

УДК 78.071.1(44)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-2>**Оксана Олександрівна Александрова**

ORCID: 0000-0001-5106-8644

доктор мистецтвознавства, доцент,  
завідувачка кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя  
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»  
Харківської обласної ради  
[aleksoks71@gmail.com](mailto:aleksoks71@gmail.com)

**Катерина Юріївна Краснощок**

ORCID: 0000-0003-0804-6807

кандидат мистецтвознавства,  
концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя  
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»  
Харківської обласної ради  
[katryn4444@gmail.com](mailto:katryn4444@gmail.com)

## ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЦИКЛ «БЕСТІАРІЙ АБО КОРТЕЖ ОРФЕЯ» ЛУЇ ДЮРЕЯ: ВІД ПОЕТИЧНОЇ МЕТАФОРИ ДО МУЗИЧНОГО СМИСЛООБРАЗУ

**Мета роботи** – виявити й дати характеристику наскрізним лейтмотивам і ритмоформулам вокально-інструментального циклу Л. Дюрея, що поглиблюють смисловий зміст поезики Г. Аполлінера і становлять основу системи музично-поетичних метафор. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-контекстуальному, компаративному й системно-аналітичному методах. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві аналізується вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея», досліджується естетика французького модернізму з погляду втілення поетичних метафор у семантиці музичного твору. **Висновки.** Аналіз музичної драматургії циклу показав, що на початку 20-х років ХХ століття Л. Дюрей відмовився від властивої його раннім творам тонально-гармонічної системи письма, звернувшись до атональної музики. У рамках нової техніки виявлено звернення до «світлих» і «темних» тональних сфер, дієзних або бемольних, що дало змогу композитору поглибити музичні смислообрази поетичних метафор. «Білі» тональні сфери також присутні в циклі, їх подано в зіставленні з контрастними образами (№ 22 «Голуб» – образ чистоти, «№ 23 «Павич» – дурниці й порожнечі).

У ході аналізу інтонаційної драматургії вокально-інструментального циклу «Бестіарій або Кортєж Орфея» Л. Дюрея виявлена система лейтинтонем і ритмоформул, що становить семантичну палітру твору. Смислові одиниці, складники драматургії циклу, відображають принцип «кодування», властивий модернізму як художньому напрямку початку ХХ століття, є втіленням поетичних метафор у музичних смислообразах. Зіставлення концепцій поеми «Бестіарій або Кортєж Орфея» Г. Аполлінера й вокально-інструментального циклу Л. Дюрея довело, що в композиторській інтерпретації зберігається первісна творча ідея духовного очищення шляхом осягнення людських недоліків, подолання власного еґо, милування красою світу, осмислення високої сили любові. Композиція вокально-інструментального циклу ідентична літературному першоджерелу; виняток становлять номери «Орфей», які є рефреном композиції Г. Аполлінера та відсутні в композиторській інтерпретації Л. Дюрея.

**Ключові слова:** інтонаційна драматургія, лейтинтонема, модернізм, поетична метафора, ритмоформула, семантика, смислообраз.

*Aleksandrova Oksana Oleksandrivna, Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Department of Musical and Instrumental Training of Teachers of the Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy of Kharkiv Regional Council*

*Krasnoshchok Kateryna Yuriivna, Ph.D. in Musicology, Accompanist at the Department of Vocal and Choral Training of the Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy of Kharkiv Regional Council*

**Vocal and instrumental cycle “Bestiary or Cortege of Orpheus” by Louis Durey: from poetic metaphor to musical semantics**

*The purpose of the article is to identify and characterize the cross – cutting leitintonemes and rhythm patterns that deepen the semantic content of Guillaume Apollinaire’s poetics and form the basis of the system of musical and poetic metaphors. The research methodology is based on historical-contextual, comparative, and system-analytical methods. The scientific novelty of the research consists in the fact that for the first time in Ukrainian musicology the vocal-instrumental cycle “Bestiary or Cortege of Orpheus” is analyzed, the aesthetics of French modernism is studied from the point of view of the embodiment of poetic metaphors in the musical work’s semantics. Conclusions. An analysis of the cycle showed that in the early 1920s L. Duray abandoned the tonal-harmonic system of writing inherent in his early works, turning to atonal music. As part of the new technique, an appeal was made to the “light” and “dark” tonal spheres, sharp or flat, which allowed the composer to deepen the musical meanings of poetic metaphors. “White” tonal spheres are also present in the cycle, they are presented in comparison with contrasting images (№ 22 “Pigeon” – the image of purity, “№ 23 “Peacock” – nonsense and emptiness). During the analysis of intonation dramaturgy of the vocal-instrumental cycle “Bestiary or Cortege of Orpheus” Louis Durey identified*

