

УДК 78.071.1(44)(092):82.1]:784.3"18"
DOI 10.34064/khnum2-34.02

Рощенко Олена Георгіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтвознавства, професор,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

Жаркіх Тетяна Василівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра сольного співу та оперної підготовки
e-mail: zhar.09@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

**«Chanson triste» Анрі Дюпарка – Жана Лагора:
у пошуках художньої досконалості**

*Специфіка ідеалу художньої досконалості Анрі Дюпарка, обумовлена своєрідністю його особистості, досі залишалася поза сферою наукових інтересів дослідників. Однак перфекціоністські переконання французького композитора, з одного боку, зумовили його зіркові досягнення, з іншого – спричинили трагедію його життя і художньої спадщини. Тому вивчення подробиць життєтворчості А. Дюпарка та його естетичних переконань становить значний дослідницький інтерес, який посилюється обумовленістю його поглядів загальним контекстом художнього життя Франції кінця XIX століття, з її тяжінням до вишуканого естетизму, коли перфекціонізм набуває значення творчого методу в передових літературно-мистецьких колах. Вочевидь, жанр *mélodie* у принципі відповідав уявленням А. Дюпарка про досконалість у музично-поетичному мистецтві, бо саме з ним він пов'язував своє творче натхнення протягом багатьох років. Наукову новизну цього дослідження обумовлює його мета: на основі аналізу першої *mélodie* А. Дюпарка «*Chanson triste*» («Сумна пісня») на вірші Ж. Лагора та історичного контексту її створення розкрити*

сутність перфекціонізму як творчого методу музично-поетичного мистецтва доби *fin de siècle* та специфіку індивідуального прояву перфекціонізму в обох митців, а також виявити особливості художнього ідеалу французького композитора. Методами дослідження стали історико-контекстуальний, біографічний, аксіологічний, жанрово-стильовий. Приклад «*Chanson triste*» дає підстави для висновку, що специфічною рисою перфекціонізму як засобу досягнення досконалості, в контексті французького музично-поетичного мистецтва *fin de siècle*, є, насамперед, ідеал гармонічного синтезу слова й музики, що виявляється в поезії як «омузичення» словесного тексту, тоді як в музиці – у гнучкій інтонаційній виразності, що підкреслює красу й зміст поетичного слова. Якщо в поезії Ж. Лагора творче служіння перфекціонізму не мало згубних наслідків, то в мистецтві А. Дюпарка воно набуло хворобливих форм у вигляді нескінченного автоцензурування; як результат – ним була знищена низка закінчених талановитих творів як таких, що не відповідали його ідеальним художнім уявленням. «Сумна пісня» – вірєць раннього стилю А. Дюпарка – не зазнала руйнівного впливу перфекціонізму і постає як втілений художній ідеал французького майстра.

Ключові слова: музично-поетичний твір; *mélodie*; пісня; художня досконалість; перфекціонізм; художній ідеал; раціоналізм; автоцензурування.

Постановка проблеми.

Друга половина XIX століття у французькому музично-поетичному мистецтві характеризується поширенням перфекціонізму як методу досягнення художньої досконалості завдяки видаленню «зайвих» деталей та, раціональним шляхом, надання твору вірцевої форми. Уявлення про ідеальний світоустрій, формуванню яких певною мірою сприяла зміна соціальних та релігійних парадигм внаслідок революційних подій 1848 року, зумовили високі вимоги до оформлення художніх текстів у творчості французьких митців другої половини XIX століття, підвищення ролі раціоналізму, що поступово витісняв романтичне натхнення. «Пристрасті за перфекціонізмом» охопили молодих митців Франції. Зокрема, його ідеями захопились композитор Анрі Дюпарк та поет Жан Лагор, для яких

простором для втілення уявлень про досконалість художнього твору став жанр *mélodie* як уособлення національного французького духу.

У творчості Анрі Дюпарка (1848–1933) перфекціонізм досяг руйнівних масштабів. Постійне самоцензурування, прагнення довести твір до раціоналізовано вивірених стандартів ідеалу обернулися сумнівом композитора у власній обдарованості. Це призвело до видалення проявів емоційно-почуттєвого начала шляхом нескінченних авторедакцій вокальних творів і, у підсумку, до знищення тих опусів, матеріал яких «чинив опір» психічному розладу автора, котрий мріяв про абсолютну художню досконалість.

Отже, **мета цього дослідження** – на основі аналізу першої *mélodie* А. Дюпарка «*Chanson triste*» («Сумна пісня») на вірші Ж. Лагора та історичного контексту її створення розкрити сутність перфекціонізму як творчого методу музично-поетичного мистецтва доби *fin de siècle* та специфіку його прояву у творчості французького композитора, а також виявити особливості художнього ідеалу А. Дюпарка.

Методологія дослідження. Вивчення творчої особистості і художньої спадщини французького майстра передбачає вибір певного кола методів, націлених на розгорнуте й адекватне розкриття проблематики статті. Одним з провідних методів дослідження є *історико-контекстуальний*, який дозволяє виявити історичні передумови утвердження перфекціонізму у французькому музично-поетичному мистецтві другої половини XIX століття, а також установити специфіку його прояву в *mélodie* А. Дюпарка на вірші Ж. Лагора «*Chanson triste*» («Сумна пісня»). *Біографічний* метод застосований для з'ясування причин, що привели авторів «Сумної пісні» до перфекціонізму. Цей метод передбачає узагальнення знань про життєві й творчі обставини, що супроводжували формування «біографічного сценарію» (Савицька, 2010: 7), який випав на долю художника. Життя митця здійснюється за законами драми, три умовні акти якої співвідносяться як пролог – кульмінація – епілог (див. Рощенко, 2019: 329). Що стосується творчого шляху А. Дюпарка, то функцію прологу у ньому відіграло навчання у С. Франка, кульмінації – створювання опусів-шедеврів, епілогу –

автоцензурування вже написаних творів. Вивчення особистості та вокальної спадщини А. Дюпарка з позицій такого підходу передбачає аналіз не лише художніх текстів, а й біографічних даних композитора. *Аксіологічний* метод задіяний з метою виявлення художньої специфіки шедевра А. Дюпарка – Ж. Лагора; *жанрово-стильовий* – для розкриття змісту і формотворчих процесів у «Сумній пісні».

Останні дослідження та публікації. На початку XXI століття спостерігається певне посилення інтересу музикознавців до жанрово-стильових особливостей французької *mélodie*, у царині якої працював А. Дюпарк. Слідом за такими дослідниками цього жанру, як В. Жаркова (2009) та А. Корбелларі (Corbellari, 2011), до його вивчення приєдналися, зокрема, В. Нечепуренко (2017), В. Кудрявцев (2021), Т. Жаркіх (2022), А. Міланіна (2023). Проте французька *mélodie* потребує не тільки поглибленого розкриття її загальних жанрово-стильових особливостей, а й вивчення її індивідуальних композиторських жанрово-стильових версій.

У цій роботі використано франкомовні дослідження, присвячені власне А. Дюпарку, зокрема його пісням (Stricker, 1961; Rigault, 1987, François-Sarrepey & Cantagrel, 1994). Проте активізація французьких музикознавців у 80 роках XX століття пов'язана з 50-річчям від дня смерті композитора і 100-річчям від закінчення його творчої діяльності. Це був епізодичний «прорив» наукового зацікавлення творчою особистістю і вокальним спадком французького майстра. Тому зберігають актуальність англomовна праця С. Норткота (Northcote, 1949) та ґрунтовна дисертація німецької дослідниці А. Герріґер (Herriger, 2010), присвячені пісням композитора. Останніми роками з'явилася також монографія Франка Безінґрана (Besingrand, 2019) та серія онлайн-публікацій цього французького музикознавця, виконавця й композитора (Besingrand, 2021a; 2021b; 2021c), що заново осмислюють життя й творчий спадок А. Дюпарка.

