УДК 784.3:78.071.1(44)“190/195”
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251807

КАТЕРИНА КРАСНОЩОК
ORCID iD:0000-0003-0804-6807
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна)
katryn4444@gmail.com

ЦИКЛ ВІРШІВ Г. АПОЛЛІНЕРА «БЕСТІАРІЙ АБО КОРТЕЖ ОРФЕЯ» В КОМПОЗИТОРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ Л. ДЮРЕЯ ТА Ф. ПУЛЕНКА

Розглянуто два вокально-інструментальні цикли з однойменною назвою «Бестіарій або Кортеж Орфея», які були написані в одному і тому ж 1919 році двома яскравими представниками «Групи Шести»: Луї Дюреєм та Франсісом Пуленком. Визначено, що ці твори є композиторськими інтерпретаціями одного і того ж літературного першоджерела: шедевру французького модернізму, що став маніфестом орфізму, — циклу віршів Г. Аполлінера «Бестіарій або Кортеж Орфея». Проаналізовано поетику літературного першотвору. Здійснено підрядковий переклад, на підставі якого проведено семантичний аналіз вербального тексту поеми Г. Аполлінера та камерно-вокальних циклів. Виконано порівняльний аналіз структури творів та їх концепцій в цілому. Зроблено аналіз інтонаційної драматургії. Розглянуто однойменні номери циклів «Бестіарій або Кортеж Орфея» в художніх втіленнях Л. Дюрея та Ф. Пуленка, виконано порівняльний аналіз шести номерів, спираючись на поетику, що властива оригіналу. Висвітлено стильові особливості творчого почерку композиторів, що проявилися в їх інтонаційній драматургії. Охарактеризовано лейтінтонеми, музичні символи, ритмічні формули тощо. З’ясовано, що як у «Бестіарії» Л. Дюрея, так і в однойменному циклі Ф. Пуленка, смислообраз нерозривно пов’язаний із формообразом, який підпорядковано однієї меті, досягненню глибинного поетичного сенсу номерів поеми Гійома Аполлінера. Розкрито такі риси композиторського стилю Л. Дюрея та Ф. Пуленка, як лаконізм висловлювання та ілюстративність. Описано риси мелодекламаційності, які притаманні вокальній партії обох циклів. Означено аналогічні риси, котрі властиві обом циклам (витончена звукова палітра і тонка агогіка; наявність семантичних систем, які ґрунтуються на взаємодії лейтінтонем, ритмічних формул і музичних символів; образотворчі прийоми тощо). Висвітлено відмінності композиторських інтерпретацій Л. Дюрея і Ф. Пуленка поеми «Бестіарій або Кортеж Орфея» Г. Аполлінера. Доведено, що обидві композиторські інтерпретації циклу Г. Аполлінера «Бестіарій або кортеж Орфея» відповідають одному з головних завдань епохи становлення модернізму, спрямованого на очищення мистецтва від надмірностей у досягненні «нової простоти», елегантності та афористичності мовлення.

Ключові слова: *композиторська інтерпретація, модернізм, вірш, інтонаційна драматургія, синтез мистецтв, жанр, семантика, концепція.*

© Краснощок К., 2021

Постановка проблеми… Всебічне вивчення світових шедеврів першої половини ХХ сторіччя дозволяє відкривати нові межі становлення модернізму. В 1919 році два представники «Групи Шести» — Гійом Аполлінер та Франсіс Пуленк — створили вокально-інструментальні цикли з однойменною назвою «Бестіарій або Кортеж Орфея» на тексти Г. Аполлінера. У вітчизняному мистецтвознавстві до цього часу не було зроблено порівняльного аналізу означених творів. Цикл поезій Г. Аполлінера «Бестіарій або кортеж Орфея» складається з тридцяти віршів і спочатку виник як літературні підписи до серії гравюр Р. Дюшана. Вокально-інструментальні цикли Л. Дюрея та Ф. Пуленка теж пов'язані з літературним першоджерелом та живописом і є зразками художніх творів, що синтетичні за своїм змістом. Музиканти-виконавці потребують вихідних положень ретельного аналізу вербального тексту «Бестіарію» Г. Аполлінера, що є підґрунтям обох вокально-інструментальних циклів. Знання таких положень надасть їм змогу більш детально передати найтонші риси алегоричного висловлення поета. Вивчення й порівняльний аналіз композиції та інтонаційної драматургії обох вокально-інструментальних циклів (особливо його номерів, до яких, незважаючи на різницю у концепції, звернулися обидва композитори) розширить творчі можливості інтерпретаторів осягнути основні тенденції у мистецтві, що притаманні 20-м рокам ХХ століття, а також поглибить розуміння індивідуального композиторського стилю представників «Групи Шести».

Аналіз останніх досліджень і публікацій… На початку ХХІ століття відновлюється зацікавлення творчістю композиторів «Групи Шести», які знаходились біля витоків раннього модернізму. Вокально-інструментальні цикли «Бестіарій або кортеж Орфея» в інтерпретаціях Ф. Пуленка та Л. Дюрея відповідають художньо-естетичним завданням цього напряму в мистецтві. Наукові дослідження означеного аспекту відіграють важливу роль в усвідомленні виконавських засобів передачі образно-емоційного змісту номерів їх вокально-інструментальних циклів. Серед них робота К. Акопяна «ХХ століття у контексті мистецтва. Історія хвороби як привід до міркування» (2006),

дисертація М. Петрова «Мова мистецтва та картини світу (з історії художньої культури Франції початку XX ст.)» (2002), дисертація А. Венкової «Культура модернізму та постмодернізму: читач та глядач в авторській картині світу» (2001).

