

УДК: 78.071.1(44)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-3205

Краснощок Катерина Юрійівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

e-mail: katryn4444@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0804-6807

**Семантика вокально-інструментального циклу Луї Дюрея
«Пісні на вірші Сен-Леже Леже»**

Стаття має на меті дослідити семантику вокально-інструментального циклу «Пісні на вірші Сен-Леже Леже» Луї Едмона Дюрея (1888–1979), одного з представників «Групи Шести». Цей твір, який має також іншу назву – «Образи Крузо», написаний 1918 року, належить до періоду становлення французького модернізму. Літературне першоджерело, однойменна поема Алексіса Сен-Леже Леже, більш відомого під псевдонімом Сен-Жон Перс, має певні риси, властиві сюрреалізму, що вплинуло і на музичну драматургію циклу. До сьогодні ця композиція Л. Дюрея у вітчизняному музикознавстві не розглядалась, отже, завданням роботи є опис образної сфери твору, виявлення його основних інтонаційно-семантичних конструкцій та, зрештою, більш ґрунтовне вивчення індивідуального стилю Л. Дюрея. Дослідження здійснено із застосуванням історико-контекстуального, компаративного, системно-аналітичного методів. За його результатами встановлено, що Л. Дюрей втілює не стільки зміст поетичних строф Сен-Жона Перса, скільки своє особисте ставлення до його поетичних образів і метафор. Композитор оперує цілою семантичною системою лейтінтоном і наскрізних жанрових моделей (полька, коліскова, хорал, гімн), будує смислові арки між номерами циклу. Складовими арочної драматургії стають і наскрізні музично-семантичні елементи: інтонемі кола, «дзиги», дзвонів, зітхання, а інструментальна фактура всіх номерів циклу містить кварто-квінтові ходи. Пентатонний, цілотновий і натуральні звукоряди сприяють відтворенню атмосфери екзотичної природи безлюдного острова, як і застосовані Л. Дюреєм звукообразжальні прийоми. Певні впливи на музику циклу ілюстрацій до роману Д. Дефо «Робінзон Крузо», створених у другій половині XIX століття К. Оффендінгером, дозволяють

в перспективі розглянути твір в контексті проблематики синтезу мистецтв як складової естетики модерну.

Ключові слова: камерно-інструментальний цикл; семантика; смислообраз; пісня; вірш; інструментальна партія; вокальна фраза; метафора; інтонаційна драматургія.

Постановка проблеми.

Понад сто років відділяють часопростір сьогодення від етапу становлення французького модернізму – періоду бунтарського авангардного руху французьких митців, які жили й творили в першій половині ХХ століття. Однак у вітчизняному мистецтвознавстві й досі існують темні плями, що приховують твори цього періоду й ті глибини смислоутворення, з якими пов'язана ідея очищення мистецтва та збагачення його новими художньо-естетичними властивостями й символами. Вивчення маловідомих творів апологетів французького модернізму – актуальне завдання сучасної науки та музичної практики. Одним з таких творів можна назвати вокально-інструментальний цикл яскравого представника «Групи Шести» Луї Едмона Дюрея «Пісні на вірші Сен-Леже Леже», літературне першоджерело якого належить перу славнозвісного майстра слова: поета і письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури Сен-Жона Перса. Поема «Образи Крузо» ніколи не перекладалася українською мовою, тому в ході нашого дослідження, насамперед, було здійснено авторський підрядковий переклад вербального тексту циклу, а також поставлене завдання розібратися в досить складній поетиці сюрреалістичних віршів Сен-Жона Перса та в музичній системі смислообразів Луї Дюрея.

Останні дослідження та публікації. Ця стаття є закономірним продовженням низки робіт, присвячених творчості Л. Дюрея. Був здійснений комплексний аналіз таких його вокально-інструментальних циклів, як «Три пісні басків» на вірші Ж. Кокто (Краснощок, 2020) та «Бестіарій або Кортеж Орфея» за Г. Аполлінером

(Aleksandrova & Krasnoshchek, 2020; Александрова & Краснощок, 2021), який виявив риси поетики літературних першоджерел і композиторського стилю Л. Дюрея в контексті становлення французького модернізму ХХ століття. У статті «Цикл віршів “Бестіарій або Кортеж Орфея” Г. Аполлінера в композиторських інтерпретаціях Л. Дюрея та Ф. Пуленка» (Краснощок, 2021) представлено порівняльний аналіз однойменних вокально-інструментальних циклів двох митців. Вокально-інструментальній музиці Ф. Пуленка, також представника «Групи Шести», присвячені дослідження О. Михайлової. Як виразники одного напрямку в мистецтві, Л. Дюрей і Ф. Пуленк мають багато спільного, що позначається й на виборі поетичних текстів, і на принципах смислоутворення. Тому праці О. Михайлової, які ґрунтовно висвітлюють художньо-естетичні аспекти творчості музикантів-модерністів і пов’язані з ними композиторські методи (Михайлова, 2008, 2009, 2019), стали однією зі складових теоретичної бази нашого дослідження. Зокрема, її спільна з провідними вітчизняними дослідниками публікація «*Francis Poulenc’s Music through Screen Media*» (Drach & Cherkashina-Gubarenko & Chernyavska & Govorukhina, & Mykhailova, 2021) містить цінні спостереження щодо монтажного принципу драматургії камерно-вокальних творів французького композитора. Також методологічним підґрунтям цієї статті є музикознавчі роботи, присвячені співвідношенню музики та слова, камерно-вокальній музиці французьких композиторів, французькій музичній культурі першої половини ХХ століття, музичній семантиці (Москаленко, 2003; Хуторська, 2009; Жарких, 2004; Шаповалова, 2006).