Наукову новизну нашого дослідження визначає розкриття сутності французького перфекціонізму як мистецького напрямку музично-поетичної творчості останньої третини XIX століття,

а також виявлення особливостей його індивідуальних проявів у творчості А. Дюпарка та Ж. Лагора.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Специфіка ідеалу художньої досконалості Анрі Дюпарка, зумовлена своєрідністю його особистості, досі залишалася поза сферою наукових інтересів дослідників. Однак перфекціоністські переконання французького композитора, з одного боку, зумовили його зіркові досягнення, з іншого – спричинили трагедію його життя і художньої спадщини. Хвороблива пристрасть до нескінченної досконалості парадоксальним чином звела до мінімуму результати його творчої праці, принаймні у кількісному відношенні. Тому вивчення біографічних подробиць життєтворчості А. Дюпарка набуває важливого значення в контексті нашого дослідження.

А. Дюпарк народився в Парижі на початку буржуазно-демократичної революції 1848 року, яка привела до виникнення у Франції Другої республіки, і помер, коли в Германії до влади прийшли нацисти (1933). Навіть дати народження і смерті композитора пов'язані зі значними подіями світової історії. Попри це, французький композитор був далеким від бурхливого політичного життя, він залишився художником, який фіксував трансформації у внутрішньому світі людини. А. Дюпарк подарував нащадкам нечисленну творчу спадщину (16 *mélodies*, вокальний дует, кілька симфонічних творів, незакінчені праці, серед яких – опера «Русалка»).

Вихований у єзуїтській сім'ї, де досить скептично ставилися до музичного мистецтва (батько, Шарль Дюпарк – генеральний директор Західної залізниці, мати, Амелія Гаїта – з іменитої лотарінгської родини, обдарована особа, авторка чотирьох книг релігійного змісту, призначених для дітей (Lethel, 2024)), юний Анрі, всупереч батьківським настановам, виявляв особливий інтерес до занять музикою та мовами. Саме у цих гуманітарних сферах вразлива дитина від початку проявляла тягіння до досконалості. Поезія та музика були для хлопчика тими поведирями, що вели його в ідеальний світ мрії. Згодом чутливий та ексцентричний Анрі Дюпарк поставив собі за мету втілити омріяний ідеал у музично-поетичних творіннях.

На жаль, художні уподобання сина не відповідали уявленням батьків про його призначення. У вихованні майбутнього композитора вони дотримувалися застарілих суворих янсеністських традицій (Lethel, 2024), прийнятих в аристократичних родинях періоду Реставрації французької монархії (1814–1830). Сприйнятливому юнакові прищеплювалася ідея первородного гріха, що визначила мученицький шлях людини, відкинутаї від Божественного милосердя. Підпорядкування нормам моралі, згідно з якими слід відмовитися від волелюбних уявлень, що знайшли місце в пізньому католицизмі, регламентація почуттів та поривань сприяли виникненню в душі юного А. Дюпарка, який бачив у шедеврах мистецтва прояви величі людського духу, конфлікту між вірою і зневірою. Його переконаність у можливості досягнення досконалості, яку він бачив у витворах мистецтва, сповнених ідеями Божественного заступництва і всепрощення, дарованих людині згори, входила в конфлікт із янсеністськими уявленнями, що йому нав'язувались, – про недосконалість людської природи та богозалишеність «вінця Творіння». Виниклий у юнацтві внутрішній розлад у душі А. Дюпарка з роками посилювався. Прагнення до досконалості протистояло сумнівам щодо можливості її досягнення.

Свого часу Шарль Дюпарк змусив сина вивчати юриспруденцію. Однак, усупереч волі батьків, юнак почав відвідувати уроки композиції та гри на фортепіано, обравши собі за вчителя Сезара Франка. Пізніше це дозволило Анрі Дюпарку створювати музику: у служінні їй він бачив своє призначення та можливий спосіб наблизитись до недосяжної досконалості. Цей вибір колишнього юриста на той час схвалював тільки його вчитель, який вважав юнака своїм найбільш обдарованим вихованцем (Besingrand, 2021a).

У 20-річному віці, на початковому етапі формування його «біографічного сценарію» (Савицька, 2010: 7), у майбутнього композитора виявилось тяжке нервове захворювання¹, яке вплинуло надалі на весь його внутрішній світ і особливості творчої роботи. Хвороба, що не залишала його протягом усього подальшого життя,

¹ За даними Кейт Андерсон (Anderson, 2004: 2) – гіперестезія.

перешко-джала плідній творчій діяльності. Патологічна форма перфекціонізму привела А. Дюпарка до болісного перегляду своїх попередніх творів з метою їх вдосконалення і, як наслідок, знищення багатьох як опублікованих, так і неопублікованих композицій. Войовничий пер-фекціонізм спричинив розвиток та посилення постійного самоцензу-рування: композитор вважав його умовою досягнення досконалості художньої форми власних творів. Наступні півстоліття його життя були сповнені страждань і болю. Адже, не пишучи нових творів, А. Дюпарк, підкоряючись своїй фобії, присвятив себе нескінченній роботі над покращанням раніше написаного. Наприклад, композитор власноруч знищив *mélodie* «*Recueillement*» («Зосередженість») на вірші Ш. Бодлера, написану між 1884 і 1887 роками (Besingrand, 2011b), як таку, що не відповідала ідеальним уявленням її автора про національне музично-поетичне мистецтво.

Доля подарувала французькому генію довге життя, надавши для служіння мистецтву лише короткий 16-річний період (1868–1884), визначальними творчими віхами якого стали перший та останній твори композитора. Перший твір – «*Chanson triste*» («Сумна пісня», 1868), який не зазнав у подальшому руйнівного автоцензу-вання, останній – «*La Vie antérieure*» («Попереднє життя», 1884), що був підданий, як і інші твори митця, численним авторедакціям. Не сумніваючись у досконалості обраного ним поетичного першоджерела, композитор не був упевнений у тому, що створена ним музика відповідає художнім вершинам поезії. Отже, у 36-річному віці, композитор ніби справді повірив у недосяжність ідеалу в мистецтві (тобто визнав правоту тих ідей, що насаджувались з дитячих років його батьками) і припинив писати музику.

Перший вокальний цикл А. Дюпарка «*Cinq mélodies*» («П'ять мелодій»), що його відкриває «Сумна пісня», є унікальним у контексті творчої спадщини композитора. Вокальний цикл, створений протягом 1868–1869 років, переважно не був підданий подальшому авторському коригуванню і залишився композитором у первинній

«*juvénile imperfection*²», (François-Sappey & Cantagrel, 1994: 190). «Юнацька недосконалість» обернулася втіленням абсолютного ідеалу у свідомості А. Дюпарка і тоді, коли композитор досяг зрілих років. «Сумна пісня» постає тим дзеркалом, у якому відображено жанрово-стильові процеси, характерні для всього вокального циклу, тому його першу пісню тлумачено як репрезентант усього твору французького майстра.

Можна припустити, що цей ранній вокальний опус був створений у той щасливий період творчої біографії композитора, коли його розум ще не був затьмарений «отрутою» всепоглинаючої пристрасті до згубної досконалості, а живі почуття вільно виливалися у натхненних *mélodies* з їхньою органікою раціонального та чуттєвого. «П'ять мелодій» зберегли і в пізні роки життя їх автора ту чарівність і красу абсолютного ідеалу, шляхи досягнення якого композитор безплідно й безнадійно шукав до кінця своїх днів. Очевидно, жанр *mélodie* у принципі відповідав уявленням А. Дюпарка про досконалість у музично-поетичному мистецтві: саме з ним він пов'язував своє творче натхнення протягом багатьох років, що зумовило набуття цим жанром значення наскрізного у спадщині композитора.

Згідно з концепцією професора Лозаннського університету А. Корбелларі, жанрові властивості *mélodie* визначаються за трьома критеріями:

- «Використання тексту, поетична цінність якого не залежить (або передбачається, що вона не залежатиме) від будь-якого музичного призначення;
- прискіплива увага до просодії тексту (відмова від мелізмів та інших вокалізацій);
- дотримання економії тексту (рядки, які не повторюються у вірші, не повинні повторюватися музикантом)³ (Corbellari, 2011).

²Юнацька недосконалість.

³ Оригінальний текст: «Utilisation d'un texte dont la valeur poétique est (ou se veut) indépendant d'une quelconque destination musicale; attention scrupuleuse à la prosodie du texte (refus des mélismes et autres vocalises); respect de l'économie du texte (les vers non répétés dans le poème ne doivent pas

Ця триєдність властивостей жанру *mélodie* повною мірою розкривається у творчості А. Дюпарка.