Творчості представників «Групи Шести» присвячено чимало дисертаційних досліджень. Зокрема, дисертація К. Краснощок «Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Ж. Кокто в творчості представників французького модернізму XX століття» (2012) та дисертація О. Михайлової «Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка» (2009). Звертання до античного міфу про Орфея, втіленого Г. Аполлінером у поемі «Бестіарій або кортеж Орфея», зумовило інтерес до проблеми формування художньої течії «орфізм». З цього приводу доцільно звернути увагу на дисертацію Є. Гнезділової «Міф про Орфея в літературі першої половини XX-ст.» (2006) та дисертацію А. Розторгуєва «Естетика Г. Аполлінера в мистецтві кубізму» (2003).

Натомість, простежується потреба в подальшому логічному дослідженні композиторських інтерпретацій одного й того самого літературного першоджерела, започаткованому в статтях «Орфічне «світло» Гійома Аполлінера в композиторській інтерпретації камерно-вокального циклу «Бестіарій або кортеж Орфея Ф. Пуленка» (Краснощок, 2016) та «Бестіарій або Кортеж Орфею Л. Дюрея: від поетичної метафори — до музичного смислообразу» (Александрова, Краснощок, 2020).

Мета дослідження — зробити порівняльний аналіз композиторських інтерпретацій циклу віршів «Бестіарій або кортеж Орфея» Г. Аполлінера, створених Ф. Пуленком та Л. Дюреем в 1919 році. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) проаналізувати структуру вокально-інструментального циклу «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея та вокально-інструментального циклу «Бестіарій або кортеж Орфея» Ф. Пуленка в порівнянні з першоджерелом;

2) охарактеризувати форму обох означених вокально-інструментальних циклів Л. Дюрея та Ф. Пуленка;

3) розкрити відмінні риси концепцій вокально-інструментальних циклів «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея та Ф. Пуленка;

4) здійснити аналіз інтонаційної драматургії означених вокально-інструментальних циклів Л. Дюрея та Ф. Пуленка;

5) розглянути однойменні номери вокально-інструментальних циклів Л. Дюрея та Г. Аполлінера і з'ясувати їх спільні та відмінні риси;

6) визначити відповідність обох музичних втілень композиторами поеми Г. Аполлінера основним тенденціям епохи становлення французького модернізму.

Виклад основного матеріалу дослідження… У 1911 році в Парижі вперше побачило світ унікальне видання: збірка віршів «Бестіарій або кортеж Орфея» Г. Аполлінера, оформлених як підписи до гравюр Рауля Дюшана. Хто з цих двох представників французького модернізму є генератором ідеї про створення подібної книги — і досі не відомо. Р. Дюшан у цей період захоплювався ксилографією, давнім різновидом гравюри, що виник у Японії та Кореї. Пізніше цикл поезій Г. Аполлінера «Бестіарій або кортеж Орфея» став відомим як самостійний художній твір. Метафори та афоризми Г. Аполлінера художня богема Парижа «схоплювала» миттєво. Поет ще при житті був визнаний маніфестантом «Нового мистецтва», його вважають одним із засновників орфізму та сюрреалізму.

У 1919 році два учасника «Групи Шести», шукаючи щось «нове» в мистецтві, одночасно звернулися до цього твору, який для представників художньої богеми став своєрідним маніфестом. Так з'явилися два камерно-вокальних цикли під назвою «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея та Ф. Пуленка, які були створені за текстами Г. Аполлінера. Орфізм проявив себе вже у музиці.

Період 20-років XX століття став для творчої групи «Французька Шістка» періодом розквіту. Композитори активно спілкувалися один з одним та з представниками різних видів мистецтв, упроваджували нові ідеї, брали участь у спільних заходах. Особливу увагу композитори «Групи Шести» приділяли

вокальній музиці.

Оскільки свій варіант «Бестіарію» Ф. Пуленк присвятив Л. Дюрею, його камерно-вокальний цикл був, свого роду, «відповіддю» на створення «Бестіарію» товариша і однодумця. Якщо порівняти дві композиторські інтерпретації з їх поетичним першоджерелом, стає зрозумілим, що обидва вокальні цикли мають іншу логіку композиційної побудови, аніж літературне першоджерело.

Вокально-інструментальний цикл Л. Дюрея містить двадцять шість творів у тій самій послідовності, що і у Г. Аполлінера, за винятком віршів «Орфей». Твір Ф. Пуленка також не містить цього рефрену композиції поета. Цикл містить тільки шість творів: «Верблюд», «Тибетська коза», «Коник», «Дельфін», «Рак» і «Короп». Ці номери не збігаються з послідовністю «Бестіарію» Г. Аполлінера, створеного з тридцяти віршів. Ф. Пуленк звертається до текстів поета вибірково і скорочує масштаб циклу (як казав Ж. Кокто: «… не потрібно боятися коротких творів, аби тільки вони мали глибину») (2000, с. 21). У відмові від номерів «Орфей» можна побачити переосмислення задуму Г. Аполлінера — у версії як Л. Дюрея, так і Ф. Пуленка.

Макроцикл «Бестіарію» Л. Дюрея складається з декількох мікроциклів, за логікою розвитку сюжету пов’язаних з алегоричними портретами тваринного світу. Перший макроцикл представлений земними мешканцями, далі йде низка зображень комах, а третій мікроцикл — вірші, де йде мова про представників водного ареалу. Твір «Серени», що є переломним у концепції цілого, завершує мікроцикл. Це є перша кульмінація циклу і зв’язка з наступними номерами, що присвячені птахам. Його розпочинає твір «Голуб» — одна із сенсових кульмінацій ліричного плану, адже вперше автори розповідають про кохання Поета до жінки. Замикає цикл твір «Бик», що проголошує осягнення Поетом просвітлення.