Мета нашого дослідження – визначити семантику вокально-інструментального циклу «Пісні на вірші Сен-Леже Леже» Л. Дюрея. Цьому сприяло виконання ники **завдань**:

- 1) зробити підрядковий переклад вербального тексту циклу;
- 2) проаналізувати образний ряд поеми Сен-Жона Перса «*Images à Crusoe*»;

- 3) виявити відмінні риси концепцій літературного першоджерела та її музичної інтерпретації;
- 4) здійснити аналіз інтонаційної драматургії циклу;
- 5) охарактеризувати його семантичні конструкції;
- 6) визначити особливості музичної драматургії твору Л. Дюрея.

Методологія дослідження. Визначення специфіки композиторського почерку Л. Дюрея і, як його відбитку, семантики вокально-інструментального циклу «Пісні на вірші Сен-Леже Леже» зумовили звернення до таких методів, як історико-контекстуальний, компаративний, системно-аналітичний.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Літературне першоджерело вокально-інструментального циклу Луї Дюрея, поема «*Images à Crusoe*» Алексиса Леже (1887–1975) – саме таке ім'я отримав її автор при народженні – була створена в 1904 році і вперше опублікована в періодичному виданні «*Nouvelle revue francais*» 1909 року під псевдонімом Сен-Леже Леже. Твори поета, що виникли на початку ХХ століття, пронизані спогадами про острів Гваделупа, де він народився. У світовій літературі митець більш відомий під псевдонімом Сен-Жон Перс, отже, незважаючи на заявлене в поемі ім'я Сен-Леже Леже, логічно згадувати автора саме таким чином.

«Пісні на вірші Сен-Леже Леже» Л. Дюрея мають ще іншу назву, яка збігається з назвою поеми Сен-Жона Перса, тобто «*Images à Crusoe*», яку перекладають і як «Картинки Крузо», і як «Образи Крузо»; обидва переклади мають цілком зрозуміле значення та близькі за змістом. У назві циклу Л. Дюрея французькою мовою, як і в назві поеми, присутній давальний відмінок: «à *Crusoe*», тобто «кому»? – *Крузо*. Виникає питання: що ж саме, «картинки» чи «образи», присвятили легендарному герою поет і композитор? З огляду на яскравість і неординарність поетичного стилю Сен-Жона Перса й доволі складну колажну конструкцію драматургії Л. Дюрея, численні метафори як у віршах, так і в музичних смисло-образах, риси поемності в музичній формі і розмаїття інструментальної партії, на противагу доволі простій вокальній, логічно

припустити, що йдеться не про конкретику пейзажних або портретних музичних «замальовок», а радше про образи, що близькі до сновидінь. На підставі того, що визначення «образи» є більш об'ємним поетичним поняттям, ніж «картинки», а також краще відповідає музичній драматургії циклу Л. Дюрея, назва «*Образи Крузо*» видається більш виправданою.

Поема «*Images à Crusoé*» Сен-Жона Перса має характерні риси кількох художніх течій модернізму. Сновидницька природа метафоричного висловлювання поета дає підстави співвіднести стиль цього твору із сюрреалізмом, риси якого виявляються в поєднанні, здавалося б, непеєднуваних яскравих образів вільного потоку свідомості в єдиний барвистий химерний колаж. Як приклад такого поєднання, наведемо віршований текст № 3 «Асоціація» циклу Л. Дюрея; в поемі він має назву «*Le Mur*» («Стіна») і дещо скорочений та незначно змінений у композитора:

«Association»

*Le pan de mur est en face pour conjurer
Le cercle de ton rêve.
Mais l'image pousse son cri.
La tête contre une oreille
du fauteuil gras,
tu éprouves tes dents avec ta langue;
le goût des graisses et des sauces
infecte tes gencives.
Et tu songes
aux matins jaunes
sur ton île,
quand la lumière s'insinue
à l'eau de feuilles sombres;
à l'air laiteux
enrichi du sel des alizés
et des eaux mystérieuses.
C'est la sueur des séves,
Le suint amer des icaquiers;*

«Асоціація»

*Пласкість муру навпроти прикликає
Коло твоїх мрій.
Але образ кричить.
Голова проти одного вуха
важкого крісла,
ти перевіряєш зуби язиком;
смак жирів і соусів
заражає твої ясна.
І ти марши
про жовті ранки
на твоєму острові,
коли світло просочується
у воду з темного листя;
молочне повітря,
збагачене сіллю пасатів
і таємничих вод.
Це нім соків,
Гіркий сік дерев ікакі;*