Загальна наукова концепція *mélodie* корелює з її тлумаченням, викладеним у численних листах і статтях, написаних А. Дюпарком. Композитора хвилював зв'язок музики і поезії. «Музика, натхненна поезією, має підстави для існування лише тоді, коли вона щось додає до цієї поезії, якщо робить її більш проникливою для душ, зворушених виразністю музики; ...»⁴, – вважав композитор (цит. за Besingrand, 2021 б). «Але, – зазначав він далі, – є досконалі вірші, які настільки повні, я б сказав, що музика – навіть найпрекрасніша, навіть та, яку я не можу зробити – може лише применшити їх»⁵ (там само).

У наведеному висловлюванні митця не можна не відзначити прояву тих хворобливих сумнівів, що в подальшому отруїли його душу, із приводу того, що музика може зруйнувати досконалість поезії, якщо вона не буде дорівнювати вербальному першоджерелу як ідеальному.

Видається логічним, що звернення до вивчення найбільш ранніх зразків вокальної творчості композитора, створених тоді, коли важка недуга ще не давала про себе знати, дозволить сформулювати уявлення про цілісність його обдарованості. Адже вторгнення перфекціонізму у творчий процес А. Дюпарка спричинило поступове позбавлення завершених юнацьких творів тих «знаків» романтичних «свобод», що не витримували натиску раціоналізованого догмату «досконалості», примушуючи автора до нескінченної переробки їхньої форми, унаслідок чого усувались будь-які проблиски творчої стихійності.

«Сумну пісню» А. Дюпарка, призначену для голосу та фортепіано, згідно даним останніх досліджень, було створено 1868-го й опубліковано у 1869 році. В її оркестровій редакції, здійсненій

l'être par le musicien» (Corbellari, 2011).

⁴ «La musique inspirée par une poésie n'a de raison d'être que si elle ajoute quelque chose à cette poésie, si elle la rend plus touchante pour les âmes qu'émeut l'expression musicale;...».

⁵ «...mais il y a des poésies parfaites, et qui sont tellement pleines, dirai-je, que la musique – même la plus belle, même celle que je ne peux pas faire – ne peut que les diminuer».

1910/11 року (Heregger, 2010, Wagstaff, 2017⁶; Abbott, 2023) практично немає трансформації художнього тексту, крім перекладу фортепіанної партії для іншого інструментального складу (двох флейт, чотирьох валторн, арфи і струнних) (Wagstaff, 2017), що можна розцінювати як свідoctво задоволеності автора власною роботою й роки потому; тобто бажаної досконалості А. Дюпарком вже було досягнуто на самому початку його творчого шляху. Отже, вивчення «*Chanson triste*» – першої *mélodie* А. Дюпарка – сприяє виявленню й того творчого ідеалу, що поставав у свідомості композитора.

Вірогідно, що сприйняття автором цього вокального твору як досягнутої досконалості сприяли й біографічні події: не обійшлося без кохання всього життя, що випало на його долю. Музою, яка надихнула А. Дюпарка на створення цієї *mélodie*, стала Еллі Мак Свіні (*Ellie Mac Swiney*, 1845–1934) – молода шотландська співачка та піаністка, з якою А. Дюпарк був заручений (без благословення батьків) і яка згодом стала дружиною митця (Lethel, 2024). Слід припустити, що вона відповідала уявленням композитора про ідеал жінки, втілений в образі безіменної героїні «Сумної пісні» – узагальненого символу Прекрасної Дами.

Протягом усього творчого шляху, обираючи поетичні тексти для *mélodies*, А. Дюпарк звертався до поезії Парнаської школи (Теофіль Готьє, Леконт де Ліль, Сюлі Прюдом, Робер де Боньєр, Анрі Казаліс). Характерно, що сама назва цього поетичного співтовариства відбиває прагнення його представників до вищої досконалості в мистецтві, що не могло не привернути увагу А. Дюпарка. Отже, для вокального твору «*Chanson triste*» французький композитор вибрав вірші Анрі Казаліса (*Henri Cazalis*), який також друкувався під псевдонімом «Жан Лагор». А. Дюпарка та Ж. Лагора вочевидь поєднало спільне трактування перфекціонізму в мистецтві, характерне для естетичної доктрини того часу. Перфекціонізм як творчий метод французького мистецтва другої

⁶ Дослідники спираються на лист композитора до Поля Шарріоля від 1 січня 1911 року, де він вказує, що щойно закінчив оркестрування твору (Heregger, 2010: 77; Wagstaff, 2017).

половини XIX століття ґрунтувався на досконалості форми, яка досягається переважно завдяки раціоналізму та тверезому розрахунку, а не безрозсудністю натхнення та свободою почуття.

Ж. Лагор (1840–1909) – поет-парнасець і талановитий лікар (серед його пацієнтів були Г. де Мопассан та П. Верлен), а також автор написаної прозою «*Le Livre du Néant*» («Книги небуття»), – мав схильність до відтворення похмурих сюжетів, картин смерті, поданих крізь призму орієнталізму (за останнє він отримав у поетичних колах прізвисько *Hindou du Parnasse contemporain*⁷).

Аналізуючи власний поетичний стиль, Ж. Лагор стверджував, що властивий йому песимізм має героїчний характер. Згідно його власним зізнанням, поет-лікар вірив лише в науку, яка, на відміну від релігії, підказувала, як полегшити людські страждання, впоратися з «первісною твариною», що ховається у глибинах людської натури. Спроби людської істоти «гарчати» на світовий порядок викликали глибоку огиду Ж. Лагора, який за допомогою науки намагався приборкати і пом'якшити прояви дикості, що гніздиться в людській душі. Базуючись на тому переконанні, що індуси, як і стародавні греки, були звільнені від страху й тиранії богів, а їхні прагнення були спрямовані на досягнення абсолютної краси та гармонії, Ж. Лагор вважав, що східні філософії є тим «рятівним кругом», який допомагав людині утриматися «на плаву» в океані життєвих перипетій і трагедій (Lahor, 1909).

Раптова смерть друга (обдарованого художника Анрі Реньо, який загинув у битві при Бюзенвалі, 1871) і трагічні події франко-пруської війни (1870–1871) спричинили втрату поетом-лікарем і останньої ілюзії щодо культури Німеччини як певного ідеалу. Розчарування виявилось занадто болісним, оскільки це була батьківщина геніальних художників, мислителів і, перш за все, – музикантів, яких він так обожнював. Поступово німецький трансцендентний ідеалізм, що вплинув на життєву філософію молодого поета-медика, втратив для нього свою актуальність.

⁷Індус сучасного Парнасу.

Відтоді у свідомості Ж. Лагора переважав матеріалізм, а єдиним правом, дівість якого визнавав митець, було право сили.

Вихований матір'ю як католик у змішаній католицько-протестантській родині (Lahor, 1909: XXVI [26]), поряд зі своїм захопленням пантеїстичною культурою Сходу та декларуванням свого відходу від догматів християнства, Ж. Лагор на все життя зберігає глибоку повагу до здобутків християнської культури й власне католицької церкви як релігійної установи – він навіть ладний не помічати ті «плями» й «тіні», без яких не обійшлася її історія, заради неперевершеної краси і досконалості шедеврів церковного мистецтва.