«Бестіарій або кортеж Орфея» Ф. Пуленка побудовано по-іншому. Перший мікроцикл — це портрети двох ссавців («Верблюда» та «Тибетської кози»), далі йде «Коник», обраний як представник групи комах. Другий цикл складають три

мешканці водної стихії: «Дельфін», «Рак» і «Короп». До образів птахів Ф. Пуленк не звертається.

Музична палітра циклу Ф. Пуленка відзначена світлими життєстверджуючими барвами у творі «Коник», зміна загального настрою співпадає з твором «Дельфін», двом подальшим творам («Рак» та «Короп») притаманний сумний характер.

В обох вокально-інструментальних циклах знаходимо вплив композиторського стилю Е. Саті. Композитори зверталися до анотальної системи та лінеарного написання. Обидва цикли демонструють принцип «нової простоти», який дозволяє очистити музику від впливу імпресіоністичної «краси» та романтичної ілюзії. Через це на перший план виступає лаконізм засобів, відповідність поетичному слову та інтонаційній драматургії.

Номери циклів «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея і Ф. Пуленка належать до жанру «вірш з музикою», в основу якого покладена поезія з глибинним сенсом. Вокалізація поетичного тексту близька до мелодекламації. Усе підпорядковано смисловому розвитку поетичних фраз, що пов’язано з використанням сенсоутворюючих пауз, акцентуацій, а також із підвищенням або зниженням інтонацій мовлення.

«Бестіарій» Л. Дюрея супроводжується композиторськими ремарками-станами, але в жодному з творів ми не побачимо темп, який був заявлений, і щоб він збігався із метрономом. Кожен тип тієї чи іншої тварини — це особливий змістовий образ, відтворений композитором за допомогою комплексу семантичних засобів. Ф. Пуленк як блискучий піаніст також достатньо детально подає композиторські ремарки щодо характеру виконання, агогічних змін, динаміки та педалізації в партії фортепіано. Втім, на відміну від Л. Дюрея, Ф. Пуленк точно формує систему темпів та їх змін навіть у самих творах, що впливає на слухача і формує особливий настрій, допомагає найбільш повно розкрити сенс вербального тексту.

Динамічний план циклів Л. Дюрея та Ф. Пуленка різноманітний. Майже всім творам «Бестіарію» Л. Дюрея притаманне неголосне звучання — із

двадцяти шести творів винятками є лише сім: № 23 «Павич» («*Anime*» «Швидко» динаміка *mf*), № 6 «Лев» (динамічні сплески в рамках *p–pp–f–p–pp*), № 8 «Кролик» (хвилеподібна динаміка *mf–p–mf–f–p*), № 9 «Верблюд» (динаміка *mf, f*), № 14 «Блоха» (*f* на початку та спад до *p*) та № 26 «Бик» (динаміка нарощується протягом номеру від *p* до *f*).

Двадцять два твори з циклу Л. Дюрея репрезентують димінуендуючу форму (на завершення творів змінюються до *p*), і лише у двох творах домінує яскраве звучання — це № 9 «Верблюд» (динаміка протягом твору визначена композитором таким чином: *f–f–p–f–mf*) та № 26 «Бик» (постійне збільшення динаміки від *p* до *ffff*). Втім, незважаючи на «акварельну» палітру циклу «Бестіарій» Л. Дюрея, в рамках цілого композитор створює крещендуючу відкриту форму.

Динамічний план циклу «Бестіарій або кортеж Орфея» Ф. Пуленка побудований по-іншому. Розпочинає цикл № 1 «Верблюд» як найвища точка, потім продовжує № 2 «Тибетська коза» (переважає динаміка *mf*). У № 3 «Коник» спостерігаємо динамічний спад (загальна динаміка *p*), а № 4 «Дельфін» і № 5 «Рак» супроводжуються авторськими позначками *mf*. Заключний твір «Короп» поступово затихає до *pp*. Отже, циклу Ф. Пуленка притаманна хвилеподібна динаміка з переважанням її димінуендуючих якостей.

Для більш об’єктивного порівняння вокально-інструментальних циклів Л. Дюрея та Ф. Пуленка доцільно проаналізувати «вірші з музикою», що збігаються у вербальному значенні. В ході дослідження поетичного першоджерела та музичних втілень аналіз буде ґрунтуватися на підрядковому перекладі віршів Г. Аполлінера, оскільки художній переклад не завжди збігається зі змістовими акцентами, які були проголошені автором.

Цикл Ф. Пуленка розпочинається віршем «Верблюд». Переклад вербального тексту Г. Аполлінера такий:

Зі своїми чотирма верблюдами
Дон Педро Д’Альфорубейро
Об’їхав увесь світ і милувався ним.

Він зробив те, що я хотів би зробити,

Якщо б у мене було чотири верблюди.

Аналіз поетичного тексту твору свідчить про те, що його головною метафорою постає порівняння Долі поета з життям принца дона Педро Португальського, який здійснив подорож на чотирьох верблюдах від Іспанії до Святої Землі. Показово, що Аполлінер використовує у поезії цифру чотири, адже це — найдавніший символ нумерології (чотири сторони світу та чотири стихії). Важливий і шлях, про який він згадує: до Святої Землі. А це означає, що метою, зафіксованою в метафорах поезії, визначено Найсвятіше місце на Землі, що уособлює для поета світ чистоти та «світла».