*L'acre insinuation
des mangliers charnus;
et les fusées du tamarin
don't l'aube fut violentée.
C'est le miel fauve des fourmis
Dans le galleries
Du raisinier;
Et des insectes rouges
Sur le sable.
C'est un goût de jus clair
Dont surgit l'air
Que tu bois.
Fête Dieu
Sur la mer et le nues!
Les toiles resplendent,
les parvis invisibles
sont semés d'herbages,
ton île est un reposoir d'odeur
verte écrasée!*

*Їдка вкрадливість
м'ясистих мангрових хащ;
й феєрверки тамаринду,
чий світанок був буйним.
Це дикий рудий мед мурах
У галереях
Винограду;
І червоні комахи
На піску.
Це смак прозорого соку,
З якого виникає повітря,
Яке ти п'єш.
Свято Бога
На морі й голім!
Полотна сяють,
невидимі подвір'я
засіяні травою,
твій острів є сховиськом запаху
подрібненої зелені!*

Метафори поеми Сен-Жона Перса втілюють образи дитинства, проведеного ним на Гваделупі, та його враження від роману Даніеля Дефо «Робінзон Крузо». Можна припустити, що одним з прообразів поеми стали також ілюстрації до роману, створені у другій половині XIX століття Карлом Оффендінгером (1829–1889), художником, який здобув світову славу саме своїми візуалізаціями образів і подій численних казок і юнацьких романів. Припущення, що подібні творіння образотворчого мистецтва могли стати поштовхом до написання поетичного, а надалі й музичного, циклу, є досить обґрунтованим: синтез мистецтв стає одним із засадничих естетичних методів авангардного руху XX століття. Французькі композитори у своєму прагненні до оновлення мистецтва, в добу становлення модернізму активно залучали до музики виразні прийоми, властиві живопису, театру, кіно. Зокрема, у зв'язку з музичним живописом Ф. Пуленка, О. Михайлова зазначає «ефект подвійного

перекладу», пов'язаний з пошуком «музичного еквівалента не лише поетичному тексту, а й прийомам художнього письма» живописців, образи і твори яких були відображені в музиці вокально-інструментальних циклів «Бестіарій» та «Робота художника». Дослідниця підкреслює, що не тільки звукозображальні, а й «справді живописні прийоми, які викликають безпосередні аналогії з технікою і мовою образотворчого мистецтва», мають місце у творах, які синтезують музику і живопис, що втілюється, насамперед, завдяки виникненню «живописних асоціацій» (Михайлова, 2008: 156).

Цикл «*Пісні на вірші Сен-Леже Леже*» (ор. 11) написаний Л. Дюреем для середнього голосу та ансамблю інструментів (струнний квартет, флейта, кларнет, челеста або арфа). Період створення цього опусу співвідноситься з часовим відрізком між 1916 і 1918 роками. Твір містить сім номерів: № 1 «*Crusoé*», № 2 «*Vendredi*» («П'ятниця»), № 3 «*Association*» («Асоціація»), № 4 «*L'Arc*» («Лук»), № 5 «*Visitation*» («Візит»), № 6 «*Le Perroquet*» («Папуга»), № 7 «*Attente*» («Очікування»). Цикл має присвяту одразу трьом сучасникам композитора: французькому акторові театру і кіно П'єру Бертену і піаністкам – сестрам Жермен та Марсель Мейєр.

Л. Дюрей додає до нотного запису твору докладні ремарки, що стосуються темпів і характеру виконання. В мелодиці всіх його номерів присутні елементи просодії, звуковисотні зміни мелодичної лінії залежить від інтонаційної структури вербального тексту. Велику увагу приділено смисловим паузам. У музичній формі спостерігаються ознаки строфічності, зумовлені будовою поетичного джерела. У цьому вокально-інструментальному циклі Л. Дюрей розмиває межі класичної тональності, що є характерним для його композиторського стилю цього періоду (як, наприклад, і в циклі «Бестіарій або Кортєж Орфея» (1919).

Перший номер, «*Crusoé*» (у виданні 1918 року поданий композитором без назви), що виконує функцію прологу до циклу, вводить слухача в таємничу атмосферу метафоричного висловлювання Сен-Жона Перса й вмотивовує виникнення «образів», що присвячені Робінзону Крузо («*Ô remis entre les hommes, Crusoé!*» – «О, повернись до людей, Крузо!»). В його основу покладено незначно

скорочений та змінений (окремі слова) текст першого з віршів поеми Сен-Жона Перса, «*Les Cloches*» («Дзвони»), в якому з'являється й спливає відповідний образ разом зі згадкою про таємниче абатство («*tu pleurais, j'imagine, quand des tours de l'Abbaye, comme un flux, s'épanchait le sanglot des cloches sur la Ville...*» – «ти плакав, я уявляю, коли з веж Абатства, немов потік, ридання дзвонів полилося над містом...»). Цей образ змінюється на поетичне відтворення нічного морського пейзажу зі згадкою про місяць і «дивну музику, що виникає й глухне в закритому храмі самотніх вух» («*aux musiques étranges qui naissent et s'assourdissent dans le temple clos des oreilles solitaires*»), а в оригінальному тексті поета – «під закритим крилом ночі» («*sous l'aile close de la nuit*»). Сен-Жон Перс і Луї Дюрей немов спостерігають за старим Робінзоном, викликаним силою уяви з його самотнього острова, відстежуючи душевні рухи того, хто пізнав дивовижну пригоду і повернувся, нарешті, в сучасний та звичний йому світ. При цьому у Л. Дюрея містичне забарвлення тексту і мотив самотності навіть посилюються завдяки метафоричному образу храму «самотніх вух», що виникає незадовго до кінця твору як певна смислова арка.