*system of leitintonemes and rhythm patterns that components the semantic palette of the work. The semantic units found in the dramaturgy of the cycle reflect the principle of “coding” inherent in modernism as an artistic direction of the early XX century, and are the embodiment of poetic metaphors in musical semantic images. Comparison of the concepts of the poem “Bestiary or Cortege of Orpheus” by Guillaume Apollinaire and the vocal-instrumental cycle by Louis Durey showed that the composer’s interpretation preserves the original creative idea of spiritual purification by understanding human shortcomings, overcoming one’s own ego, admiring the beauty of the world, and understanding the high power of love. The composition of the vocal-instrumental cycle is identical to the literary source; the exception is the numbers «Orpheus», which are the refrain of the composition by Guillaume Apollinaire and are absent in the composer’s interpretation by Louis Durey.*

**Key words:** intonation dramaturgy, leitintonemes, modernism, poetic metaphor, rhythm patterns. semantics, semantic image.

**Актуальність теми дослідження** полягає в тому, що на межі ХХ–ХХІ століть модернізм як художній напрям викликає науковий інтерес, проте деякі з яскравих зразків, що вказують на його специфіку, до сих пір не досліджені. Серед них – вокально-інструментальний цикл Л. Дюрея «Бестіарій або Кортєж Орфея» на вірші Г. Аполлінера, що став у період становлення французького модернізму (20-ті роки ХХ століття) епохальним і показовим у плані відображення нових художньо-естетичних принципів.

Епосі «високого модернізму» (поняття А. Венкової [2]) властивий метод нового «кодування», що супроводжується методом «параду метафор», що розкритий М. Сапоновом у працях про Ж. Кокто й відповідає художнім принципам, властивим діячам мистецтва 20-х років ХХ століття [4]. З одного боку, він спрямований на архаїзацію, звільнення від усього наносного (ідея нової простоти), з іншого – виводить твір мистецтва на новий рівень складності, завдяки системі художнього шифрування.

**Мета дослідження** – вивчення вокально-інструментального циклу Л. Дюрея «Бестіарій або Кортєж Орфея» на тексти однойменної поеми Г. Аполлінера в контексті системи художньо-естетичних принципів французького модернізму; у виявленні загальних закономірностей і відмінностей у драматургії композиторської інтерпретації та її однойменного літературного першоджерела.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджується вокально-інструментальний

цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея з погляду втілення ключових ідей модернізму, закладених у поетичному тексті літературного першоджерела. Для більш глибокого розуміння вербального тексту Г. Аполлінера зроблено підрядковий переклад і його семантичний аналіз.

**Виклад основного матеріалу.** Однією з характеристик художнього напрямку, що одержав назву модернізм, є синтез мистецтв, заснований на тісному творчому контакті представників різних видів мистецтва. Така взаємодія втілилася в авторських концепціях і їхніх художніх рішеннях. Поети взяли на себе місію «пророків» Нового мистецтва або «Мистецтва № 2» (за визначенням М. Ліфшиця), серед них – Ж. Кокто й Г. Аполлінер.

Основоположник сюрреалізму Г. Аполлінер по духу був близький композиторам «Групи Шести», про що свідчить низка творів, які є музичними інтерпретаціями його поетичних текстів. Показовим у цьому плані є вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея (1919).

Художній задум і зміст циклу віршів «Бестіарій або кортеж Орфея» Г. Аполлінера пов'язані з традиціями літературного середньовічного збірника «*Becstiarій*» (від лат. *bestia*, «звір»). У ньому розкривається взаємозв'язок світу земного (тілесного) і світу духовного. Основне завдання спрямовано на зображення й протиставлення один одному добрих і злих сил через репрезентацію «чистих» і «нечистих» за християнськими мірками тварин, між якими проводяться аналогії й протиставлення.

Поезія Г. Аполлінера містить високу концентрацію поетичних метафор. На думку Евелін Юрард-Вільтар, «поет може говорити тільки метафорами» [20, с. 86]. Це дає змогу побачити зв'язок між предметами дійсності, які далеко розведені в матеріальному світі, але з'єднані в мовному.