«До 20-го року я втратив віру. Але, можливо, з пістету до пам'яті шановної матері та з духу справедливості я ніколи не переставав триматися Католицької Церкви, агностиком чи майже атеїстом, яким я був, моєї вдячності, моєї поваги, мого захоплення⁸...». «Я не міг забути, яка велич і справжня краса були, у певні часи, у її порядку та дисципліні, а також добро, яке випливало із цього» (Lahor, 1909: XXVI [26]). «Я не міг забути, що, мабуть, жодна релігія у світі не породила такого розквіту святих душ; що ніхто не спричинив, і протягом століть, спалаху мистецтва, яке дорівнювало б романському, візантійському, релігійному мистецтву

⁸ «Avant la 20e année, j'avais perdu la foi. Mais, par piété peut-être pour la mémoire d'une mère vénérée, et par esprit de justice, je n'ai cessé de garder à l'Eglise catholique, tout agnostique ou presque athée que je fusse, ma gratitude, mon respect, mon admiration...». «Je ne pouvais pas oublier ce qu'il y eut de grandeur et de vraie beauté, à certaines époques, en son ordre et sa discipline, et le bien qui en sortit» (Lahor, 1909: XXVI [26]). «Je ne pouvais oublier davantage que peut-être aucune religion au monde n'a produit une telle floraison d'âmes saintes; qu'aucune non plus n'a fait naître, et pendant des siècles, une éclosion d'art comparable ; à l'art religieux roman, byzantin, ogival, à celui de nos cathédrales, de nos Églises, que je préfère à tous les temples grecs, fût-ce de la plus belle, de la plus sévère époque, ceux de Poëstum, de Sicile, de Grèce, tous à peu près les mêmes, grands sans doute, mais monotones ; à l'art de ers merveilles, qui sont les cathédrales de Chartres, d'Amiens, de Reims, de Strasbourg, de Paris et le Mont-Saint-Michel, comme de ces merveilles encore: Saint-Marc de Venise, l'église peut-être de mon âme tant elle est orientale, et un peu païenne, et chrétienne cependant, panthéiste en un mot, et de SanMiniato de Florence, et des Dômes de Sienne et de Pise, de Monreale» (ibid.: XXVI–XXVII [26–27]).

Оживаля⁹, мистецтву наших соборів, наших церков, яким я віддаю перевагу перед усіма грецькими храмами, навіть найкрасивішими, з найбільш суворих епох, такими як у Пестумі, Сицилії, Греції, усіма приблизно однаковими, без сумніву, великими, але одноманітними; мистецтву її чудес, якими є собори Шартра, Ам'єна, Реймса, Страсбурга, Парижа, та Мон-Сен-Мішель, як ще одне з цих чудес: Сен-Марк у Венеції, церква, можливо, моєї душі, оскільки вона східна, і трохи язичницька, і все ж християнська, одним словом, пантеїстична, і Сен-Мініато у Флоренції, і куполи Сієни та Пізи, Монреалія» (там само: XXVI–XXVII [26–27]).

«Я не міг забути, що мистецтво Джотто, Фра Анжеліко, усі італійські, фламандські, французькі чи німецькі примітиви, такі піднесені, такі тендітні, такі зворушливі у своєму вираженні прекрасної євангельської легенди, і мистецтво кватрочентистів, і навіть Рафаеля, Мікеланджело були натхненні нею, як і ніжність, нескінченна любов святого Франциска Ассізького, простий героїзм Жанни д'Арк, захоплення, екстази святої Терези, милосердя святого Вінсента де Паоло» (Lahor, 1909: XXVII [27]). «І саме в пам'ять про все це я, не належачи до жодної релігійної конфесії, зберіг пошану, захоплення, що я виказав їм до цієї старої Церкви, чиї заслуги в моїх очах набагато перевищують її помилки та вади, іноді навіть деякі її злочини. Моя критика, як і критика Ламартіна, “це мистецтво захоплюватися”; і я їх не бачу й ніколи не згадую, лише вогні, коли вогні сяють; а плями, тіні більше чи менше відступають від мене, губляться, зникають у них» (там само)¹⁰.

⁹ Оживаль (від фр. *ogive* – стрілка) – ще одна назва мистецтва готики.

¹⁰ «Je ne pouvais oublier que l'art des Giotto, des Fra Angelico, de tous les primitifs italiens, flamands, français ou allemands, si pathétiques, si tendres, si émouvants en leur expression de la belle légende évangélique, et l'art des quattrocentistes, et celui même de Raphaël, de Michel-Ange, ont été inspirés par elle, comme la tendresse, l'amour infinis de Saint François d'Assise, l'héroïsme simple de Jeanne d'Arc, les ravissements, les extases de Sainte Thérèse, les pitiés de Saint Vincent de Paul». (Lahor, 1909: XXVII [27]). «Et c'est en souvenir de tout cela que, n'appartenant à aucune confession religieuse, j'ai gardé le respect, l'admiration que j'ai dits pour cette vieille Église, dont les mérites à mes yeux dépassent de beaucoup ses torts et ses fautes, les crimes parfois même de certains des siens.

Становлення Ж. Лагора як поета здійснювалося також під впливом уявлень англійських теоретиків мистецтва, Джона Рескіна та Вільяма Морріса (Lahor, 1909: XLII [42]) – засновників руху «Мистецтво і ремесло», які протиставляли розвитку індустріалізації, що нівелювала індивідуально-неповторне, переваги ручної праці. У цьому переконанні допитливий розум Ж. Лагора знайшов відповідь на хвилююче питання про досконалість мистецтва, що є вищим за рутинне ремісництво. Впевненість у правильності тлумачення мистецтва як справи духу і рук людських дозволила Ж. Лагору заявити: «...я, отже, знайшов сенс свого життя, і це була погоня у всьому, всюди, завжди, за цим ідеалом, який я задумав, ідеальним порядком, ідеальною евритмією»¹¹ (там само: XLIII [43]).

Вираженням уявлень поета-медика про досконалість мистецтва стало тлумачення евритмії як гармонічного узгодження поезії та музики, яким неперевершено володіли давні народи. Звідси така властивість поезії Ж. Лагора, як її особлива внутрішня музикальність та прискіплива увага до поетичного слова, яке поет досконалим опрацював.

Британський письменник і музикант С. Норткот зазначає інтелектуальність підходу Ж. Лагора до написання віршів (Northcote, 1949: 71), взагалі характерного для парнасців, щодо методу яких він зауважує: «Вони вірили в імперсональність; у витонченість та шліфування слова, фразового ритму та строфи; у подібні до ювелірних чіткість, прозорість і живий колір; і загалом вони набагато більше турбувались про досконалість форми, ніж чисті почуття чи емоції»¹² (Northcote, 1949: 60–61).

Ma critique, comme celle de Lamartine, « c'est l'art d'admirer»; et je ne vois, ne me rappelle jamais que les clartés, quand les clartés sont rayonnantes ; et les taches, les ombres m'échappent plus ou moins, se perdant, s'évanouissant en elles» (ibid.).

¹¹ «...j'avais donc retrouvé une raison d'être à ma vie, et c'était la poursuite en tout, partout, toujours, de cet idéal que j'avais conçu, d'ordre parfait, de parfaite eurhythmie».

¹² “They believed in impersonality; in the refinement and polish of word, phrase rhythm and stanza; in a jewel-like hardness and clarity and vivid colour; and in general, they were far more concerned with perfection of form than with pure feeling or emotion” (Northcote, 1949: 60–61).

Досконалість віршів Ж. Лагора відзначає й професор історії французького мистецтва і літератури Самюель Рошеблав (Rocheblave) у передмові до збірки творів поета: «Його віршована форма дуже красива. Вона одна з найкрасивіших серед поетів XIX століття, і це про щось говорить... <...> ... жодної неприкрашеної “риторики”, жодної віртуозності заради неї самої. Цей індус – латинянин, і його розкіш твереза. Його вірш музичний *par excellence*, і між його каденціями, вченими та все ж очікуваними, панує дещо, споріднене з такими в гармонійного Глюка. <...> Він говорить лише для того, щоб сказати те, що його зворушило. Нарешті, і це головне, це він сам»¹³ (Lahor, 1909: Preface, XVII–XVIII).

На думку С. Рошеблава, поетична мова Ж. Лагора позначена «східною м'якістю і ніжністю; без зайвого блиску. Ті самі картини, які надали Леконту де Лілю кольори мозаїки емалей, у Лагора набули м'якої ласки перського килима. Це тому, що він сам має пестливу душу, і ніжна благодать змішана з найстрашнішими видовищами, які він демонструє нам... <...> Таким чином, – резюмує французький вчений, – Жан Лагор не є нічийм учнем, навіть і особливо Леконта де Ліля, яким він глибоко захоплювався. Він не йде за жодним головою школи; він один, і його достатньо»¹⁴

¹³ «Sa forme poétique est très belle. C'est une des plus belles qui soient parmi les poètes du XIX siècle, et ce il est pas peu dire. <...> ... point de «rhétorique» non plies, de virtuosité pour le seul plaisir. Cet hindou est un latin, et sa luxuriance est sobre. Son vers est musical par excellence, et il règne entre ses cadences, savantes et pourtant attendues, quelque chose de la parenté qui règne parmi celles de l'harmonieux Gluck. <...> Il ne parle que pour dire ce qui l'a ému. Enfin, et c'est le principal, il est lui-même» (Lahor, 1909: Preface, XVII–XVIII).