У першій пісні циклу Л. Дюрей широко застосовує як ритмічне *ostinato*, так і мелодичні *basso ostinato* в нижньому голосі інструментальної партії. Вступ (динаміка *p*) містить кілька тематичних елементів: «зітхання-погойдування», спадаючі акордові послідовності на тлі витриманого тону «*d*» у субконтроктаві, «передзвони» по звуках «*h*» у висхідному й низхідному русі в діапазоні трьох октав (дзвонова інтонація). Ще один важливий елемент, який зароджується ще у вступі, – триольні послідовності терцій, пов'язані з образом морських бурунів, що здійняв під місяцем нічний бриз. Уже в цьому умовному пролозі виявлено й інтонаему кола (що кореспондує зі словами «*semblables aux cercles enchaînés*» – «подібно до пов'язаних кіл...»), яка надалі отримає розвиток у всіх номерах циклу.

Другий номер – пісня «*Vendredi*» («П'ятниця») – мале портрет супутника і друга Робінзона Крузо П'ятниці. Це також важливий персонаж циклу. Його образ подано з теплотою і смутком. У першій строфі віршу двічі повторюється поетичний рядок «*doucer et*

caresses» – «ніжність і турбота» (в оригінальному однойменному тексті поеми Сен-Жона Перса він відсутній), що є рефреном. Текст підкреслює найважливіші позитивні людські якості, притаманні другові головного героя. Починаючи з другої строфи, відбувається метаморфоза цього ідеалізованого образу: П'ятниця, дитина природи, чиста й безпосередня, поступово змінюється, потрапляючи у людський соціум, стає грішним, як і всі люди, перетворюючись силою уяви поета на звичайного лакея, що краде з комори, й чії очі стають брехливими, а сміх – злобним.

Музичне втілення образу П'ятниці пов'язане з жанровою моделлю польки. Інструментальний вступ, що має форму періоду із двох чотиритактових речень, ґрунтується на ритмоформулі із двох тріолей шістнадцятими у спадному русі та ланцюжку акордових побудов лінії баса, об'єднаних у єдиний мотив. Як із «зерна», із цієї семантичної одиниці виростає весь фактурний зріз цієї пісні. Кожен розділ є інакшим за матеріалом, зберігаючи при цьому інтонаційний і ритмічний зв'язок зі вступом. Мелодична лінія виявляє приховану інтональному «зітхання», що базується на низхідних секундових інтонаціях. Нескінченний колоподібний рух, що пронизує всю інструментальну партію, дозволяє визначити цей смислообраз як інтональному «дзиги».

Ще одним наскрізним елементом, що відбився в інтонаційній драматургії номера, є цілотноновий звукоряд. У цьому номері вперше з'являються кварто-квінтові ходи, які стануть наскрізним елементом інтонаційної драматургії всього циклу. У вокальній партії композитор застосовує пентатонні звороти (як мажорні, так і мінорні).

Номер тремію – «Association» («Асоціація») – містить багато кольорових характеристик і метафор, які кореспондують із живописом: «*matin jaunes*» («жовті ранки»), «*l'air laiteux*» («молочне повітря») та «*des insectes rouges sur le sable*» («червоні комахи на піску»); «*les toiles replendent*» («полотна, що сяють»), «*verte écrasée*» («подрібнена зелень»); світло й тіні: «*la lumière s'insinue à l'eau de feuilles sombres*» («світло просочується у воду з темного листа»); «*jus clair*» («прозорий сік»), «*Le miel fauve des furmis*» («дикий / рудий мед мурах»). Усе це відтворює яскравий

екзотичний пейзаж. Розмаїття барвистих метафор наводить на думку про близькість художнього світу поета до живопису фовістів.

Л. Дюрей вельми своєрідно інтерпретує цей номер поеми. Слід відзначити чуйне й докладне відбиття метафор і смислообразів поетичного тексту музичними засобами виразності. Оперуючи прийомами монтажної драматургії, Л. Дюрей формує кожен епізод-«кадр» у згоді зі смисловими поворотами поезії Сен-Жона Перса. Мозаїчність побудови, колажі з інтонаційних звукокомплексів якнайкраще відображають ірреальні поетичні образи, але композитор не завжди підпорядковує музичну драматургію конструкції віршованих строф.

Посилити враження ірреальності того, що відбувається, Л. Дюрею вдається за допомогою темпових контрастів між епізодами. Тематизм розділів спирається на жанрову стилістику польки та галоцу. Композитор застосовує синкопований ритм і тріольні ритмоформули. Разом із хвилеподібними вокальними мелодичними лініями, не менш значущим елементом протягом всього номеру стає речитатія на одному тоні. У ладовій структурі партії соліста посилюється значення мінорної пентатоніки. Л. Дюрей звертається й до цілого розмаїття інтонаційно-семантичних конструкцій: це інтонемі зітхання, кола, «дзиги». В інструментальній партії бачимо й поєднання кількох семантичних одиниць, наприклад, інтонації погойдування взаємодіють з інтонемою зітхання. Цей звуко- й образотворчий композиторський прийом допомагає відтворити образ морського прибою. Досить різноманітною є і гармонія «Асоціацій». Л. Дюрей застосовує барвисті дисонуючі кластери, акорди із секундовим наповненням, зменшені співзвучя.