На відміну від поеми Г. Аполлінера, що включає тридцять віршів, вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея складається з 26 номерів. Композитор зосереджує свою увагу тільки на алегоричних портретах тварин, виключаючи номери «Орфей», що є своєрідним рефреном поетичної композиції.

Наслідуючи логіку поета, Л. Дюрей залишає послідовність номерів поетичного першоджерела. Як і в поемі Г. Аполлінера, у вокально-інструментальному циклі представлені стихії

землі, води і повітря. Заключний номер «Бик» синтезує боже-ственний і земний початки, що дає право вважати цей номер утіленням вогненної стихії.

Смислова семантика «Бестіарію» Л. Дюрея проявляється й через систему ремарок-станів, яка не супроводжується композитором точними темповими характеристиками. Кожен тип того чи іншого тварини являє собою особливий *сміслообраз*, відтворений композитором за допомогою комплексу семантичних музичних засобів.

Вокально-інструментальний цикл обрамляють такі вірші: № 1 «Черепаша» і № 26 «Бик». Перший номер рясніє квартовими інтонаціями, які виявляються у фактурному викладі (квартові структури) партії фортепіано. Заклична семантика – це авторська заявка основної ідеї циклу: від темряви до світла. Заключний номер «Бик» наповнений урочистою величчю (показова авторська ремарка «*Solennel*» «*Урочисто, сонячно*»). Основним семантичним зерном є образ «трубного гласу» херувимів, що втілений за допомогою ритмоформули шістнадцятого-восьмого на фоні багаторазового повторення двох паралельних квінт по звуках *c* й *a* в партії фортепіано.

№ 2 «Кінь» містить образ «золотої колісниці», візник якої – сам Поет. Переконливий характер вступу (ремарка «*decide*» «рішуче»). Багаторазове відтворення однієї й тієї ж ритмоформули візуалізує образ «колеса» (колесо колісниці та кругла форма сонця). Незважаючи на те що музика цього номера атональна, відчуваються мажорно-мінорні зв'язки (центральним «тоном» композиції є звук «e»). Форма – варіантно-строфічна. Вокальна партія включає лейтинтонеми висхідну кварта на початку фраз соліста. Мелодійна лінія має висхідну спрямованість, яка стверджує рух до світла. Вступ і закінчення засновані на одному й тому ж інтонаційному матеріалі, однак висновок подано в укрупненні (ущільненні фактури, октавне подвоєння).

№ 3 «Тибетська коза» створює образний контраст. Основна ідея тексту Г. Аполлінера полягає в тому, що багатство, сила, влада не варті істинної любові. Поет грає метафорами, згадуючи золоте руно як символ багатства й зіставляючи його із жіночими косами. Л. Дюрей указує на загальний стан номера композиторською ремаркою «*tendrement*» («ніжно»). Високий регістр фортепіанного вступу налаштовує на піднесений тон висловлювання. Інтонаційна драматургія ґрунтується на син-

копованому ритмі, висхідних інтонаціях. Номер відрізняє тонка аогоїка. У тридольності превалує відчуття танцювальності, кружляння. Висхідний рух заключної музичної фрази завершує відтворення образу «неземної краси».

У № 4 «Змія», продовжуючи поетичне міркування про красу, Г. Аполлінер малює образ злого спокусника, що губить жіночу красу. Композиторська ремарка «*capricieux*» (капризно) відповідає змісту вербального тексту.

Фортепіанний вступ виявляє забарвлення *E-dur* і номер загалом близький дієзній сфері. Мотивне «кружляння» першого розділу двочастинної композиції різко обривається акордом *a-moll* на словах, які перераховують імена знаменитих жінок: «Єва, Еврідіка, Клеопатра!». Після цього мініатюрного речитативу й фермати повертається первісний мелодико-ритмічний рух. Висхідний рух водночас у фортепіанній і вокальній партіях призводить до кульмінації (мелодійна вершина – *gis* другої октави). Далі слідує спадний рух, заснований на мотивно-варіантному розвитку, динаміка істає в *diminuendo*.

№ 5 «Кіт» містить поетичну метафору, пов'язану з образом домашнього вогнища та мрією про «розсудливу дружину», що володіє душею «живою і близькою». Інтонаційна драматургія вірша заснована на широких мелодичних фразах, розгорнутому мелодійному русі. У цьому номері циклу також продовжують домінувати кварто-квінтові співзвуччя й багаторазові повторення низхідної інтонами кварта, які уособлюють «земну любов». Розмір 5/4 надає номеру схвильованість. Вступ ґрунтується на повторах фраз пісенного характеру, які потім дублюються солістом. У другому розділі в партії фортепіано виявляються інтонації похитування, за образним наповненням близькі колисковій, вокальна партія стає мелодекламаційною. У третьому умовному розділі з'являється тріольний ритм. Усі три розділи нерівновеликі й розрізняються за типом фактури. Завершення повертає лейтінтономом зі вступу. Динаміка гасне до *pp*.

