиції теми мелодична лінія проводиться по чергово в альтовому та скрипковому тембрах.

Друга тема *Mouvement assez animé et gracieux*, втілюючи образ граційності, акцент фольклорної танцювальності, контрастує з образною семантикою початкового тематизму. Тема має чітку метричну восьмитактову структуру а а₁ b b₁ b b₂ (2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1), що нагадує фольклорні інструментальні взірці тем з рефреном. Перше речення теми, що розгортається на фоні квінтового бурдону, окреслене альтовим тембром, другий відтинок теми локалізується у віолончелевій партії. Темброва диференціація другого, транспо-

нованого, проведення теми: октавне дублювання двох скрипок (перший сегмент теми) – альтова презентація (другий сегмент теми).

Заклучна, п'ята, частина квартету (*Très rythmé*) має ознаки синтетичності та виконує функцію своєрідного резюме.

Перша тема фіналу, активного характеру, утверджується, звикло для цього опусу, поліфонічним способом, проходячи стадії презентації мелодичної лінії спершу у партії Violino II, далі мігруючи до Violino I, згодом знову повертаючись до Violino II, але в інверсійному варіанті, далі розгортаючись послідовно в альтовому та віолончелевому голосах. Цій темі контрапунктує тема, побудована на риторичній фігурі *passus duriusculus*, що ґрунтується на низхідній хроматичній послідовності. Первинне інтонаційне джерело цієї теми приховане у другій частині циклу.

Наступна тема фіналу також запозичена із другої частини циклу, відтворює в ритмічній аугментації, з незначними інтонаційними трансформаціями, тему фугато (*Moins lent*) середнього розділу другої частини.

У заключному фрагменті форми, код-резюме (*Mouvement du début*), сполучаються водночас теми декількох частин квартету: зокрема, перший такт у транспонованому викладі – *initio* – першої частини; модифікований варіант другої теми другої частини, інтонаційно похідної від другої теми першої частини (*Viole*); аугментована тема фугато другої частини (*Violino II*); перша тема п'ятої частини (*Violino I*).

Незважаючи на риси сонатності у першій частині циклу та поєднуваність частин спільним інтонаційним тематизмом, мозаїчна структура образної палітри квартету, як і ненормативна для сонатного-симфонічного циклу кількість частин циклічного утворення, відображають радше сюїтний спосіб співвідношення компонентів циклу.

У квартеті помітний вплив барокових принципів формобудови. Ознаки необарокової стилістики, присутні у квартеті:

- абсолютна домінанта поліфонічних засобів розгортання форми;
- лінеарність мислення, самостійність мелодичних ліній, їхнє незалежне, паралельне співіснування;
- побудова мелодики за взірцем барокових мелодичних конструкцій: короткий мотив і його інтонаційне розгортання, варіативність, музичне полотно зіткане із багатьох мікромоти-

вів – своєрідна інкрустація мотивних утворень, варіативність інтонаційних структур, остинатна повторюваність, ритмічна і жанрова модифікація мелодики;

– використання широкого спектру поліфонічних форм: канон, інверсія, ракохід, аугментація, дімінуція, стретта, остинато;

– присутність барокових музично-риторичних фігур, як от: *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *anabasis*, *catabasis*, *tirata*, *tirata aucta*, *circulatio*, *multiplicatio*, *pathoroeia*. Багато із цих фігур пов'язані з відображенням болю і страждання, наприклад, *pathoroeia* (висхідний або низхідний півтоновий, хроматичний рух мелодичної лінії) – символ болю, терпіння, розпачу. Така семантична наповненість квартету зумовлена, очевидно, часом написання квартету, в роки, коли Європа була охоплена війною.

Вкраплення фольклорних елементів окреслюються головню у третій та четвертій частинах циклу. Можливо, це інспірація неофольклорної стилістики *Le sacre du printemps* Стравінського, опусу, оприлюдненого у Парижі 1913 року, незадовго до створення струнного квартету Даріуса Мійо.

Сполучення в одній композиції кількох тенденцій, а зокрема орієнтація на моделі попередніх епох, спорадичні фольклорні акценти відображають характерну особливість мистецьких опусів початку XX століття.