У «Бестіарії» Л. Дюрея № 10 «Верблюд» Л. Дюрей використав розмір *2/4*, «галопований» крок», «бадьорі підскоки» лейтинтонем. Грайливий початок ритмічних побудов у партії фортепіано додає твору оптимістичного настрою. У драматургії відчувається імпульс руху, відбувається зміщення сильної долі на слабку за рахунок акцентуації, визначеної композитором. Партія фортепіано не має образотворчості, що була б пов'язана з образом тварини. Авторська ремарка Л. Дюрея у музичному тексті номеру «Верблюд» «*avec entraint*» (із запалом) задає енергійний характер виконання твору. Номер має два розділи, які підпорядковані вербальному тексту поезії: перший з них написаний у піднесеному настрої, інший — у спокійному.

Вступ складається з декількох лейтінтонем. Перша інтонема побудована на піднесеній квінті, інша являє собою звуковий комплекс нижнього регістру партії фортепіано, в якому звукозображувальними музичними засобами стилізовано звучання мідних духових інструментів. Гармонійний аналіз виявляє наявність акордів кварто-квінтової структури, що чергується з тризвуком *VI-ої* сходинки, переважає целотонове забарвлення. Звук *es* є змістовою домінантою усього номеру. Вокальна партія відрізняється за своїм ладовим тяжінням (переважає *f moll*).

Форма твору «Верблюд» Ф. Пуленка строфічна. Композиція ґрунтується на двох елементах. Перший знаходимо у партії фортепіано, якому притаманна

темпоутворююча функція з властивим східним колоритом. На цьому ж матеріалі будується і фортепіанний вступ. О. Михайлова вказує на те, що «композитор використовує тут техніку «симетричного зміщення» (2006, с. 269).

В основі другого тематичного елементу Ф. Пуленк використовує фрігійський лад. Висхідний рух «білими» клавішами дублюється у всіх голосах, також у вокальній партії. Тональна сфера близька до *e moll.* Заключний фортепіанний відіграш (свого роду, кода) протиставляється загальному характеру твору. Написана в ладу, близькому до *E Dur*, вона має декілька ремарок композитора: «без педалі, без нюансів і не сповільнюючи». Ф. Пуленк за допомогою метода гри іронізує над образом, що був заявлений у творі (цей прийом неодноразово був використаний у творчості композиторів- модерністів). Як писав Ж. Кокто у спогадах про прем'єру ексцентріади «Наречені на Ейфелевій вежі»: «Думали, що у мене тут випад проти всіх, а це була гра. Ми були молоді і нам подобався прихований зміст того, що ми робимо, але викликом цей твір не був. Викликом воно стало через публіку, а також наших товаришів — багатьох із тих, які сприйняли цей веселий балет як виклик проти культу машин» (1999, с. 38).

Номеру притаманні риси ілюстративності. Багаторазові повторювані квінтолі в басу з хроматизмами в низхідному русі підкреслюють монотонність викладу (зображення повільного кроку верблюда).

Основний змістообраз вірша Г. Аполлінера «Тибетська коза» пов'язаний із роздумами про справжню любов. Поет грає метафорами, порівнюючи завитки волосся коханої з золотим руном, на пошук якого вирушив Ясон:

Вовна цієї кози особливо золота,
За яку Ясон так постраждав,
Нічого не коштує в порівнянні
З цінністю волосся, в яке я закоханий.

Загальний характер номеру «Тибетська коза» в циклі «Бестіарій або Кортеж Орфею» Л. Дюрея (№ 3) визначений композиторською ремаркою *tendrement* («ніжно»). Інтонаційна драматургія ґрунтується на синкопованому

ритмі, висхідних інтонаціях, номер відрізняє тонка агогіка.

У неодноразово повторюваних однотипних мотивах в партії фортепіано залігована друга її частина. Ці засоби виразності подають граційний образ тибетської кози — істоти ніжної та витонченої, метафорично пов'язаної з образом коханої. Твору властива танцювальність. Висхідний рух заключної побудови пов’язаний з образом «неземної краси». Номер «Тибетська коза» в циклі «Бестіарій» Ф. Пуленка — це лірична мініатюра. Тональна сфера твору близька *F Dur* («пасторальна» тональність). Тематичне ядро становить восьмитактову композицію. Мелодія вокальної партії заснована на погойдуванні секунд та чергуванні спадного і висхідного мелодійного руху. Верхній голос партії фортепіано дублює основний мотив вокальної, однак, якщо вокальна лінія надалі подається у розвитку, то партія фортепіано шість разів повторює начальний тематичний комплекс. Контрастуюча інтерлюдія репрезентує фразу «*pour qui prit tant de peine Jason*». Заключна побудова повертає до утвердження основної думки, завдяки чому тематичне ядро набуває функції теми.

У вірші Г. Аполлінера «Акрида» («Коник») поет в метафоричній формі проводить паралель між своїми віршами і кониками, якими в пустелі харчувався Іоанн Предтеча: вони, як і їжа для відлюдника, призначені лише обраним:

Ось маленький коник,
Їжа святого Іоанна.
Нехай мої вірші будуть, як він —
Насолодою для кращих людей.

№ 16 «Коник» Л. Дюрея — ще одне міркування автора про духовність. Аналіз музичної партитури цього твору довів, що композитор був охоплений ідеєю «нової простоти», адже твору властиві лаконізм висловлення та афористичність. Осягаючи глибину поезії Г. Аполлінера, композитор додає авторську ремарку «*chantant*» («наспівуючи») і динаміку *p*, тим самим підкреслюючи, що мова йтиме про найпотаємніше в душі. Форма відкрита з кульмінацією наприкінці твору, що звучить як висновок.