№ 6 «Лев» оповідає про долю Лева, який «панує за прутами звіринця». Основна думка вірша полягає в тому, що влада земна безсила, жалюгідна й невічна. Композитор поглиблює сенс, закладений у вірші Г. Аполлінера. Основною лейтінтономомом є мотив, заснований на повторному русі паралельними квартами. Цей лейткомплекс уособлює рух по колу.

Мотиви вокальної партії мають спадну спрямованість зі стрибками вниз у кінці кожної фрази соліста (на септиму, квінту, секунду).

Мелодико-ритмічне остинато створює алузію на жанр пасакалії. Номер стверджує бемольну сферу (протягом усього вірша з музикою в інтонаційній драматургії превалює забарвлення *b*).

Наступні вірші № 7 «Заєць» і № 8 «Кролик» зіставляють зовні близьких, але різних за образним змістом тварин. Якщо портрет метушливого зайця переданий за допомогою пунктирного ритму й синкопування, то образ кролика Л. Дюрей відтворює однотипними ритмокомплексами на фоні вальсоподібного руху.

У № 9 «Верблюд» автор поетичного тексту вказує на паралель свого життя і принца дона Педро Португальського, який учинив подорож разом із дванадцятьма супутниками на чотирьох верблюдах, описану Гомесом де Сантістеваном.

Семантика смислообразу верблюда неоднозначна. Його основні значення – царственість, велич, сталість і повага. Поет «грає» із цифрою 4, яка символізує чотири сторони світу й чотири стихії. Важливий також аспект шляху, на який вказує поет: до Святої Землі, у царство «світла».

Авторська ремарка Л. Дюрея «*avec entrain*» («із запалом») задає енергійний характер. Розмір 2/4, «галопований крок», «бадьорі підскоки», грайливий початок ритмічних побудов зі зміщенням сильної частки на другу за рахунок акцентуації в партії фортепіано, надають номеру оптимістичний настрій.

Цей номер має два розділи, що контрастують один з одним (другий більш спокійний). Вступ складається з декількох лейтинтоном. Перша будується на висхідній квінті, друга представлена в звуковому комплексі нижнього регістра партії фортепіано, в якому звукообразальними прийомами стилізовано мідні духові інструменти.

Гармонічний аналіз виявляє наявність акордів кварто-квінтової структури, що чергуються з тризвуком VI-го ступеня, превалює цілотонове забарвлення. Звук *es* є смисловою домінантою всього номера. Так, другий рядок поетичного тексту, якому передують коротка інтермедія у фортепіанній партії, базується на органному пункті звуку *es*. Вокальна партія відрізняється ладовими устремліннями (превалює *f-moll*). Показово, що № 9 «Верблюд» починається висхідною квінтою і закінчу-

ється її дзеркальним відображенням. Завдяки цьому прийому композитор відтворює образ колеса вже в масштабі драматургії всього вірша.

У № 10 «Миша» Л. Дюрей оповідає про час. Це досягається завдяки поєднанню відразу двох інтоном у партії фортепіано: руху чотирьох восьмих по колу і спадного мотиву чотирьох восьмих терціями в басу.

У № 11 «Слон» композитор міркують про славу, репрезентує поетичну метафору за допомогою семантичного смислообразу. Імітація звучання «дзвонів» досягається завдяки перекличці акцентованих *basso-ostinato*, збільшеному тризвуку, розщепленню тонів, відтворюючому ефект призвуків і вібрацій.

№ 12 «Гусениця» відзначений простотою викладу, характеризує працю, про яку оповідає Г. Аполлінер і яка є прекрасною своїм спокоєм у досягненні художнього результату творчості. Цей вірш із музикою має варіантно-строфічну форму, поданий у вкрай лапідарній манері. Заключний епізод заснований на квартових інтонаціях.

У № 13 «Муха» мова йде не про звичайних представників цього класу. Дотримуючись методу парадоксу, поет ототожнює всіма нелюбимих комах із чарівними мухами Норвегії, безсмертними і здатними за допомогою магії переводити злодіїв.