¹⁴ «Elle a les molleses et les tendresses orientales; elle n'en a pas les éclats excessifs. Les mêmes peintures, qui fournirent à un Leconte de Lisle les couleurs d'une mosaïque d'émaux, donnent chez Lahor le moelleux caressant d'un tapis de Perse. C'est qu'il a lui-même une âme caressante, et qu'une grâce attendrie se mêle aux spectacles les plus affreux qu'il nous montre... <...> Jean Lahor n'est donc le disciple de personne, pas même et surtout pas de Leconte de Lisle qu'il admirait d'ailleurs profondément. Il n'est à la suite d'aucun chef d'école; il est seul, et il se suffit» (ibid.: XVIII).

(там само: XVIII). Отже, поет завжди був самодостатнім, а його власний стиль – унікальним.

Позначений у назві вокального твору А. Дюпарка – Ж. Лагора «*Chanson triste*» жанр пісні був надзвичайно поширеним у Франції XIX століття (див. Tiersot, 1931); у цей час народна пісня набула значення однієї з естетичних моделей художнього твору. Взагалі, Ж. де Нерваль вважав: «До того, як почати писати, кожен народ співав; уся поезія надихалася цими наївними джерелами»¹⁵ (Nerval, 1987: 758). Повернення до існуючого з давніх часів «союзу» поезії та музики приводить французького письменника та критика Т. Банвіля до переконання: «Вірш – це людська мова, ритмізована таким чином, що її можна співати, і, строго кажучи, немає поезії та віршів поза піснею. Усі вірші призначені для співу і існують лише за цієї умови»¹⁶. Поезія та музика, ізольовані одна від одної, – це «втрачені мистецтва» («Маленький трактат про французьку поезію») (Banville, 1972/1872: 3).

До жанру пісні звертались у своїй творчості і поети-парнасці, і поети-символісти. «Пісні» зазвичай відносно короткі і за своєю формою нагадують фольклорні (приспів, повтор, наявність асонансів). Народна пісня стає для поетів прообразом побудови ідеальної художньої форми, пов'язаної із синтаксично впорядкованою строфічністю, ритмічністю, простими мовними зворотами; саме в народній пісні спостерігається й відмова від суворої рими. Ці риси відповідають естетиці поетів-«парнасців», які надихались емоційною тональністю народної пісні, її ліризмом, первозданною простотою, до якої вони прагнули повернутись у своїх віршах, відтворюючи світ потаємного й неясних почуттів. Безумовно, кожен

¹⁵«Avant d'écrire, chaque peuple a chanté; toute poésie s'inspire à ces sources naïves» (Nerval, 1987: 758).

¹⁶«Le Vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du Chant. Tous les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition» (Banville, 1972/1872: 3).

з поетів-парнасців трактував жанр пісні індивідуально, однак девіз П. Верлена «музика понад усе», що означав омузичення поетичного тексту, став для них провідним естетичним принципом.

Отже, вірш Ж. Лагора «Сумна пісня» відтворює ознаки пісенності, що спостерігається у загальній музичності його поетичної мови.

Принцип омузичення поетичного тексту був надзвичайно близьким А. Дюпарку: адже композитор надихався ідеєю органічної взаємодії, взаємопроникнення музики та слова як жанрової ознаки *mélodie*, що ми, перш за все, й відчуваємо у його «*Chanson triste*». Спільне розуміння досконалості художнього твору, що, у випадку А. Дюпарка й Ж. Лагора, поставало як самовиявлення музики через поезію і поезії через музику, а також у концепції евритмії як прояву перфекціонізму в мистецтві, зумовили їх творчу співдружність. Поет вважав, що саме музика А. Дюпарка гідна бути тим компонентом його омузиченого вербального тексту, який одухотворяє слово. Своєю чергою, 20-річний А. Дюпарк перейнявся перфекціоністськими ідеями Ж. Лагора, зокрема, його захопленням художньою досконалістю, що пов'язувалась ним з відточеною деталізацією у процесі відтворення символів прекрасного.

Доцільно розкрити особливості змісту й форми вірша Ж. Лагора «Сумна пісня» як словесної основи *mélodie* А. Дюпарка.

Назва та зміст «Сумної пісні» Ж. Лагора, що викликають музичні асоціації, прояснюють причини звернення композитора до цієї поезії. Особливого значення у розкритті змісту вірша, як і *mélodie*, створеної на його основі, набувають «ключові слова» поетичного тексту, які так чи інакше кореспондують з його назвою. До них належать «*triste*» («сумний») і «*tristesses*» («печалі») – у парних (другому і четвертому) катренах вірша, а також «*ballade*» («балада») (із третього катрена), що постає як аналог слова «пісня». Ключові слова вірша Ж. Лагора привернули й особливу увагу композитора.

«Сумна пісня» сповнена надії на забуття минулого болю, подолання смутку, зцілення душі коханням – джерелом спокою та ніжності.

Dans ton cœur dort un clair de lune,
Un doux clair de lune d'été,
Et pour fuir la vie importune,
Je me noierai dans ta clarté.

В твоєму серці спить місячне світло,
М'яке літнє місячне світло,
І щоб втекти від докучливого життя,
Я потону у твоєму світі.

J'oublierai les douleurs passées,
Mon amour, quand tu berceras
Mon triste cœur et mes pensées
Dans le calme aimant de tes bras.

Я забуду минулі болі,
Моя любов, коли ти заколисуєш
Моє сумне серце і мої думки
У люблячому спокої своїх обіймів.

Tu prendras ma tête malade,
Oh! quelquefois sur tes genoux,
Et lui diras une ballade
Qui semblera parler de nous;

Ти візьмеш мою хвору голову,
О! Іноді на свої коліна,
І розповіси їй баладу,
Яка, схоже, говорить про нас;

Et dans tes yeux pleins de tristesses,
Dans tes yeux alors je boirai
Tant de baisers et de tendresses
Que peut-être je guérirai.

І з очей твоїх, сповнених смутку,
Із твоїх очей тоді я вип'ю
Стільки поцілунків і ніжності,
Що, мабуть, я знов буду жити...¹⁷

Саме цей стан подоланого страждання відтворює композитор у своїй «Сумній пісні». Порівняно з віршем Ж. Лагора, у *mélodie* А. Дюпарка відбувається посилення «нічної» колористики поетичного тексту завдяки введенню жанрових ознак ноктюрна. Притаманна першому віршованому катрену місячно-нічна атмосфера (місячне світло) зумовила звернення до ноктюрна як жанрового прообразу музичної драматургії *mélodie*. Про роль ноктюрна як жанрової домінанти «Сумної пісні» А. Дюпарка – Ж. Лагора свідчить система таких музичних «знаків», як характерна фортепіанна фактура (широкий хвилеподібний, арфоподібний¹⁸ рух по акордових звуках),

¹⁷ Підрядковий переклад Т. Жаркіх.

¹⁸ В авторській оркестровці *mélodie* ці пасажі передані арфі, що свідчить про оркестрове, темброво-колористичне мислення А. Дюпарка вже на етапі компонування ним фортепіанної версії твору.

повільний темп з авторськими додатковими ремарками (*Lent, avec un sentiment, tendre et intime; très doux* у вокаліста). Комплекс цих ознак указує на загальний емоційний тон твору. Вокальна лінія поступово трансформується від речитативу до драматично насиченої мелодії широкого діапазону.

Попри те, що атмосфера сну немов огортає поетичні рядки вірша Ж. Лагора, жанрова семантика колискової не властива *mélodie* А. Дюпарка. Навпаки, від строфи до строфи емоційний тон твору підвищується, захоплення почуттям взаємної любові забарвлює кульмінацію.