Вокальна партія — заспівна і розгорнута. Партія фортепіано побудована на

тому ж інтонаційному матеріалі, що й вокальна. У формі знаходимо канонічні риси. Номеру притаманна композиційна виваженість, найдрібніша деталь інтонаційної зміни стає важливою у концепції цілого. Ключова фраза-тема повторюється п'ять разів: у вступі, у першій фразі вокальної партії, далі в основному матеріалі фортепіанної інтермедії, у заключній фразі у соліста й, нарешті, у фортепіанному відіграші. На цьому ж музичному матеріалі побудовано кульмінацію. Останнє повторення теми у третій октаві символізує своєрідний підйом до «найвищих сфер».

№ 3 «Коник» Ф. Пуленка — наймініатюрніший номер циклу. Авторська ремарка — «гнучко, без відтінків». Основна ідея композитора збігається з метафорою поета, музично підтверджуючи її: коник може бути їжею лише для того, хто гідний. Перша фраза партії фортепіано пов'язана зі стилем джазу, потім виникає мінорна пентатоніка, що дублює партію соліста. Друга фраза є варіантом першої.

Вокальна партія ґрунтується на елементах хроматичної гами та мінорної пентатоніки. Другій фразі соліста характерні погойдування на двох звуках *d* та *e* на більш високій теситурі.

Підрядковий переклад вірша «Дельфін» Г. Аполлінера свідчить про те, що це — вірш-роздум. Думки Г. Аполлінера звернені до водного ссавця, який наділений високим інтелектом. Основна ідея пов'язана з тим, що людське життя, незважаючи на сплески радісних подій, завжди жорстоке:

Дельфіни, ви граєте в морі,
Але морський прилив, як і раніше, гіркий.
Інколи моя радість спалахує?
Життя знову жорстоке.

У камерно-вокальному циклі Л. Дюрея «Дельфін» — це сімнадцятий номер, який відкриває мікроцикл «Бестіарію», присвячений мешканцям водної стихії. Образ дельфіна поданий Л. Дюреєм у розміреному неактивному русі, що підкреслюється авторською ремаркою «*tranquille*» («спокійно»). Композитор знову йде шляхом створення зразка «нової простоти». Музична палітра партії

фортепіано пов'язана з лейтінтонемою кола — ця семантична одиниця заснована на багаторазово повторювальних однотипних фігураціях у партії фортепіано на довгій педалі (три такти), що була заявлена ремаркою композитора. Усі вокальні фрази накладаються на цей музичний матеріал — не взаємодіючи з ним, а у вільній формі, що подає поетичну думку.

Номер репрезентує оригінальне композиторське рішення: драматургія немов би виникає зі звуку *a*, що є налаштуванням камертона, а фраза соліста «*Dauphins*» («Дельфіни») на витриманих нотах *a* і *g* — це звернення до Дельфіна, втілене за допомогою інтонеми «поклик».

За трактовкою Ф. Пуленка, «Дельфін» є четвертим номером циклу. Його формуванню сприяє дієзна сфера, близька до *A Dur*. Вокальна партія ґрунтується на русі по звуках *e* і *a*, що складають квартову інтонему. Як і в композиторській інтерпретації Л. Дюрея, Ф. Пуленк спрямовує усі інтонаційні лінії цього вірша з музикою до звуку *a*, немов погоджуючись із тим, що сенсообраз Дельфіна у музиці пов'язаний, перш за все, з налаштуванням камертону. Композиторська ремарка, визначена в тексті, знову звертає увагу виконавців на те, що твір потрібно виконувати «спокійно». Пояснення Ф. Пуленка «рівно, одноманітно та м'яко» конкретизують стиль виконання.

Вірш «Рак» Г. Аполлінера містить алегорію, що оповідає про людську невпевненність:

Нерішучість, о моя відрадо,
Ви і Я, ми йдемо,
Як йдуть раки,
Задкуючи, задкуючи.

Цей твір в інтерпретації Л. Дюрея № 19 не має остинатності та однакового звукового матеріалу. Незважаючи на те, що композитор ставить ремарку «*timide*» («соромливо»), номер ритмічно різноманітний. Переважає динаміка *p*. Основний мелодико-ритмічний мотив вперше виявляється в партії фортепіано, а потім повторюється чотири рази. Контур побудови — вишуканий, гнучкий, а малюнок партитури — ще одна модифікація символу кола (сенсообраз, досить часто

упроваджується композиторами «Групи Шести»).

Мелодика вокальної партії близька сповіді: їй притаманна оповідальність та мелодекламаційність. Виникаючи з джерела *d*, що відповідає поетичному тексту «*incertitude, o mes delices*» («невпевненість — о, мої насолоди»), вокальна фраза скерована вниз. Номер репрезентує нейтральну «білу» сферу, що тяжіє до *a moll.*

Тематичним ядром вокальної партії передостаннього номера циклу «Бестіарій або кортеж Орфея» Ф. Пуленка «Рак» є початковий мотив, що втілює образ сором'язливості. Мелодійна лінія становить послідовні симетричні мотивні звертання, які дозволяють композитору досягти композиційної цілісності.

Номер складається з двох фраз, друга з яких є варіантним повторенням першої. Два такти фортепіанної партії першої та другої фрази ідентичні. У вокальній партії використано прийом *glissando*, який супроводжує композиторські ремарки «*ironique»* і *«en dehors*» («ззовні іронічно»). Ф. Пуленк знову вносить елемент гротеску в музику, застосовуючи метод гри.

