

УДК 78.087.6:-1](44)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308399

Цитування:

Вежневць І. Л. Вокальний цикл Мануеля де Фальї *Trois Mélodie*: інтертекстуальний аналіз. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 220–226.

Vezhnevets I. (2024). Manuel de Falla's Vocal Cycle *Trois Mélodie*: an Intertextual Analysis. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 220–226 [in Ukrainian].

Вежневць Ірина Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри вокального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0972-1977>
i.vezhnevets@gmail.com

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ МАНУЕЛЯ ДЕ ФАЛЬЇ TROIS MÉLODIE: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Мета дослідження – проаналізувати художні тексти Теофіля Готьє у вокальному циклі Мануеля де Фальї «Trois Mélodies» (1909), виявити роль міжнародних зв'язків європейських культур у камерно-вокальній творчості композитора. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні: компаративного, структурного методів, нарративного та інтертекстуального аналізів вокального циклу «Trois Mélodies» на вірші Т. Готьє. **Наукова новизна** полягає у здійсненні аналізу композиторського і поетичного стилів у французькому національному жанрі *mélodie*, внутрішньо текстових зв'язків художньої мови різних видів мистецтв, що узгоджуються в процесі інтерпретації в інтермедіальний простір. Аналіз циклу презентує художньо-естетичні орієнтири індивідуального авторського стилю, взаємовплив широкого спектру національних і інтернаціональних традицій. **Висновки.** Вірші Т. Готьє, що увійшли до вокального циклу М. де Фальї, містять елементи екфразису, встановлюють інтертекстуальні зв'язки, які ґрунтуються на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. Наративна природа циклу «Trois Mélodies» М. де Фальї поглиблює візуалізацію віршів у жанрі верлібр, психологізм образної сфери, містить всі риси французького жанру *mélodie*: верховенство мелодії, оперну монологічність, міцні інтонаційні зв'язки мовленнєвих конструкцій вокальної та фортепіанної партій тощо. Оригінальність композиторської інтерпретації полягає у поєднанні французьких: жанру *mélodie* і стилю «*españoladas*», де іспанські ритмічні та мелодичні ефекти використовуються в інтернаціональному стилі і лише віддалено схожі на характерні риси іспанського фольклору, наряду з суто історичним національним стилем «*cante jondo*» та французьким стилем «*chinoiserie*». Вокальний цикл М. де Фальї «Trois Mélodies» на вірші Т. Готьє є яскравим прикладом специфічного інтернаціонального діалогу культур.

Ключові слова: вокальний цикл, верлібр, інтерпретація, *mélodie*, екфразис, інтертекстуальність, інтермедіальність, міжкультурний обмін.

Vezhnevets Iryna, PhD in Arts, Senior Lecturer at the Department of Modern Art Music, National Academy of Culture and Arts Management

Manuel de Falla's Vocal Cycle *Trois Mélodie*: an Intertextual Analysis

The purpose of the article to analyse the artistic texts of Théophile Gauthier in Manuel de Falla's vocal cycle “Trois Mélodies” (1909). **The research methodology** consists in the application of comparative, structural methods, narrative and intertextual analyses of the vocal cycle “Trois Mélodies” on the poem by Théophile Gauthier. **The scientific novelty** consists in the analysis of the mutual influence of compositional and poetic styles in the French national vocal genre “*mélodie*”, intratextual connections of the artistic language of various types of art, which are coordinated in the process of interpretation in the intermedia space. The analysis of the cycle presents the artistic and aesthetic orientations of the nature of the individual author's style, the mutual influence of a wide range of national and international traditions, with the author's stylistic discoveries. **Conclusions.** The poems by T. Gauthier, included in the vocal cycle of M. de Falla, contain elements of ekphrasis, establish intertextual connections, which are based on the interaction of artistic codes of various types of art. The narrative nature of the cycle “Trois Mélodies” by M. de Falla deepens the visualisation of poems in the “*ver libre*” genre, the psychologism of the figurative sphere, contains all the features of the French “*mélodie*” genre: the supremacy of the melody, operatic monologicity, strong intonation connections of the speech constructions of the vocal and piano parts. The originality of the composer's interpretation lies in the combination of the French: the “*mélodie*” genre and the “*españoladas*” style, where Spanish rhythmic and melodic effects are used in an international style and are only remotely similar to the characteristic features of Spanish folklore, along with the purely historical national style “*cante jondo*” and the Chinese french style “*chinoiserie*”. M. de Falla's vocal cycle “Trois Mélodies” based on T. Gauthier's poem is a vivid example of a specific international dialogue of cultures.