Номер четвертий – «L'Arc» («Лук») – містить елементи гри зі смислами. Слово «*l'arc*», окрім значення «лук», має ще одне – «смичок». Імовірно, Сен-Жон Перс проводить смислові паралелі між предметами. Про це свідчать і поетичні метафори, пов'язані з натягом і тріщиною волокон від цвяха або іншого гострого предмета («*le clou*» – «цвях», однак також і «ніготь»), або, можливо, й від полум'я каміна, в якому звиваються «плавники» полум'я,

гру яких спостерігає герой, закутаний у квітчастий плащ. Раптове знищення майже ідилії начального образу трактовано діалектично: лук / смичок, що «розкривається», лопається подібно стручку курбарі (екзотичної рослини), стає символом відкритості (до) нових реалій.

Цю пісню відкриває тритактовий інструментальний вступ, у якому звук «а» пронизує весь нижній пласт фактури супроводу, як затримані довгі ноти баса і *ostinato* на октаву вище. Верхній шар фактури базується на акордових послідовностях зі «стогонами» малих секунд у форшлагах, що передують акордам.

У розділі *Moderе* з'являється новий варіант інтонеми «дзиги» – колоподібний повторюваний рух шістнадцятими в нижньому голосі фактури, на тлі якого проводиться виразна мелодія. Інтонема кола також присутня. В інструментальній фактурі проходять дисонуючі акордові послідовності, які в епізоді *Lent* («повільно») представлені арпеджованими кластерами. Надалі вони перетворюються на гармонічні фігурації, основу яких становлять інтервали кварта та секунди. Вокальна партія ґрунтується на остинатних речитатіях. Суттєвою особливістю цієї пісні є її завершальний розділ: наприкінці номера динаміка зменшується до *ppp*, наче знак питання, як в інструментальній, так у вокальній партії, з'являється п'ятий щабель умовного *cis-moll*.

П'ятий номер циклу – «*Visitation*» («*Vizum*») – ліричний центр поеми, наймасштабніший за обсягом. Музика Л. Дюрея повністю відповідає піднесеному характеру поезії Сен-Жона Перса. Частина (здебільшого ідилічна) віршу «Місто» («*La Ville*») з його поеми стала основою для змалювання яскравих сновидінь про острів мрії (поета / героя циклу) і виявлення протиріч у психологічному стані Робінзона Крузо. Перебуваючи у місці із прекрасною природою, він чує голос Всевишнього, який, захоплений своїм творінням, звертається до нього, очікуючи від Робінзона такого самого захвату, проте герой не задоволений своєю долею.

У пісні «Візит» Л. Дюрей поглиблює зміст поезії завдяки застосуванню асоціативного методу в музичній драматургії. Фрагменти, що відповідають поетичним фразам, збільшені за масштабом. Композитор застосовує різноманітні жанрові моделі

танцювального характеру, зокрема польки, а також колискової та гімну; таке розмаїття зумовлює часті метричні зсуви.

Показово, що Л. Дюрей знов звертається до звукозображального прийому: нескінченні повтори одних і тих самих мелодичних фігурацій нагадують плескіт морських хвиль.

Ключовим розділом номера є епізод, пов'язаний із вокальною фразою «*Tout est sale, tout est visqueux et lourd comme la vie des plasmés*» («Усе брудне, усе в'язке й важке, як життя плазми»), що виявляє похмурі відтінки вербального тексту «зловісними» ходами в нижніх голосах фактури.

Найбільш значущою є фраза «*Joie! O joie déliée dans les hauteurs du ciel!*» («Радість! Радість відчув у висоті неба!»). Вона супроводжується синкопованим ритмом складних у гармонічному відношенні акордів. Змінюється і розмір (3/4 на 4/4). Протягом всього епізоду відбувається наростання динаміки від *ff* до *fff*, виявляються риси гімнічності. Пісню завершує послідовність «світлих» за фонічною характеристикою акордів на утриманому басу «*a*», підкреслюються жанрові риси гімну, що зумовлене зверненням Л. Дюрея до образної сфери «небесної чистоти».

Шостий номер – «*Le Perroquet*» («Пануга») – змальовує яскравого персонажа історії Робінзона Крузо – його папугу. Згідно з романом Дефо, Робінзон Крузо був родом із Йорка. У нього був реальний прототип – англійський моряк Олександр Селькірк, який провів на безлюдному острові біля Південної Америки п'ять років свого життя. Одним із друзів, з якими він мав можливість спілкуватися, потрапивши у надскладну життєву ситуацію, став його папуга. Сен-Жон Перс вельми емоційно передає образ екзотичного птаха, який нагадує йому «лампу, що світиться» («*le bec de lampe*»). Колір папуги порівнюється з манго «*il est jaune du jus des mango*», а його очі – з кільцями «*tu regardes l'oeil rond*», «*le deuxieme cercle comme anneau*» («ти дивишся на кругле око», «друге коло, як кільце»). Поет грається зі смислами, зіставляючи протилежні якості людини: «грубість моряка» («*un marin rugueux*») і «добру жінку» («*la bonne femme*»), яка подарувала головному герою пернатого друга. Водночас

Сен-Жон Перс шкодує папугу, що втратив свободу, і якому підрізали крила: «*ses plumes maladies trempent dans l'eau de fiente*» («його хворе пір'я просочується послідом»).