Вірш Г. Аполлінера «Короп» — це міркування автора про міщанський спосіб життя:

У ваших садках, у ваших ставках,
Карпи, ви живете давно.
Ви забули смерть,
Риби меланхолії.

Як у Г. Аполлінера, так і у Л. Дюрея образ меланхолійного байдужого коропа викликає смуток (авторська ремарка «*triste*» — «сумно»). Твору властива ілюстративність. Фортепіанна партія містить звукозображувальні засоби (морська гладінь, сплески води, річкові хвилі, луска, що виблискує) Л. Дюрей звертається до «холодної» бемольної сфери.

Вокальна партія, на контрасті з фортепіанною, звернена до коропів і намагається вивести їх зі стану вічної меланхолії та спокою. Початкова фраза мелодії вокальної партії підвищується. Потім від вершини *es*, що збігається з

вербальним текстовим закликом «Коропи», поступово знижується. Заключна фраза соліста звучить як висновок. На завершення твору Л. Дюрей застосовує лейтінтонему кола, що накладається на затриману кварту у басі.

Вірш «Короп» Ф. Пуленка є образно-смисловою кульмінацією циклу і виконує функцію епілогу. Як і номер «Короп» циклу Л. Дюрея, цей номер циклу Ф. Пуленка не позбавлений ілюстративності (остинатні фігурації в басу партії фортепіано немов змальовують рух плавців риби у воді). Тональна спрямованість означеного вірша з музикою близька *as moll*, що споріднює його з попереднім номером Ф. Пуленка «Рак» — ці два вірші пов'язані між собою семантично і тонально.

Висновки.

1. На основі порівняльного аналізу двох композиторських інтерпретацій одного й того самого літературного першоджерела «Бестіарій або кортеж Орфея» Г. Аполлінера виявлено, що Л. Дюрей для свого художнього втілення використав двадцять шість віршів з авторських тридцяти, а Ф. Пуленк — тільки шість. Втім, незважаючи на різницю в масштабах і у комплексі музичних засобів, композиторські інтерпретації поеми обох композиторів є високохудожніми творами.

2. Як і у вокально-інструментальному циклі «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея, так і в однойменному циклі Ф. Пуленка номери віршів подані у формі вокальних мініатюр. У порівнянні з літературним першоджерелом і вокально-інструментальним циклом Л. Дюрея, твір Ф. Пуленка є лаконічнішим.

3. Цикл Л. Дюрея «Бестіарій, чи Кортеж Орфея» завершується тріумфальною перемогою світла мистецтва (вірш «Бик»), що збігається з ідеєю Г. Аполлінера про те, що Поет повинен досягти просвітлення і повести за собою людей (орфізм, ідея катарсису). У циклі камерно-вокальних мініатюр Ф. Пуленка розвиток образного ладу всього макроциклу подано послідовним переходом від сфери ліричної до трагедійної. Враховуючи те, що цикл Ф. Пуленка є «відповіддю» на твір «товариша» по «Групі Шести» і створений дещо пізніше (про що свідчить посвята циклу Л. Дюрею), концепція Ф. Пуленка позначена за

допомогою методу гри. Композитор вводить елементи гротеску в тих творах, що подані глибоко і «серйозно» як у Г. Аполлінера, так і у Л. Дюрея. Якщо «Бестіарій» Л. Дюрея повністю відповідає авторському задуму осмислити роль та призначення Поета, то цикл Ф. Пуленка подає метафоричний склад поезії Г. Аполлінера не без почуття гумору.

4. У циклі «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея загальний стиль передачі тексту Г. Аполлінера — оповідальний. Витончена палітра, гнучка агогіка, відсутність конфліктності, особливо гучного звучання, контрастних змін в композиційній драматургії спрямовано на те, щоб максимально об'єктивно донести до слухача поетичний текст. «Бестіарію» Л. Дюрея і циклу Ф. Пуленка притаманна взаємодія сенсообразу з формообразом, коли форма цілого і його частини (лейтінтонеми, ритмічні формули, лінії партитури) взаємодіють між собою й підпорядковані одній меті: пошуку глибинного поетичного сенсу. Залучення систем лейтінтонем і музичних символів, які існують в драматургії обох циклів, дозволяє композиторам на інтонаційно-тематичному рівні досягти глибинного сенсу. У циклах Л. Дюрея та Ф. Пуленка виявляються прийоми звукозображення, майже ілюстративності (особливо це виявляється в партіях фортепіано).

5. Вірш «Короп» Г. Аполлінера — найбільш подібний за образною, інтонаційною та звукозображувальною інтерпретацією у обох композиторів. Ідентично в цих циклах відтворюється і образ Дельфіна. Композитори застосували дієзну тональну сферу, в якості ключової лейтінтонеми — квартові інтонації, а в якості звуковисотного центру — звук *a*. Семантика твору «Верблюд» у двох композиторських трактуваннях різна: якщо у Л. Дюрея номер уособлює енергію молодості та радість від пізнання світу і виконується з рухом (бадьорий характер), то у Ф. Пуленка образ Верблюда наділений «східним» колоритом і акордовими послідовностями, що звукозображувально передає важку ходу «короля пустелі». Також у Л. Дюрея і Ф. Пуленка різниться трактування твору «Рак», оскільки Л. Дюрей зосереджує свою увагу на вразливості й нерішучості людської душі, знаходячи у цьому зміст вірша

Г. Аполлінера і втілюючи цей задум вишукано, тоді як Ф. Пуленк, навпаки, іронізує, його інтерпретація тексту Г. Аполлінера подана жваво і більш безпристрасно.