Звукообразальність досягається завдяки накладенню двох фактурних пластів: невблаганне кружляння секвенцій нижнього голосу й *tenuto* середнього голосу. Для передачі образу «чистих» немов сніжинки мух Л. Дюрей задіює верхній регістр фортепіано, педаль і дієзну тональну сферу. Лінія вокальної партії досить розвинена. Також, як і в попередньому номері, остання фраза соліста репрезентує два квартових хода вгору-вниз, немов образ реальний і відбитий у дзеркалі.

У № 14 «Блоха» Л. Дюрей використовує скачки, безпедальне звучання, акценти. Характерна динаміка – *f*. Друга фраза в партії фортепіано виявляє паралельні співзвуччя, які об'єднують дві кварта. Далі в партії фортепіано дублюється вокальна фраза «*Tout notre sang coule pour eux*» («вся наша кров тече для них»), це – смисловий центр вірша. Заключний розділ контрастує з попереднім музичним матеріалом (темп *lento*, паралельні секунди в басу й терції у верхньому голосі звучать у протилежному русі), що обумовлено вербальним текстом-висновком «*les bien aimes sont malheureux*» («закохані нещасні»).



№ 15 «Коник» — це ще один зразок вірша з музикою, що репрезентує ідею «нової простоти». Номеру властива композиційна стрункість, найдрібніші деталі інтонаційних змін знаходять семантичний сенс у концепції цілого. Ключова фраза-тема проводиться п'ять разів: у вступі, у першій фразі вокальної партії, далі в основному матеріалі фортепіанної інтермедії, у заключній фразі в соліста й, нарешті, у фортепіанному завершенні. На цьому ж музичному матеріалі побудована й кульмінація.

У вірші-роздумі № 16 «Дельфін» думки Г. Аполлінера звернені до водного ссавця, наділеного високим інтелектом. Образ дельфіна поданий Л. Дюреєм у розміреному оповідальному русі, що підкреслюється авторською ремаркою «*tranquille*» («*спокійно*»). У цьому номері особливо наочно звукообраз взаємодіє з формообразом. Музична палітра партії фортепіано знову являє лейтинтону кола, подану в зображальній манері, оскільки відображає й образ морського прибою. Ця семантична одиниця заснована на багаторазово повторюваних однотипних фігураціях у партії фортепіано на довгій педалі (три такти), підкреслена ремаркою композитора. Усі вокальні фрази накладаються на цей музичний матеріал, не взаємодіючи з ним, а у вільній манері декламуючи поетичну думку.

Показовим є оригінальне композиторське рішення: музична думка немов виростає зі звуку «а», що є налаштуванням камертона, увагу слухача фокусується саме на цьому тоні, з якого починається й вокальна, і фортепіанна партії. Цей прийом обумовлений тим, що, як відомо, дельфіни спілкуються за допомогою ультразвуків.

Вербальний текст Г. Аполлінера, покладений в основу № 17 «Спрут», вражає щирістю самокритики автора. Він оповідає про усвідомлену людську жорстокість і про покаяння. Л. Дюрей глибоко відчув поетичну метафору вірша, що підкреслює його авторська ремарка «*indolent*» («*болісно*»). Вокальна партія демонструє речитативний склад мелодії, досить напружено поданий за допомогою шістнадцятих тривалостей. Знову проступають наскрізні квартові та квінтові висхідні інтонації.

Вірш повертає слухача в холодну бемольну сферу, сповіщаючи про щось похмуре. «Блукання» між тональностями *f-moll* і *c-moll*, що знаходяться між собою в кварто-квінтовому співвідношенні, підсилює загальний напружений характер номера, що складається з двох розділів.

На особливу увагу заслуговує лейтинтонома, тричі застосована композитором у цьому номері. Умовно її назвемо лейтинтономою «хлиста». Немов удар шупалець зловісного спрута у звуковій палітрі партії фортепіано звучить арпеджирований акорд шістнадцятими, витримані тони якого зливаються в напружений кластер. Немов неблаганно затягувана до неможливості пружина, багаторазово повторюється послідовність одних і тих же звуків тріолей, готує слухача до основної думки вірша Г. Аполлінера, за своїм наповненням близькою до сповіді: «Це чудовисько – Я».