Неоднозначно трактує композитор і форму вірша Ж. Лагора, поступово долаючи властиву їй пісенну строфічність. Фортепіанні інтерлюдії між першою та другою, а також другою та третьою строфами поетичного тексту відіграють роль не лише вододілів між етапами розгортання музичної форми, а й слугують динамічними переходами на більш інтенсивні рівні переживання й осмислення любовної інтриги, що розкривається в *mélodie*. У результаті строфічна форма вірша трансформується, і *mélodie* перетворюється на пісню з наскрізним розвитком. Ці риси симфонізму, що проникають в *mélodie*, дозволяють провести паралелі із шубертівською *Kunstlied* баладного типу (за зразком «*Erlkönig*» на вірші Й. Гете).

Об'єктивною умовою досягнутої досконалості, властивої художньому твору, є відповідність його частини цілому. У *mélodie* А. Дюпарка ця закономірність проявляється в тому, що графіка «хвилі», характерна для фортепіанної фактури твору в масштабах кожного напівтакту, стає тим висхідним матеріалом, який актуалізує хвильову драматургію, що організує художню цілісність «Сумної пісні». Хвиля – графема фортепіанної фактури та основа музичної драматургії – постає як символ того натхнення, на крилах якого композитор, ще не пізнавши мук перфекціонізму, «злетів» до вершин художньої досконалості.

Інтонаційна єдність *mélodie* спостерігається, зокрема, у переході мелодійних зворотів із фортепіанної партії до вокальної лінії. У підсумку, інтонаційним витокотом кульмінаційних зон *mélodie* у вокальній партії постає фрагмент хвилеподібного «ноктюрного»

фортепіанного супроводу, основанийо на русі по звуках низхідного мажорного секстакорду, викладеного шістнадцятими («*es – b – g*»). Проведений у вокальній партії від різних звуків (від «*a*» і двічі від «*as*») та пов'язаний з різними словами («*mon amour*», «*Oh, quelquefois*», «*tant de baisers*» – «моя любов», «О, скільки разів», «так багато поцілунків»), мажорний секстакорд, що сходить, набуває значення інтонаційної основи кульмінаційних розділів *mélodie* (Приклад 1).

Приклад 1.

The image shows three staves of musical notation in G major, 12/8 time. The first staff is marked 'tres doux' and contains the notes G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4, with lyrics 'Mon a-mour' underneath. The second staff is marked 'f' and contains the notes G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4, with lyrics 'Tant de bai - sers' underneath. The third staff is marked 'f' and contains the notes G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4, with lyrics 'Oh! quel - que - fois' underneath.

Властиве жанру *mélodie* взаємопроникнення слова та музики у «Сумній пісні» А. Дюпарка спостерігається у дотриманні ним характерної французької мовної інтонації, пов'язаної з наголосом та ритмічними групами. Так, наприклад, у ствердного реченні «*Et pour fuir la vie importune, Je me noierai dans ta clarté*», згідно з конструкцією поетичного тексту, у музичному рішенні слова розбиваються на ритмічні групи. Перша група – це слова «*Et pour fuir*» з наголосом на «*fuir*», і це підкреслено тривалістю ноти; друга група – «*la vie*»; третя – «*importune*», четверта – «*je me noierai*» з наголосом на останньому складі, наступна – «*dans ta clarté*» (Приклад 2). Отже, наголошені склади припадають на ноти з найбільшою тривалістю, тобто А. Дюпарк дотримується норм французького мовлення. Поруч із розподілом, прийнятим у поетичному тексті, А. Дюпарк, завдяки

інтонаційно-гармонічному розвитку, підкресленому динамікою і агогікою (*poco cresc. – cresc. – dim.+poco. rit.*), поєднує всі ці ритмічні групи в одну хвилю, що відповідає загальній музичній драматургії твору.

Приклад 2.

The image shows two staves of musical notation in G minor, 6/8 time. The first staff contains the lyrics: "Et pour fuir la vie im-por-tu-ne. Je me noie-rai". Above the notes are dynamic markings: *poco cresc.* above the first measure, *cresc.* above the second measure, and *dim.* above the third measure. The second staff contains the lyrics: "dans ta clar-té.". Above the notes are dynamic markings: *poco rit.* above the first measure and *a Tempo* above the second measure.

«*Chanson triste*» починається арпеджованим фортепіанним звучанням в *Es-dur*, і цей рух «хитається» у союзі з мінливими гармоніями, що в першій строфі немов «кружляють», повертаючись до тонального центру, однак з розгортанням мелодії у наступних строфах тексту все далі відходячи від нього, сприяючи виникненню почуття занепокоєння та хвилювання, доки наприкінці третьої строфи не відбувається повернення основної тональності *Es-dur* та поступове заспокоєння гармонічного руху в останній. Отже, тональна реприза сприяє цілісності композиції та утворенню «хвилі» й на рівні загального гармонічного розвитку.

Mélodie має кілька кульмінаційних злетів, кожен із яких передбачає свою вокальну динаміку. Так, перша кульмінація «*Je me noierai*» («Я потону»), де відбувається поступовий рух на *crescendo*, контрастує з другою – «*mon amour*» («моя любов»), завдяки *subito p* і авторській вказівці «*trés doux*» («дуже ніжно»), що необхідне для відтворення найніжніших, інтимних почуттів головного героя до своєї коханої. При цьому у другій кульмінації для виконавця твору спів високої ноти – *as²* на *p* становить певну складність, тобто передбачається, що інтерпретатор повинен досконало володіти

вокальною технікою і саме цим відповідати творчій досконалості авторів *mélodie*. Головна кульмінаційна хвиля, у відповідності до будови вірша Ж. Лагора, припадає на його третю строфу, а її вершина, що на півтона перевищує попередню – звук $a^{\sharp 2}$ вокальної партії, збігається з патетичним вигуком «*Oh!*» в поетичному тексті. Нарешті, остання вершина – знов as^2 на слові «*Tant*» досягається майже наприкінці форми у четвертій, останній строфі пісні, немов залишаючи простір повноті відчуттів та надії на зцілення й повернення до життя душі її ліричного героя. «Відкритість» форми підкреслює лаконізм фортепіанної постлюдії (*sempre dim., rall.*), яка, хоча й стверджує тонічну гармонію *Es-dur*, однак у мелодичному положенні квінти, закарбовуючи таким чином у подовженому ферматою звучанні домінантовий тон b^1 .

Музика «Сумної пісні» дотримується тих критеріїв досконалості, про які йшлося у наведеному раніше висловлюванні А. Дюпарка щодо права існування музики у вокальному творі лише за умов, що вона перетворює поетичне першоджерело на краще. Крім евритмії як втілення важливої для жанру *mélodie* ідеї гармонії між музикою та словом, композиторська інтерпретація додає поетичному тексту «Сумної пісні» і нових сенсів. Такий ефект досягається завдяки посиленню «ноктюрнової» атмосфери, нічної колористики шляхом звернення до семантики відповідного музичного жанру. Відмова від явного відтворення ознак колискової, властивих поетичному тексту (хоча як певний зв'язок з цим жанром і можна розцінити рівномірні хвилі арфоподібних пасажів акомпанементу), свідчить про тяжіння А. Дюпарка до індивідуалізації у прочитанні вірша Ж. Лагора. У той же час, хвилеподібна «графіка» та драматургія, тридольність, розмірені «хитання» арпеджію акомпанементу можуть бути прочитані ще й як ознаки «баркарольності», що створює багатозначність жанрового «підтексту» пісні, яка збагачує й образний світ поезії Ж. Лагора. Подолання куплетно-строфічної будови поетичного тексту; відсутність будь-яких мелізмів і розспівів (силабічний, тобто просодичний, тип співвідношення слова та музики); принцип художньої економії (наявність наскрізних інтонацій, ритмічна остінатність інструментального супроводу

вокальної партії), уникання буквальної повторності у музичній формі, – такими є особливості композиторської інтерпретації поезії Ж. Лагора. Отже, «Сумна пісня» А. Дюпарка на вірші Ж. Лагора демонструє послідовне втілення принципів, що забезпечують відповідність художнього твору тим критеріям досконалості, які висувались ним до твору музично-поетичного мистецтва.