Від самого початку цієї пісні композитор заявляє про позитивний настрій, якого просить і від виконавців (ремарка «*Anime*» – «*жваво*»). Перший епізод-«кадр» написаний у жанрі польки (дводольний розмір, характерний ритмічний малюнок, що створює враження «підскоків», штрих *staccato*), мелодія нижнього голосу інструментальної партії повністю дублює вокальну фразу соліста.

В інструментальній партії наступного розділу виникає новий елемент, що вже зустрічався в попередніх номерах циклу: колоподібні повторювані структури шістнадцятими тривалостями (інтонема «дзиги»). Тим самим виникає смислова арка з номерами «П'ятниця», «Лук», «Візит». Темпове позначення другого епізоду «*assez lent*» («досить повільно») створює відчутний контраст із попередньою побудовою.

У свою чергу, між другим і третім «епізодами-кадрами» міститься суто інструментальна зв'язка, що об'єднує кілька елементів: низхідну мелодію верхнього голосу, акордові структури та дві інтонемати кола. Третій розділ супроводжується інтонемами погойдування, що вказують на жанрову модель колискової. Далі рух поживляється, повертається ритм польки.

Четвертий фрагмент, «*Modere*», виявляє ще одну модифікацію жанрової моделі колискової, яка ґрунтується на повторюваних структурах інтоном погойдування, фразованих Л. Дюреєм по чотири восьмих у верхніх голосах фактури і по дві чверті, об'єднані лігами, в нижніх.

Фінальний розділ повертає рефрен номера, яким є полька, завдяки чому пісня «Папуга» стверджує веселий настрій і відтворює образ доброго й вірного друга Робінзона, незважаючи на сумні рядки про обрізані крила птаха. Примітно, що в цьому номері чотири рази змінюються тональні сфери: *As-Dur* – *Ges-Dur* – *A-Dur* і знову *As-Dur*.

Сьомий номер – «Attente» («Очікування») – немов підсумовує ті думки, які були викладені в попередніх номерах. Поет, звертаючись до Крузо, співчуває йому. Той не зберіг ані свій лук, ані довіру найкращого друга П'ятниці. В очах поета Робінзон немов дитина, що розфарбовує свій світ у нереальні кольори, «*quand il presse le globe desesy eux*» («натискаючи пальцями на заплющені очі»), живе за законами власних фантазій. Незважаючи на страждання і випробування, людина сама обирає свою Долю – ця думка стає ідейним підсумком всього циклу.

«Очікування» в музичному плані перегукується з прологом циклу. У вступі поєднання звукокомплексів верхнього й нижнього шару фактури знов створює образ дзвонів: у верхньому регістрі багаторазово повторюються групи тріолей, у нижньому пласті фактури лунає дзвонова інтонація, що складається з ланцюжка акордів четвертями з крапкою, згрупованими по два. Ці гармонії мають кварто-квінтову структуру та «світле» фонічне забарвлення. Саме цю гармонічну фарбу містить і інструментальний вступ першого номера циклу. Підставою для появи образу дзвонів в останньому номері циклу стають звернення Робінзона до Господа та його священної Книги – Біблії. Отже, присутність цього символічного образу у крайніх частинах свідчить про наявність у циклі арочної драматургії.

Найбільш драматичними фрагментами як цієї пісні, так і всього циклу є другий епізод, *Modere*, і наступний, з авторською темповою ремаркою *Agite*, у якому головний герой звертається до Бога: «*O mon Seigneur, que vous m'avez livrées?*» («О Боже мій, що передав ти мені?»). Композитор застосовує кілька ритмічних малюнків та інтонаційних фігур: синкопи, численні повторювані секвенції шістнадцятими тривалостями, згрупованими по чотири, тріолі зі змінюваним рухом. Л. Дюрей знову скористався звукообразальними прийомами: ритмічне і мелодичне *ostinato* тріольних фігурацій відтворює образ моря, що хвилюється. На цьому тлі звучить «голос людини»: рельєфна мелодична лінія в нижніх голосах фактури.

Показовим є і наступний фрагмент номера. У нижніх голосах інструментальної партії проводяться висхідні секвенції тремолоючих квінт, які взаємодіють з кластерами у висхідному русі у верхніх голосах. Ці акордові послідовності ґрунтуються на паралельних квінтах з побічними тонами. Цей тематичний елемент може асоціюватися з образом фатального приречення. Наявність «стогнучих» малосекундових інтонацій у вокальній партії посилює драматичний настрій. В цьому епізоді також з'являються дві інтонації кола. Напруга поступово наростає, в кульмінації динаміка сягає *fff*, а далі знову йде динамічний спад на *diminuendo*.