**№ 18 «Медуза»** репрезентує ще один образ водної стихії. Вірш Г. Аполлінера присвячено дивним істотам із «фіолетовою шевелюрою», шупальцями, спраглим дочекатися бурі, яка, як зізнається поет, і в його натурі. Наслідуючи поета, Л. Дюрей подає образ медузи досить естетично і хвилююче. Аналіз інтонаційної драматургії виявляє наявність звукозображального моменту, заснованого на русі однотипних груп шістнадцятими тривалостями з устремлінням до сильної долі *tenuto* (пульсуючі рухи медузи у воді). У фактурі переважає висхідний рух, що свідчить про ідеї автора передати образ піднесеного, навіть захопленого ряду. Це підтверджується й загальною дієзною тональної сферою. Вкраплення дієзних звуків тональності *E-dur* немов «підсвічують» музичну тканину цього твору.

**№ 19 «Рак»** становить семантичний контраст із попереднім музично-поетичним номером. Рак – істота, яке задкує. На цю характерну рису, яку Г. Аполлінер уподібнює людській невпевненості, автори й зробили смисловий акцент. На відміну від попереднього образу, рак позбавлений однакового музичного викладу. Незважаючи на ремарку «*timide*» («соромливо») та основний динамічний план на *p*, цей номер наповнений ритмічною різноманітністю. Основний мелодико-ритмічний мотив уперше репрезентується партією фортепіано й несиметрично проводиться чотири рази. Контур цієї побудови – гнучкий і вишуканий, орієнтований на тонкі грані людської душі. За інтонаційним рухом – це ще одна модифікація символу кола, улюблена модерністами. Мелодекламація вокальної партії оповідного плану та близька сповіді людської душі. Виростаючи з вершини джерела «*d*», відповідної поетичному тексту «*incertitude, o mes delices*» («невпевненість – о, мої насолоди»), вокальна фраза спускається вниз. Л. Дюрей разом із поетом журиться про те, що людина схильна йти від дійсності.

Весь номер репрезентує нейтральну «білу» сферу, близьку за семантикою до тональності *a-moll*, однак заключна фраза призводить до переважного устою «е».

Міркування авторів про міщанський спосіб життя в № 20 «**Короп**» демонструє його неприйняття. Звідси – ремарка «*triste*» («сумно»). Фортепіанний вступ виконує ілюстративну функцію – відтворює образ застиглої дзеркальної річкової глади. Л. Дюрей знову звертається до «холодної» бемольної сфери. Вокальна й фортепіанна партії контрастують між собою. Якщо партії фортепіано композитор доручає звукозображальні елементи (блискуча луска, сплески води від хвоста риби, річковий бриз), вокальна партія – це звернення до коропів, спроба вивести їх із вічного меланхолійного спокою, ледарства й задоволеності.

Контур мелодії соліста спрямований на підйом до вершини «*es*», що збігається з вербальним текстовим закликком «*Коропи*», потім поступово опускається. Остання вокальна фраза звучить як висновок, закінчується речитацією на «білому» звуці «*c*».

№ 21 «**Сирени**» – унікальний за своєю семантичною значущістю, стверджує трагічний початок, пов'язаний з образом жорстоких міфічних істот. Перша строфа вірша з музикою заснована на остинатній ритмоформулі зловісного напруженого характеру із затактною інтонацією, друга строфа стверджує тріольну фактуру з упровадженням тремоловальних послідовностей.

Ідея чистоти, світла і щирої любові проголошується в № 22 «**Голуб**». Розповідаючи про любов до земної жінки, Л. Дюрей наділяє цей образ жіночністю і теплотою. Простота мелодії вокальної партії уособлює шире освідчення. Музична палітра близька жанру коліскової й містить наскрізний пунктирний ритм.

Контрастуючи з попереднім номером, № 23 «**Павич**» утілює образ банальної краси. Інтонаційне становлення характеризується синкопованим ритмом, розрідженою фактурою, невігадливою примітивною мелодикою. Партія фортепіано представлена рухом паралельних секстакордів.

Поетична метафора Г. Аполлінера «*Мое бідне серце є ібіс*» («*Mon couer pauvre est un Hibon*») у № 24 «**Філін**» дає змогу стверджувати, що основний смислообраз, репрезентований Л. Дюреем, подібний до биття людського серця, серця самого Поета. Цей висновок ґрунтується на взаємодії декількох інтонацій, що становлять три семантичних пласти: 1) гармонічні

співзвуччя в одночасному квінтовому звучанні; 2) їх аналоги в розкладеному вигляді; 3) низхідний рух на кварту й подальшу секунду в секвентному викладі, оформлений як «інтонація зітхання» у верхньому голосі партії фортепіано. Тональна сфера номера – дієзна, основний центр тяжіння – звук «*cis*». Вокальна партія заснована на інтонемі похитування, принцип тематичного розвитку – варіантно-остинатний. Кожна нова вокальна фраза закінчується питальною інтонацією: двічі на б2, потім на м3 і в завершенні номера на ч5. Виявляється теситурний підйом у партії соліста, який свідчить про те, що ліричний герой поеми вже близький до духовного просвітлення. Заключний акорд партії фортепіано стверджує кварто-квінтове співзвуччя.