Висновки.

На підставі вивчення «*Chanson triste*» Анрі Дюпарка на вірші Жана Лагора в контексті творчості обох митців, виявлено специфіку перфекціонізму як засобу досягнення досконалості в тому його розумінні, що було характерним для французького музично-поетичного мистецтва другої половини XIX століття. Це, насамперед, ідеал гармонічного синтезу слова й музики, що виявляється в поезії як «омузичення» словесного тексту, тоді як в музиці – у гнучкій інтонаційній виразності, що підкреслює красу й зміст поетичного слова. Досягненню цього ідеалу, згідно переконанням видатних художників слова цієї доби, зокрема поетів символістського кола («парнаська школа»), є раціоналізація творчого процесу, що виявляється у особливій увазі до всіх деталей віршованої форми, покликаної передати всі тонкощі змісту й багатозначність поетичних образів.

У «*Chanson triste*» А. Дюпарка наочно продемонстровано дієвість цього методу: художня досконалість твору досягнута завдяки гармонійному поєднанню слова та музики, проявленому у особливо-стях просодії; наповненню, завдяки музичному прочитанню, поетичного тексту більшою почуттєвістю і новими сенсами; останньому сприяє метод узагальнення через жанр (наприклад, ноктюрна, музична семантика якого посилює «нічний» колорит вірша Ж. Лагора); принципу економії художнього тексту (наскрізні інтонації, ритмічна уніфікація супроводу); подоланню строфічності поетичного тексту завдяки відсутності буквальних повторів музичного матеріалу куплетів-катренів і наскрізному музично-драматургічному розвитку.

Якщо у поезії Ж. Лагора творче служіння перфекціонізму, на щастя, не мало згубних наслідків, то в мистецтві А. Дюпарка, який створив видатні зразки французької *mélodie*, жага досконалості,

набувши хворобливих форм (нескінченне автоцензурування), обернулася своєрідним саморуйнуванням. Це призвело до знищення ряду закінчених талановитих творів як не відповідних перфекціоністським поглядам композитора. Якщо зазвичай прагнення до перфекціонізму становить лише певний період у житті й творчості більшості композиторів, то аналіз творчого шляху А. Дюпарка дає підстави для висновку, що створення художніх шедеврів стало незмінним прагненням французького композитора. Ця внутрішня потреба і підвищена вимогливість до власної музики зумовили велич і трагедію як самого А. Дюпарка, так і написаних ним творінь.

Перспективами дослідження є подальше вивчення вокального спадку А. Дюпарка у контексті втілення в ньому перфекціоністських поглядів митця. Це дозволить наблизитися до більш глибокого розуміння художніх шедеврів французького вокального мистецтва останньої третини XIX століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Жаркіх, Т. В. (2022). Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. *Аспекти історичного музикознавства*, 27, 97–111.
- Жаркова, В. Б. (2009). *Прогулка в музикальному мире Мориса Равеля* (в пошуках смисла послання Автора). Київ: Автограф.
- Кудрявцев, В. (2021). *Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові домінанти*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.
- Міланіна, А. О. (2023). Музично-поетична символіка *Roème de l'Amour et de la Mer* М. Бушора – Е. Шоссона. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 1, 326–331. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2023.277691
- Нечепуренко, В. (2017). Симетричність поетичного та музичного текстів у *mélodie* Г. Форе «*Prison*» на вірші П. Верлена. *Київське музикознавство*, 55, 216–228.
- Рощенко, О. (2019). Музикознавче акме Наталії Савицької на шляху до музикологічної акмеології. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 2, 328–332. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177709>

- Савицька, Н. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Київська національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Abbott, H. (2023). Introduction (Booklet notes). In *Visions illuminées*. Mary Bevan (soprano). Hyperion Records. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_SIGCD735
- Anderson, K. (2004). Henri Duparc (1848–1933) Songs. (Booklet notes). In *Henri Duparc: Chansons – Songs for Voice and Piano*. (CD). Paul Groves, tenor, Roger Vignoles, piano, (pp. 2–3). Toronto, Canada: Naxos Right International, Ltd. Retrieved from <https://booklets.idagio.com/0747313221929.pdf>
- Banville, T. (1972/1872). *Petit traité de poésie française* (Reprod. de l'éd. de Paris: A. Le Clère, 1872). Paris: France-expansion. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50423r/f4.item>
- Besingrand, F. (2019). *Henri Duparc*. Paris: Bleu nuit éditeur. (Coll. «Horizons», no 69).
- Besingrand, F. (2021a). Henri Duparc: l'art de la mélodie. (Volet 1). *Classicagenda*. <https://classicagenda.fr/henri-duparc-melodie/>
- Besingrand, F. (2021b). Henri Duparc: une musique pour “émouvoir l'âme” (Volet 2). *Classicagenda*. <http://www.classicagenda.fr/henri-duparc-emouvoir-ame/>
- Besingrand, F. (2021c). Henri Duparc: des combats intérieurs. (Volet 3). *Classicagenda*. <https://classicagenda.fr/henri-duparc-combats-interieurs/>
- Corbellari, A. (2011). Subjectivité et objectivité dans la mélodie française des XIX^e et XX^e siècles. <https://journals.openedition.org/narratologie/6485>
- François-Sappey, B., & Cantagrel, G. (1994). *Guide de la mélodie et du lied*. Paris: Fayard.
- Heregger, A. “Je vis dans le regret de ce que je n'ai pas fait”. *Henri Duparc's “Mélodies”: Quellenstudien und Analyse* [“I live in regret for what I didn't do”. *Henri Duparc's “Mélodies”: source studies and analysis*]. (PhD diss.). University of Music and Performing Arts Graz. Graz. (PhD diss.). Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Graz.
- Lahor, J. (1909). *Œuvres choisies, Précédées d'une biographie*. (Préface Dr. S. Rocheblave). Paris: Librairie des annales politiques et littéraires. <https://archive.org/details/oeuvreschoisiesd00caza/page/n21/mode/2up?ref=ol&view=theater>
- Lethel, Ph. (2024). Duparc, Henri. *Durand-Salabert-Eschig*. Universal Music Publishing Group. <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/D/Duparc-Heri.aspx>

- Nerval, G. (1987). *Les Vieilles Ballades françaises, La Sylphide*. Paris: Gallimard.
- Northcote, S. (1949). *The Song of Henri Duparc*. London: Dennis Dobson.
- Rigault, J.-L. (1987). *Les mélodies de Duparc. Autour de la mélodie française*. Rouen.
- Stricker, R. (1961). *Henri Duparc et ses mélodies*. (Thesis). Conservatoire national de musique. Paris.
- Tiersot, J. (1931). *La Chanson populaire et les écrivains romantiques, avec 96 notations musicales*. Paris: Plon.
- Wagstaff, J. (2017). Henri Duparc (b. Paris, 12 January 1848 – d. Mont-de-Marsan, 12 February 1933). Chanson triste for voice and orchestra. https://repertoire-explorer.musikmpf.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/3017.html

REFERENCES

- Abbott, H. (2023). Introduction (Booklet notes). In *Visions illuminées*. Mary Bevan (soprano). Hyperion Records. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_SIGCD735 [in English].
- Anderson, K. (2004). Henri Duparc (1848–1933) Songs. (Booklet notes). In *Henri Duparc: Chansons – Songs for Voice and Piano*. (CD). Paul Groves, tenor, Roger Vignoles, piano, (pp. 2–3). Toronto, Canada: Naxos Right International, Ltd. Retrieved from <https://booklets.idagio.com/0747313221929.pdf> [in English, French].
- Banville, T. (1972/1872). *Petit traité de poésie française [Small treatise on French poetry]* (Reprod. from the ed. of: Paris: A. Le Clère, 1872). Paris: France-expansion. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50423r/f4.item> [in French].
- Besingrand, F. (2019). *Henri Duparc*. Paris: Bleu nuit éditeur. (Coll. «Horizons», no 69) [in French].
- Besingrand, F. (2021a). Henri Duparc: l’art de la mélodie [Henri Duparc: the art of melody]. (Part 1). *Classicagenda*. <https://classicagenda.fr/henri-duparc-melodie/> [in French].
- Besingrand, F. (2021b). Henri Duparc: une musique pour “émouvoir l’âme” [Henri Duparc: music to “move the soul”] (Part 2). *Classicagenda*. <http://www.classicagenda.fr/henri-duparc-emoouvoir-ame/> [in French].
- Besingrand, F. (2021c). Henri Duparc: des combats intérieurs [Henri Duparc: inner struggles]. (Part 3). *Classicagenda*. <https://classicagenda.fr/henri-duparc-combats-interieurs/> [in French].