Мініатюрний «кадр» *Lento*, що відповідає поетичній строфі «*jusqu'au gouffre effroyable où l'on plonge*» («занурюючись в жахливу безодню») – резюме всього твору, його кода. Кварто-квінтові співзвуччя, що складають гармонічну основу, відповідають поетичному смислообразу занурення в порожнечу, у безодню, у невідомість. В інструментальній та вокальній партіях одночасно проводиться інтонація кола. Твір завершується низхідним ходом на квінту в партії соліста і чистою квінтою у партії супроводу. Динаміка згасає до *pp*, що посилює семантику квінти як образу тиші і порожнечі.

Висновки.

Аналіз музичної драматургії вокально-інструментального циклу Л. Дюрея «Пісні на вірші Сен-Леже Леже» показав, що композитор висловлює не стільки зміст поетичних строф Сен-Жона Перса, скільки своє особисте ставлення до поетичних образів і метафор. У музичному втіленні тексту це зумовило розширення поетичних строф за допомогою інструментальних вступів до епізодів-«кадрів» і введення інструментальних інтермедій між цими розділами.

Драматургію циклу побудовано за монтажним принципом, який здебільшого підпорядкований типу віршування і смислового наповнення, поезії Сен-Жона Перса. Членування музичної форми здійснюється за допомогою зміни розміру, темпу, жанрової стилістики. Таким чином, кожен номер циклу складається з коротких розділів, поєднаних між собою завдяки техніці колажу. Ритмічне і

тематичне розмаїття в колажі епізодів-«кадрів» свідчить про наявність в циклі Л. Дюрея ігрової логіки.

Л. Дюрей оперує цілою семантичною системою лейтінтоном і наскрізних жанрових моделей, будує смислові арки між номерами циклу, зокрема першою і останньою частинами, близькими за тематизмом. До наскрізних жанрових моделей належать полька, колискова, хорал, гімн. Жанр колискової задіяний у першому, п'ятому, шостому та сьомому номерах циклу; ритм польки зустрічається в другому, третьому, п'ятому, шостому і сьомому; риси хоралу виявлено в першому та сьомому номерах, а ознаки гімну – в п'ятому номері.

Арочна драматургія відбивається і в застосуванні композитором одних і тих самих наскрізних семантичних конструкцій. Наприклад, інтонаема кола присутня в усіх номерах вокально-інструментального циклу. Її модифікація – інтонаема «дзиги» – присутня в таких номерах, як «П'ятниця», «Лук», «Візит», «Папуга», у кількох модифікаціях як усередині одного номера («Візит», «Папуга»), так і на рівні драматургії всього цілого. Інтонами зітхання виявляються у першому номері, піснях «Асоціація» та «Візит». Показово, що й темпові характеристики, які відповідають тому чи іншому музичному смислообразу, Л. Дюрей робить наскрізними. Усі номери циклу також містять кварто-квінтові та тритонові інтонаційні ходи. У фактурі інструментальної партії досить часто спостерігається рух паралельними квартами та квінтами. Композитор широко застосовує принцип остинатності, зокрема й на рівні ритмічної організації.

Л. Дюрей чуйно слідує за змінами змісту поетичних строф і метафор Сен-Жона Перса, детально прописуючи динаміку, темпи і інші уточнювальні ремарки.

У ладовій палітрі циклу виявлено різні види пентатоніки, натуральні лади, цілотоновий звукоряд, що є засобом відтворення в музичній поемі екзотичної атмосфери безлюдного острова.

Вокальна мелодика має хвилеподібну будову, досить часто мелодичні лінії починаються з висхідного стрибка на чисту кварту.

Л. Дюрей застосовує і звукозображальні прийоми. У першому й останньому номерах циклу композитор відтворює образ церковного передзвону. Нумери «Візит» і «Очікування» мають епізоди, де з'являється образ моря, ілюстрований відповідними звукозображальними комплексами. Номер «Папуга» містить тематичний елемент, що ґрунтується на квартових стрибках і нагадує крик папуги.

Фінальний номер «Очікування» виконує функцію коди всього циклу, що визначає його зміст. Кульмінаційна зона цієї пісні й твору загалом пов'язана з темою фатального приречення.

Перспективи подальших розвідок ми бачимо у спробі виявити зв'язки вокально-інструментального циклу Л. Дюрея з ілюстраціями К. Оффендінґера до роману Д. Дефо «Робінзон Крузо», з огляду на синтетичність художнього мислення митців доби модернізму ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Жарких, Т. (2004). Особливості музично-словного інтонування у французькій музиці ХХ століття (на прикладі моноопери Ф. Пуленка «Людський голос»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 13, 200–209.
- Краснощек, Е. (2020). Вокальний цикл Луї Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннего периода творчества композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 29, 112–120.
- Краснощек, К. Ю., Александрова, О. О. (2021). Вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея: від поетичної метафори до музичного смислообразу. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 31, 2, 21–35.
- Краснощек, К. (2021). Цикл віршів Г. Аполлінера в композиторських інтерпретаціях Л. Дюрея та Ф. Пуленка. *Часопис національної музикальної академії імені П. І. Чайковського*, 3-4 (52–53), 80–98.