6. В цілому, композиція, інтонаційна драматургія, стилістичні прийоми вокально-інструментальних циклів «Бестіарій або Кортеж Орфея» як у Л. Дюрея, так і у Ф. Пуленка відповідають основним завданням цих композиторів — найбільш повно та нетривіально передати за допомогою музики метафоричний текст і глибину алегоричних образів Г. Аполлінера. Обидві композиторські інтерпретації суголосні одному з ключових завдань раннього модернізму, спрямованому на очищення мистецтва від художніх надмірностей у досягненні «нової простоти», елегантності та афористичності висловлювання.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть пов'язані з вивченням творчості композиторів «Групи Шести» першої половини XX століття. Це дозволить не тільки розширити діапазон осягнення художньо-естетичних тенденцій періоду становлення модернізму в музиці, а й більш об'єктивно зрозуміти та осягнути той культурний спадок, що вплинув на розвиток мистецтва XX століття.

Список використаної літератури і джерел

1. Акопян, К., 2005. *XX век в контексте искусства. История болезни как повод для размышлений: монография*. Москва: Академический проект.

2. Венкова, А., 2001. *Культура модернизма и постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира*. Дисс. канд. культурологии. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.

3. Гнездилова, Е., 2006. *Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй. Т. Уильямс*. Дисс. канд. филол. наук. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова.

4. Жаркова, В., 2009. *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания автора)*: *монография*. Киев: Автограф.

5. Кокто, Ж., 1999. *Новобрачные на Эйфелевой башне*. Перевод с французского и редакция М. Сапонова. Москва: МГК им. П. И. Чайковского.

6. Кокто, Ж., 2000. *Петух и Арлекин*. Санкт-Петербург: Кристалл.

7. Краснощок, К., 2012. *Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького модернізму XX століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. ХНУМ ім. І. П. Котляревского.

8. Краснощек, Е., 2016. «Орфический «свет» Гийома Аполлинера в композиторской интерпретации камерно-вокального цикла «Бестиарий или кортеж Орфея» Ф. Пуленка. *Наука. Искусство. Культура*, 12, сс. 25–34.

9. Краснощек, Е., 2020. Вокальный цикл Луи Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннего периода творчества композитора. *Актуальні питання*

гуманітарних наук: зб. наук. праць [Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка], 29, сс.112–120.

10. Михайлова, О. В., 2009. *Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.

11. Михайлова, О., 2006. Взаимодействие культурных традиций в «Бестиарии» Ф. Пуленка – Г. Аполлинера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,*18, сс.257–269.

12. Олександрова, О., Краснощок, К., 2020. Вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або кортеж Орфея» Луї Дюрея: від поетичної метафори до музичного смислообразу. *Музичне мистецтво і культура*, 2(31), сс.21–35.

13. Петров, М., 2002. *Язык искусства и картины мира (из истории художественной культуры Франции начала XX в.).* Автореф. дисс. канд. философ. наук. Литературный институт им. М. Горького.

14. *Поэзия французского сюрреализма : антология*, 2003. Перевод с французского и редакция М. Яснова. Санкт-Петербург: Амфора.

15. Aleksandrova, O,. Krasnoshchok K., 2020. Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Loiis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Reseearch*, 9(4), pp.376–386. https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2889

16. Cocteau J., 1989 №1/2. *Composé par Albert Mingelgrűn*. Éditions de I`Université Bruxelles. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles.

17. Hurard-Viltard, E., 1989 №1/2. *Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et I`Arlequin (du manuscrit a l’oeuvre publiée)*. Composé par Albert Mingelgrűn. Éditions de I`Université. Bruxelles : Digithéque Université Libre de Bruxelles.

References

1. Akopyan, K., 2005. *XX vek v kontekste iskusstva. Istoriya bolezni kak povod dlya razmyshlenii: monografiya* [21st century in the context of art. Case history as a reason for reflection: monograph]. Moskva: Akademicheskii proekt.

2. Venkova, A., 2001. *The culture of modernism and postmodernism: the reader and the viewer in the author's picture of the world*. Ph.D. in Culturology. Thesis. The Herzen State Pedagogical University of Russia.

3. Gnezdilova, E., 2006. *The myth of Orpheus in the literature of the first half of the 20th century: R. Rilke, J. Cocteau, J. Anouil. T. Williams*. Ph.D. in Philosophy. Thesis. Moscow State University.

4. Zharkova, V., 2009. *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya avtora): monografiya* [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the author's message): monograph]. Kiev: Avtograf.

5. Kokto, Zh., 1999. *Novobrachnye na Eifelevoi bashne* [Newlyweds at the Eiffel Tower]. Translated from French and edited by M. Saponov. Moskva: MGK im. P. I. Chaikovskogo.

6. Kokto, Zh., 2000. *Petukh i Arlekin* [Rooster and Harlequin]. Sankt-Peterburg: Kristall.

7. Krasnoshchok, K., 2012. *Composer's interpretation of the artistic and aesthetic heritage of Jean Cocteau in the works of representatives of French modernism of the 20st century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

8. Krasnoshchek, E., 2016. «Orficheskii «svet» Giioma Apollinera v kompozitorskoi interpretatsii kamerno-vokal'nogo tsikla «Bestiarii ili kortezh Orfeya» F. Pulenka [Orphic "light" by Guillaume Apollinaire in the composer's interpretation of the chamber-vocal cycle "Bestiary or Orpheus's cortege" by F. Poulenc]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, 12, pp. 25–34.