У драматургії циклу «Бестіарій або Кортєж Орфея» покажемо для естетики французького модернізму з погляду втілення поетичних метафор у семантиці музичного твору є № 25 «Ібіс». Наближаючись до фіналу циклу, смислообрази, пов'язані із символом Сонця (Орфея), стають більш рельєфними. У вербальному тексті виявляються й кілька символів смерті: латинь (як мертва мова), Ніл (як символ цивілізації, що пішла назавжди). Музична драматургія номера ґрунтується на синкопованому ритмічному *ostinato*, що відтворює образ неблаганного руху, що підкреслюється авторською ремаркою «*anime*» («*схвильовано*»). Взаємодія цього образу з розгорнутою мелодією вокальної партії символізує активну життєву позицію Поета, що не побоявся спуститися в пекло в пошуках істини на благо світу. Тональна сфера – темна, бемольна.

У номері «Ібіс» знову партія соліста починається з вершини-джерела і складається з декількох фраз, які стверджують смислово семантику смерті в ім'я досягнення божественного світла. Завдяки введенню форшлагів у заключній фразі партії фортепіано, що звучить як гімн, останні рядки вірша, проголошені солістом, подаються Л. Дюреєм як «поетичне одкровення» всього цього номера.

**Висновки.** Зіставлення концепцій поеми «Бестіарій або Кортєж Орфея» й однойменного вокально-інструментального циклу показало, що в композиторській інтерпретації Л. Дюрей дотримується первісної творчої ідеї духовного очищення та вдосконалення через осягнення людських недоліків, подолання власного *Ego*, милування красою світу, осмислення високої сили любові. Музична драматургія циклу зберігає

основну ідею поетичного першоджерела – «від темряви до світла». Кожному номеру передує особлива «ремарка-стан» без указівки точної темпової характеристики, що відповідає завданню ввести інтерпретатора в образний світ поета.

Композиція й послідовність номерів вокально-інструментального циклу також ідентична літературному першоджерелу за винятком номерів «Орфей», який є рефреном поеми Г. Аполлінера та відсутній у композиторському трактуванні Л. Дюрея.

Аналіз музичної драматургії циклу показав, що на початку 20-х років ХХ століття Л. Дюрей відмовився від властивої його раннім творам тонально-гармонічної системи письма, звернувшись до атональної музики. У рамках нової техніки виявлено звернення до «світлих» і «темних» тональних сфер, дієзних або бемольних, що дало змогу композитору поглибити музичні смислообрази поетичних метафор. «Білі» тональні сфери також присутні в циклі, їх подано в зіставленні з контрастними образами (№ 22 «Голуб» – образ чистоти, «№ 23 «Павич» – дурниці й порожнечі).

Виявлено такі наскрізні лейтинтонеми: лейтинтонема «моста» (вступний мотив і його відображення в завершенні), дзеркала (кварти вгору-вниз), лейтинтонема дзвонів, «хлиста» (№ 17 «Спрут»). Кварто-квінтови ходи пронизують усі рівні смисло- й формоутворення, що свідчить про маніфестальну природу твору. Серед наскрізних ритмоформул варто вказати на синкопування, пунктирний ритм, наявність форшлагів.

Аналіз інтонаційної драматургії циклу Л. Дюрея виявив глибоке розуміння композитором поезики Г. Аполлінера, що відбилось в музичній семантиці. Особлива система наскрізних лейтинтонем і ритмоформул стала свого роду модифікацією поетичних метафор, які пронизують тексти Г. Аполлінера. Ці смислові одиниці, що виявлені в драматургії циклу, відображають метод «кодування», властивий естетиці модернізму.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Акопян К. ХХ век в контексте искусства. История болезни как повод для размышлений: монография. Москва : Академический проект, 2005. 336 с.
2. Венкова А. Культура модернизма и постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира : дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры». Санкт-Петербург, 2001. 225 с.

3. Гнездилова Е. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс: дисс. ... канд. фил. наук: 10.01.03 «Литература славянских народов». Москва, 2006. 200 с.