- Михайлова, О. (2008). Музыкальная живопись Франсиса Пуленка. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 73, 153–161.
- Михайлова, О. (2019). Феномен «Прогулянок» у французькому мистецтві. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 15, 119–137.
- Михайлова, О. В. (2009). *Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Москаленко, В. (2003). Аура слова в музичній інтонації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 28, 3–14.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Шаповалова, Л. В. (2006). Смысл как категория ценностей семантики музыки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 60, 17–25.
- Aleksandrova, O., & Krasnoshchek, K. (2020). Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle «The Bestiary or Procession of Orpheus» by Loiiis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 376–386. DOI: 10. 7596/taksad.v9i4.2889.
- Drach I., & Cherkashina-Gubarenko, M., & Chernyavska, M., & Govorukhina, N., & Mykhailova, O. (2021). Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 9 (2), 92–105, <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/>

REFERENCES

- Aleksandrova, O., & Krasnoshchek, K. (2020). Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle «The Bestiary or Procession of Orpheus» by Loiiis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 376–386. DOI: 10. 7596/taksad.v9i4.2889 [in English].
- Drach I., & Cherkashina-Gubarenko, M., & Chernyavska, M., & Govorukhina, N., & Mykhailova, O. (2021). Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 9 (2), 92–105, <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/> [in English].

- Khutorska, A. (2009). *Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (on the example of chamber vocal music)* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2020). Vocal cycle of Louis Durey «Three Basque Songs» on the poems of Jean Cocteau in the context of the early period of the composer's work. *Humanities science current issues*, 29, 112–120 [in Russian].
- Krasnoshchok, K., & Oleksandrova, O. (2021). Bestiary or Cortege of Orpheus by L. Durey: from poetic metaphor to musical meaning. *Scientific Bulletin of the Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy*, 31 (2), 21–35 [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2021). A cycle of poems by G. Apollinaire in composers' interpretations by L. Durey and F. Poulenc. *Journal of the National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky*, 3–4 (52-53), 80–98 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2003). Aura of the word in musical intonation. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 28, 3–14 [in Russian].
- Mykhailova, O. (2008). Musical painting of Francis Poulenc. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 153–161 [in Ukrainian].
- Mykhailova, O. (2009). *Poetics of Francis Poulenc's chamber-vocal lyrics* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Mykhailova, O. (2019). The Phenomenon of «Walks» in French Art. *Aspects of historical musicology*, 15, 119–137 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2006). Meaning as a category of values in the semantics of music. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 60, 17–25 [in Russian].
- Zharkyykh, T. (2004). Features of musical and verbal intonation in French music of the 20th century (on the example of F. Poulenc's mono-opera «The Human Voice»). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 13, 200–209 [in Ukrainian].

Kateryna Krasnoshchok

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

PhD in Art Studies, Associate Professor,

the Department of General and Specialized Piano

e-mail: katryn4444@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0804-6807

Semantics of Louis Durey's vocal-instrumental cycle "Songs on Saint Léger Léger's poems" ("Images à Crusoé")

Statement of the problem.

The article aims to investigate the semantics of the vocal-instrumental cycle "Songs on Saint Léger Léger's poems" by Louis Edmond Durey (1888–1979), one of the representatives of the French "Group of Six". This composition, which also has another name – "Images à Crusoé", written in 1918, belongs to the period of formation of French modernism. The primary literary source, the poem of the same name by Alexis Saint Léger Léger, better known under the pseudonym Saint John Perce, has certain features of surrealist aesthetics, which also influenced the musical dramaturgy of the cycle.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Until today, this composition by Louis Durey has not been considered in domestic musicology, therefore, the task of the study is to describe the figurative sphere of the work, to identify its main intonation-semantic constructions and, ultimately, a more thorough explore of the individual style of the composer. The research was carried out using historical-contextual, comparative, and system-analytical methods.

Results and conclusion.

According to his results, it was established that Louis Durey embodied not so much the content of Saint John Perce's poetic stanzas as his personal attitude to his poetic images and metaphors. The composer operates with a whole semantic system of leit-intonemas and through- genre models (polka, lullaby, chorale, hymn) and builds semantic arches between numbers of the cycle. Cross-cutting musical and semantic elements also become components of arch dramaturgy: intonations of circles, "spindles", bells, sighs, and the instrumental texture of all numbers of the cycle contains quarto-quint steps. Pentatonic, whole-tone and natural scales contribute to the reproduction of the atmosphere of the exotic nature of the deserted island, as well as the sound imaging techniques used by Durey. The dramaturgy of the cycle is built according to the montage principle, which is mostly subordinated to the type of verse and the semantic content of Saint John Perce's poetry. Division of the musical form is carried out by changing the size, tempo, genre style. Thus, each number of the cycle consists of short sections connected to each other thanks to the collage technique. The rhythmic and thematic variety in the collage of episodes-"frames" indicates the presence of game logic in L. Durey's cycle. Certain influences on the music of the cycle of illustrations for Daniel Defoe's novel

“Robinson Crusoe”, created in the second half of the 19th century by Carl Offendinger, in perspective, allow us to consider the work in the context of the problem of the synthesis of arts as of a component of modernistic aesthetics.

Key words: *chamber-instrumental cycle; semantics; semantic image; song; poem; instrumental part; vocal phrase; metaphor; intonation drama.*

Стаття надійшла до редакції 17 червня 2023 року