9. Krasnoshchek, E., 2020. Vokal'nyi tsikl Lui Dyureya «Tri pesni baskov» na stikhi Zhana Kokto v kontekste rannego perioda tvorchestva kompozitora [Louis Durey's vocal cycle "Three Basque Songs" on poems by Jean Cocteau in the context of the early period of the composer's

work.]. *Aktual'ni pitannya gumanitarnikh nauk: zb. nauk. prats' [Drogobits'kogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu imeni I. Franka]*, 29, pp.112–120.

10. Mykhailova, O. V., 2009. *Poetics of chamber and vocal lyrics by Francis Poulenc*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

11. Mikhailova, O., 2006. Vzaimodeistvie kul'turnykh traditsii v «Bestiarii» F. Pulenka – G. Apollinera [Interaction of cultural traditions in the "Bestiary" F. Poulenc – G. Apollinaire]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*,18, pp.257–269.

12. Oleksandrova, O., Krasnoshchok, K., 2020. Vokalno-instrumentalnyi tsykl «Bestiarii abo kortezh Orfeia» Lui Diureia: vid poetychnoi metafory do muzychnoho smysloobrazu [Vocal-instrumental cycle "Bestiary or the orchestra of Orpheus" by Louis Duray: from poetic metaphor to musical meaning]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2(31), pp.21–35.

13. Petrov, M., 2002. *The language of art and the picture of the world (from the history of the artistic culture of France at the beginning of the 20th century).* Ph.D. in Philosophy. Abstract of Thesis. Maxim Gorky Literature Institute.

14. *Poeziya frantsuzskogo syurrealizma : antologiya*, 2003. Translated from French and edited by M. Yasnov. Sankt-Peterburg: Amfora.

15. Aleksandrova, O,. Krasnoshchok K., 2020. Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Loiis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Reseearch*, 9(4), pp.376–386. https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2889

16. Cocteau J., 1989 №1/2. *Composé par Albert Mingelgrűn*. Éditions de I`Université Bruxelles. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles.

17. Hurard-Viltard, E., 1989 №1/2. *Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et I`Arlequin (du manuscrit a l’oeuvre publiée)*. Composé par Albert Mingelgrűn. Éditions de I`Université. Bruxelles : Digithéque Université Libre de Bruxelles.

KATERYNA KRASNOSHCHOK
ORCID iD: 0000-0003-0804-6807
PhD (Musicology), Senior Lecturer at
the Department of General and Specialized Piano
at the I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine)
katryn4444@gmail.com

CYCLE OF POEMS BY G. APOLLINAIRE ″BESTIARY: OR THE PARADE OF ORPHEUS″ IN COMPOSER INTERPRETATIONS BY L. DUREY AND F. POULENC

Understanding the aesthetic ideals of the French art of the first half of the 20th century in their artistic embodiment is an actual task of modern musical science. The bases of modernism influenced on all periods of its development. The author of the article compares two works of two representatives of "Group of Six" L. Durey and F. Poulenc. Such research is new in our Art History. L. Durey and F. Poulenc created two own works using the "Bestiary: Or the Parade of Orpheus" by G. Apollinaire. Their works are identical in terms of genre. The articles intended to study the poetics of literary original source. Special attention must be given to the comparison of conceptions, dramaturgy and composers’ writing style and composer's interpretations. Scholars' attention has been drawn to the fact that L. Durey and F. Poulenc appealed not to all poems of poetic text by G. Apollinaire, the article throws lights only on those poems which both composers used. Main goal of this research is to do the comparative analyze of L. Durey and F. Poulenc composer's interpretations

of "Bestiary: Or the Parade of Orpheus" by G. Apollinaire by highlighting commonalities and divergences. The author used such methods as historical and contextual, comparative, semantic, analysis of music dramaturgy. In the process of research by using the comparative methods of two self-titled chamber-vocal cycles special features of the composer's writing by L. Durey and F. Poulenc were revealed. Among these features are the laconicism and aphorism of the statement, the pictorial method. Both cycles are characterized as cycles with systems of leyintonemes and musical symbols as well as the vocal part of the cycles is characterized by the features of melodic declamation. A number of differences were also revealed in the volume of the whole, in the concept, in the interpretation of the same poetic texts. Thus the F. Poulenc's cycle is a "response" to a friend and colleague in the "Group of Six" and was created a little later (as evidenced by the dedication of the cycle L. Durey), F. Poulenc's concept has even greater minimalism. The composer, using the method of playing, brings the elements of the grotesque in those works which are deep and serious both by G. Apollinaire and by L. Durey (method of playing). We find out that the "Bestiary" by L. Durey, and in the cycle of the same name by F. Poulenc, the interaction of the semantic image with the form is revealed. The parts are leyintonemes, rhythmic formulas, lines of the score. They interact with each other and are subordinated to one task which is to reveal the deep poetic meaning. Thus, despite the type of composition, the difference in scale and choice of poems from the poem by G. Apollinaire both composer interpretations of the cycle "Bestiary: Or the Parade of Orpheus" aimed at cleansing art from artistic excesses in achieving a "new simplicity", elegance and aphoristic expression. Studying the work of the composers of the Group of Six during the 1920s to the 20th century will allow not only to expand the range of comprehension of artistic and aesthetic tendencies of the period of formation of modernism in music, but to more deeply and objectively comprehend and evaluate the cultural heritage that influenced the development of the art of everything in the 20th century.

Keywords: *composer's interpretation, modernism, poem, intonation drama, synthesis of arts, genre, semantics, concept.*

Стаття надійшла до редакції 23.05.2021