Висновки. Струнний квартет № 2 демонструє перехідний етап у творчості Даріуса Мійо, поєднуючи риси різних стильових систем. Формотворення ґрунтується на трансформації традиційних моделей (сонатної, тричастинної) та їх поєднанні з вільними епізодичними структурами, що наближає цикл до сюїтного типу. Мелодика квартету спирається на модальність, тоді як вертикальна організація фактури виявляє тенденцію до політональності через нашарування різних тональних центрів. Важливу роль відіграє поліфонічне мислення, що проявляється у використанні канонів, імітацій та фугованих форм, споріднених із бароковими принципами формобудови. У квартеті поєднуються ознаки раннього неокласицизму з необароковою стилістикою. Таким чином, Квартет № 2 виступає важливим етапом у формуванні індивідуального стилю композитора, оскільки апробовані у практичному застосуванні теоретичні постулати автора, що стосуються, зокрема, політональності, згодом втілюються у зрілих політональних і неокласичних композиціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Вокальний цикл Даріюса Мійо «Сільськогосподарські Машини»: епатаж чи сповідь? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 138. С. 76–88.
2. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ, 2020. 490 с.
3. Краснощок К. Сторінки щоденника Ежені де Герен у музичному втіленні Даріюса Мійо. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2024. Вип. 34. С. 92–111.
4. Caron S., Médicis F., Duchesneau M. *Musique et modernité en France*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2006. 271 p.
5. Duchesneau M. La musique de chambre de Darius Milhaud. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 1993, (13), P. 15–39. <https://doi.org/10.7202/1014294ar>
6. Kelkel M. Honegger – Milhaud: Musique et esthétique. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1994. 408 p.
7. Kelly B. L. Music and Ultra-modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939. Woodbridge: The Boydell Press, 2013. 257 p.
8. Kelly B. L. Tradition and style in the works of Darius Milhaud 1912–1939. London and New York : Routledge, 2016. 212 p.
9. Mason C. The chamber music of Milhaud. *The Musical Quarterly*, Volume XLIII, Issue 3, July 1957, P. 326–341.
10. Mawer D. Darius Milhaud: Modality & Structure in Music of the 1920s. Scholar Press, 1997. 408 p.
11. Milhaud D. Notes sur la musique: Essais et chroniques / textes réunis et présentés par Jeremy Drake. Paris : Flammarion, 1982. 243 p.
12. Roy J. Darius Milhaud: l'homme et son oeuvre. Paris : Seghers, 1968. 192 p.
13. Rusin A. Odgłosy karnawału – muzyczny język Le Carnaval d'Aix op. 83b Dariusza Milhauda. *Kwartalnik młodych muzykologów UJ. Kraków*, 2022. 53. S. 5–31. DOI: 10.4467/23537094KMMUJ.22.007.16244.

REFERENCES

1. Zharkova V. (2023) Vokalnyi tsykl Dariusia Miio «Sil'skohospodarski Mashyny»: epatazh chy spovid? [Vocal cycle by Darius Milhaud Agricultural Machines: Epater or confession?] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, Kyiv, 138. 76–88. [in Ukrainian].
2. Korchova O. (2020) Muzychnyi modernizm yak terra cognita. [Musical modernism as terra cognita] Kyiv. 490 p. [in Ukrainian].
3. Krasnoshchok K. (2024) Storinky shchodennyka Ezheni de Geren u muzychnomu vtilenni Dariusia Miio. [Pages from Eugénie de Guérin's diary in the musical interpretation of Darius Milhaud] *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, Kharkiv, 34. 92–111. [in Ukrainian].
4. Caron S., Médicis F., Duchesneau M. (2006) *Musique et modernité en France*. [Music and Modernity in France] Montréal. 271 p. [in French].
5. Duchesneau M. (1993) La musique de chambre de Darius Milhaud. [The Chamber Music of Darius Milhaud] *Canadian University Music Review*, 13, 15–39. <https://doi.org/10.7202/1014294ar> [in French].
6. Kelkel M. (1994) Honegger – Milhaud: Musique et esthétique. [Honegger – Milhaud: Music and Aesthetics] Paris. 408 p. [in French].
7. Kelly B. L. (2013) Music and ultra-modernism in France: A fragile consensus, 1913–1939. Woodbridge. 257 p.
8. Kelly B. L. (2016) Tradition and style in the works of Darius Milhaud, 1912–1939. London & New York. 212 p.
9. Mason C. (1957) The chamber music of Milhaud. *The Musical Quarterly*, 43(3). 326–341.
10. Mawer D. (1997) Darius Milhaud: Modality & structure in music of the 1920s. Aldershot. 408 p.
11. Milhaud D. (1982) Notes sur la musique: Essais et chroniques. [Notes on Music: Essays and Chronicles] Paris. 243 p. [in French].
12. Roy J. (1968) Darius Milhaud: L'homme et son œuvre. [The man and his work] Paris. 192 p. [in French].
13. Rusin, A. (2022). Odgłosy karnawału – muzyczny język Le Carnaval d'Aix, Op. 83b Dariusza Milhauda. [Echoes of Carnival: The Musical Language of Le Carnaval d'Aix, Op. 83b by Darius Milhaud] *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, 53. 5–31. <https://doi.org/10.4467/23537094KMMUJ.22.007.16244> [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 22.06.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.07.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 20.08.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