Keywords: vocal cycle, *verlibre*, interpretation, *mélodie*, ekphrasis, intertextuality, intermediality, intercultural exchange.

Актуальність теми дослідження. Висвітлення міжнародних зв'язків європейських культур належить до перспективних напрямів музикознавства. Музикознавчі роботи про твори епохи модернізму були більшою мірою зосереджені на європейських націях, але Іспанія з загального кола була практично виключена. Питання взаємодії традиційної культури, авторського та виконавського стилів, з акцентом на національні витоки, історичний, соціокультурний контекст, ментально-психологічний характер творчості – є аналітичним матеріалом, для розуміння розвитку та становлення національних шкіл у європейському мистецтві. Цей напрямок збагачує теоретичні знання виконавців про специфіку національного мислення представників певної культури, одночасно сприяє усвідомленню культурно-творчих механізмів спільності з іншими культурами. На прикладі камерно-вокального твору Мануеля де Фальї, що було створено на самому початку творчості композитора, маємо можливість проаналізувати інтерпретацію художніх текстів французького поета Теофіля Готье у вокальному циклі «Три мелодії» (фр. *Trois Mélodies*)).

Аналіз досліджень і публікацій. Досліджуючи питання культурних відносин у східноєвропейському регіоні, знавець французької *mélodie* М. Фор, розглянув національний жанр во всіх аспектах та зробив висновок, що: «Французька *mélodie* – це прославлення поезії через музику», крім того, саме вона презентує авторську стратегію європейської культури межі XIX–XX ст., яка, без сумніву, мала вплив на творчість іспанського композитора М. де Фальї [5]. Матеріали лекції Г. Лорки, (Гранада, 19 лютого 1922), що містить посилання за есе М. де Фальї про жанр «канте хондо», розкривають витоки, історію і роль іспанської фольклористики в європейському музичному мистецтві XX ст. [7, 8]. Природа художнього слова Т. Готье що повстає, водночас, у декількох вимірах (семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному), у площині поетичної, музичної та живописної образності, авторка статті розглядає як прояв природи екфразису, інтертекстуальності, що досліджено в працях українських науковців Т. Бовсунівської [1, 2], В. Просалової [3], Я. Юхимович [4].

Мета роботи – проаналізувати художні тексти Теофіля Готье у вокальному циклі Мануеля де Фальї *Trois Mélodies* (1909),

виявити роль міжнародних зв'язків європейських культур у камерно-вокальної творчості композитора.

Виклад основного матеріалу. Столиця Франції першої половини XX ст., була центром тяжіння всього європейського мистецтва. Незважаючи на національні, ідеологічні, расові відмінності митців, Париж був нейтральною зоною, мульти-етнічним культурним середовищем, вільною землею, де музиканти та артисти могли залишатися у відносній безпеці та продовжувати займатися творчістю. Французька культура акумулювала кращі здобутки західноєвропейської класики, підтримувала інтернаціональний діалог культур, де кожна – має певні форми мислення, історію, свої погляди й певну мораль. Французька музична культура демонструвала незвичайні поєднання стилів і жанрів, асиміляцію поза національних елементів музики. Значну увагу композитори приділяли дослідженню музичного фольклору та його інтеграції в академічну творчість.

Безперспективність презентації і просування нових ідей М. де Фальї в Іспанії була очевидна, як і для І. Альбеніса і Е. Гранадоса, тоді як Париж на той час – кращою європейською академією музичного мистецтва. Фактом залишається те, що творчість «великого композитора, справжньої слави Іспанії», за словами Г. Лорки, отримала високу оцінку за межами рідної країни, від представників інших національностей, у першу чергу митців Франції та завдяки активній пропаганди його творчості з боку мистецької еліти Англії. М. де Фалья є яскравим виразником іспанського Відродження (ісп. «*Renacimiento*»), як І. Альбеніс і Е. Гранадос, але не буде зайвим підкреслити французьку приналежність, яка є основою значної частини творчості композитора.

Французький період творчості Фальї розпочався в той час, коли іспанська тематика була популярна: «Іспанська симфонія» Е. Лалло (1874), рапсодія для оркестру «Іспанія» Е. Шабріє (1883), «Іберія» К. Дебюссі (1907), «Іспанська рапсодія», «Болеро», опера «Іспанський час» М. Равеля (1907), опера «Кармен» Ж. Бізе (1875) тощо. За висновками французького музичного критика А. Колле «Звернення до тем і образів Іспанії у французькому мистецтві з другої половини XIX ст. є традиційним» (*Le mysticisme musical espagnol au XVI siècle*, Paris, 1913–1914).