4. Кокто Ж. Петух и Арлекин / сост., предисл. и избр. примеч. М. Яснова. Санкт-Петербург: Кристалл, 2000. 864 с.

5. Краснощек Е. Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Жана Кокто в творчестве представителей французского модернизма XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство» / ХНУМ им. И.П. Котляревского. Харьков, 2012. 17 с.

6. Краснощек Е. «Орфический «свет» Гийома Аполлинера в композиторской интерпретации камерно-вокального цикла «Бестиарий или коротж Орфея» Ф. Пуленка. *Наука. Искусство. Культура*: науч. журнал. Белгород, 2016. Вып. 12. С. 25–34.

7. Краснощек Е. Вокальный цикл Луи Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннего периода творчества композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук* / Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 29. С. 112–120.

8. Лифшиц М. Почему я не модернист?: монография. Москва: Классика XXI века, 2009. 606 с.

9. Модернизм. Анализ основных направлений / под ред. В. Ван-Слова, М. Соколова. Москва: Искусство, 1987. 302 с.

10. Петров М. Язык искусства и картины мира (из истории художественной культуры Франции начала XX в.): автореф. дисс. ... канд. философ. наук: 09.00.04 «Эстетика» / Лит. ин-т им. М. Горького. Москва, 2002. 28 с.

11. Пoesия французского сюрреализма: антология / пер. с фр.; сост., предисл. и коммент. М. Яснова. Санкт-Петербург: Амфора, 2003. 562 с.

12. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: монография. Ленинград: Музыка, 1983. 231 с.

13. Digithèque Université Libre de Bruxelles. 1989 1/2. Jean Cocteau / Composé par Albert Mingelgrün; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles., 1989. 137 p.

14. Hurard-Viltard E. Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit à l'oeuvre publiée), Digithèque Université Libre de Bruxelles; Composé par Albert Mingelgrün; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles, 1989. № 1/2. P. 85–101.

### REFERENCES

1. Akopyan, K. (2005). XX century in the context of art. Case history as a reason for reflection: monograph. Moscow: Academic project. [in Russian].

2. Venkova, A. (2001). Culture of modernism and postmodernism: reader and viewer in the author's picture of the world: The dis. Phd of

cultural studies: 24.00.01 – Theory and history of culture. St. Petersburg [in Russian].

3. Gnezdilova, E. (2006). The myth of Orpheus in the literature of the first half of the twentieth century: R. Rilke, J. Cocteau, J. Anouil., T. Williams: The dis. Phd of phil. Sciences: 10.01.03 – Literature of the Slavic peoples. Moscow [in Russian].

4. Cocteau, J. (2000). Rooster and Harlequin. St. Petersburg: Kristall [in Russian].

5. Krasnoshchek, E. (2012). Composer's interpretation of the artistic and aesthetic heritage of Jean Cocteau in the works of representatives of French modernism of the XX century: The thesis dis. Phd of art history: 17.00.03 – Musical Art. Kharkov [in Russian].

6. Krasnoshchek, E. (2016). «Orphic light» by Guillaume Apollinaire in the composer's interpretation of the chamber-vocal cycle «Bestiary or Orpheus Cortege» by F. Poulenc. *Science. Arts. Culture: scientific journal*. Issue. 12. pp. 25–34. Belgorod [in Russian].

7. Krasnoshchek, E. (2020). 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. *Relevant nutritional sciences*. Vol. 29. pp. 112–120. Drogybysk I. Franko State Pedagogical University [in Russian].

8. Lifshits, M. (2009). Why am I not a modernist?: monograph. Moscow: Classics of the XXI century [in Russian].

9. Modernism, (1987). Analysis of the main directions. Moscow: Art, 1987. [in Russian].

10. 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 XX century): The thesis Phd of philosoph. sciences: 09.00.04 – Aesthetics of Literature. Moscow [in Russian].

11. Poetry of French surrealism: anthology, (2003). St. Petersburg: Amphora [in Russian].

12. Filenko, G. (1983). French music of the first half of the twentieth century: monograph. Leningrad: Music [in Russian].

13. Digithèque Université Libre de Bruxelles, (1989). 1/2. Jean Cocteau / Composé par Albert Mingelgrün; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles [in France].

14. Hurard-Viltard, E. (1989). Jean Cocteau et la musique a travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit a l'oeuvre publiée), Digithèque Université Libre de Bruxelles; Composé par Albert Mingelgrün; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles. No. 1/2. P. 85–101 [in France].