- Corbellari, A. (2011). Subjectivité et objectivité dans la mélodie française des XIX^e et XX^e siècles. [Subjectivity and objectivity in French melody of the 19th and 20th centuries]. <https://journals.openedition.org/narratologie/6485> [in French].
- François-Sappey, B., & Cantagrel, G. (1994). *Guide de la mélodie et du lied* [Guide to melody and lied]. Paris: Fayard [in French].
- Heregger, A. “Je vis dans le regret de ce que je n’ai pas fait”. *Henri Duparc’s “Mélodies”*: Quellenstudien und Analyse [“I live in regret for what I didn’t do”. *Henri Duparc’s “Mélodies”*: source studies and analysis]. (PhD diss.). University of Music and Performing Arts Graz. Graz. (PhD diss.). Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Graz.
- Kudriavtsev, V. (2021). *Chamber and vocal work of J. Massenet: genre and style dominants*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lahor, J. (1909). *Œuvres choisies, Précédées d’une biographie* [Selected works, preceded by a biography]. (Préface Dr. S. Rocheblave). Paris: Librairie des annales politiques et littéraires. <https://archive.org/details/oeuvreschoisiesd00caza/page/n21/mode/2up?ref=ol&view=theater> [in French].
- Lethel, Ph. (2024). Duparc, Henri. *Durand-Salabert-Eschig*. Universal Music Publishing Group. <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/D/Duparc-Heri.aspx> [in English].
- Milanina, A. (2023). Musical and Poetic Symbolism of «Poème de l’Amour et de la Mer» by M. Bouchor – E. Chausson. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 326–331. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2023.277691 [in Ukrainian].
- Nechepurenko, V. (2017). Symmetry of poetic and musical texts in H. Fauré’s mélodie “Prison” based on P. Verlaine’s poem. *Kyiv musicology*, 55, 216–228 [in Ukrainian].
- Nerval, G. (1987). *Les Vieilles Ballades françaises, La Sylphide* [Old French Ballads, La Sylphide]. Paris: Gallimard [in French].
- Northcote, S. (1949). *The Song of Henri Duparc*. London: Dennis Dobson [in English].
- Rigault, J.-L. (1987). *Les mélodies de Duparc. Autour de la mélodie française*. [The melodies of Duparc. Around French melody]. Rouen [in French].
- Roshchenko, O. (2019). Nataliia Savytska’s musicological acme on the way to musicological acmeology. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 328–332. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177709> [in Ukrainian].

- Savytska, N. (2010). *Age aspects of a composer's creativity*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Stricker, R. (1961). *Henri Duparc et ses mélodies [Henri Duparc and his melodies]*. (Thesis). Conservatoire national de musique. Paris.
- Tiersot, J. (1931). *La Chanson populaire et les écrivains romantiques, avec 96 notations musicales [Popular Song and Romantic Writers, with 96 musical notations]*. Paris: Plon [in French].
- Wagstaff, J. (2017). Henri Duparc (b. Paris, 12 January 1848 – d. Mont-de-Marsan, 12 February 1933). Chanson triste for voice and orchestra. https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/3017.html [in English].
- Zharkih, T. (2022). Henri Duparc in the history of the mélodie genre. *Aspects of historical musicology*, 27, 97–111 [in Ukrainian].
- Zharkova, V. (2009). *A walk in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Author's message)*. Kyiv: Avtograf [in Russian].

Olena Roshchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Dr habil. in Art Studies, Full Professor,
the Department of the Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

Tetiana Zharkikh

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Solo Singing and Opera Training
e-mail: zhar.09@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

“Chanson triste” by Henri Duparc – Jean Lahor: in search of artistic perfection

Statement of the problem.

The specifics of Henri Duparc's ideal of artistic perfection conditioned by the uniqueness of his personality, have so far remained outside the scope of scientific interests of researchers. However, the perfectionist beliefs of the French composer,

*on the one hand, led to his stellar achievements, and on the other, caused the tragedy of his life and artistic heritage. Therefore, the study of the details of Duparc's creative life and his aesthetic beliefs is of significant research interest, which is enhanced by the connection of his views with the general context of the artistic life of France at the end of the 19th century, with its attraction to refined aestheticism, when perfectionism acquires the importance of a creative method in advanced literary and artistic circles. Evidently, the *mélodie* genre in principle corresponded to Duparc's ideas about perfection in musical and poetic art, because it was with him that he connected his creative inspiration for many years.*

Objectives, methods, and novelty of the research.

*The scientific novelty of this study is determined by its purpose: based on the analysis of the first Duparc's *mélodie* "Chanson triste" ("Sad song") on Jean Lahore's verses and the historical context of its creation, to reveal the essence of perfectionism as a creative method of musical and poetical arts of the *fin de siècle* era, as well as the specifics of individual manifestation perfectionism in both artists, and also to reveal the features of the French composer's artistic ideal. The realisation of the research purpose required the introduction of such methods as historical and contextual, biographical, axiological, genre and style. The biographical method as a leading used to identify the features that led the authors of the "Chanson triste" to perfectionism. It involves the generalisation of knowledge about the life and creative circumstances that accompanied the forming the "biographical scenario" (Savytska, 2009). The latter was carried out according to the laws of a drama, the three acts of which are correlated as prologue – culmination – epilogue (Roshchenko, 2019). As for the creative path of H. Duparc, the function of the prologue was played by studying with S. Frank, the culmination – the creation of masterpieces, and the epilogue – the author's revising of already written works. The study of Duparc's personality and vocal heritage from this standpoint involves not only the analysis of artistic texts, but also biographical data.*

Research results and conclusion.

The example of "Chanson triste" by Henri Duparc on Jean Lahore's poem demonstrates the specificity of perfectionism as a means of achieving faultlessness, in the sense that was characteristic of the French musical and poetic art of the second half of the 19th century. This is, first of all, the ideal of a harmonious synthesis of words and music, which manifests itself in poetry as the "musicalization" of the verbal text, while in music – in flexible intonation expressiveness, which emphasizes the beauty and meaning of a poetical word. According to the convictions of outstanding artists of the word of this era,

in particular the poets of the symbolist circle (“Parnassian school”), the rationalization of the creative process that manifests itself in special attention to all the details of the poetic form for conveying the subtlety and ambiguity of poetic images, allows to achieve this ideal.

In Duparc’s “Chanson triste”, the effectiveness of this method is clearly demonstrated: the artistic perfection of the work is achieved thanks to the organic combination of words and music, manifested in the peculiarities of prosody; in filling the poetic text with greater sensuality and new meanings thanks to music; the latter is facilitated by the method of generalization through a genre (for example, the musical semantics of nocturne enhances the “night” flavor of Lahore’s poem); in the principle of economy of artistic text (“through” intonations, rhythmic unification of accompaniment); in overcoming the strophic nature of the poem due to the absence of literal repetitions of the musical material of couplets-quatrain and “through” musical and dramaturgical development.

If for Lahore, the perfectionism did not have harmful consequences, then for Duparc, who created outstanding examples of French mélodie, the thirst for perfection, having acquired painful forms (endless self-censorship), turned into a kind of self-ruining. This led to the destruction of a number of finished talented works as not corresponding to the perfectionist views of the composer. If the desire for perfectionism is usually only a certain period in the life and work of most composers, for Duparc the creation of masterpieces became an unchanging desire. This internal need and increased demands for one’s own music led to the greatness and tragedy of both, Henri Duparc himself and the works written by him.

Keywords: *musical and poetic work; mélodie; song; artistic perfection; perfectionism; artistic ideal; rationalism; auto-censorship; self-censorship.*

Стаття надійшла до редакції 5 лютого 2024 року