Емоційно привабливою для європейських митців виявилася культура півдня Іспанії. Екзотична культура Андалусії ввібрала вплив

різних культурних традицій, презентована у творах французьких письменників (Т. Готьє, В. Гюго, О. Дюма, П. Меріме, А. де Мюссе, Ф.-Р. де Шатобріан тощо), особлива етнографічна сфера частини Європи, що виходить за межі європейської культури, зокрема й музичної традиції.

У першій половині ХХ ст. в Парижі формувалося неоднорідне вокальне середовище, на тлі якого співоча культура Франції стала яскравим феноменом. Фалья з великим натхненням розпочав роботу над вокальними творами, які є відлунням його захоплення французькою поезією і великої поваги до творчості К. Дебюссі і М. Равеля. Для визначення рис композиторської інтерпретації поетичних текстів Мануеля де Фальї у жанрі *mélodie* звернемося до аналізу його вокального циклу.

Цикл включає три твори: «Голубки», «Китайське» та «Сегідилья», на вірші Теофіля Готьє 1909 (фр. *Trois Mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier, pour voix et piano: Les colombes, Chinoiserie, Seguidilla*), останній твір – це екфраза на вірш іспанського поета Бретона де лос Еррероса. В той час во Франції було суворо заборонено створення, або виконання вокальних творів іноземними мовами. Впродовж століть Франція була і залишається піонером, послідовного запровадження і захисту французької мови. Мовна уніфікація часів Французької революції стала невід'ємною частиною концепції сучасної нації та її політичної єдності.

Бездоганний знавець французької мови, один з найяскравіших представників течії «мистецтво для мистецтва», є автором віршів циклу *Trois Mélodies*, – письменник, поет, критик П'єр Жюль Теофіль Готьє (1811–1872). У юності Т. Готьє вагався у виборі між живописом та літературою і, обравши літературу, презентував світу свій талант та прийоми живопису в літературі, журналістиці, критиці, щедрий дар допитливого мандрівника і оповідача. Відтворити поетичний живопис, зберегти при цьому легкість, чіткість і музичність вірша, ліричність, забарвлену іронічною посмішкою – завдання величезної складності. Саме тому, вірши Готьє привернули увагу композитора.

Вокальний цикл *Trois Mélodies* Мануеля де Фальї вперше презентовано 4 травня 1910 у другому концерті Незалежного музичного товариства (фр. *Société Musicale Indépendante*), засновниками якого виступили Р. Віньєс, М. Деляж, М. Равель, Д. де Серерак, Ф. Шмітт, до них приєднався М. де Фалья. У спільному концерті наряду з творами французьких

композиторів прозвучав вокальний цикл у виконанні сопрано мадам Ади Адіні-Мійє (*Ada Adiny-Milliet*), партію фортепіано виконав сам автор. Прем'єра *mélodies* мала великий успіх і це чудовий приклад того, як Фалья на основі іспанського мелосу, в рамках камерного, суто французького вокального жанру зміг написати вокальний цикл, що є яскравим прикладом специфічного інтернаціонального діалогу культур (твір опубліковано Rouart i Lerolle & Cie of Paris у 1909).

Перша виконавиця циклу, видатна американська співачка Ада Адіні-Міє або Ада Адіні (1855–1924), більшу частину своєї кар'єри здійснила за межами США. Її барвистий тембр голосу і блискуча техніка зберіглися в п'яти надзвичайно рідкісних записах. З ім'ям Адель або Адді Чепмен вона навчалася в Парижі у іспанської співачки Поліни Віардо та італійського тенора Джованні Сбрілья. Дебютувала у 1876 році в Італії, в опері «Пуритани» В. Белліні і «Динорі» Дж. Мейєрбера. Паризький дебют відбувся у 1887 році в опері «Сід» Ж. Масне. Можливо, не паризький сценічний псевдонім — Адіні, а наслідування техніки і прийомів співу іспанки Віардо зіграли важливу роль у виборі солістки для прем'єри циклу. Композитор, блискучий піаніст – продемонстрував високий рівень концертмейстерського мистецтва: вишукану звукову палітру із різноманітністю оркестрових красок наряду з еталонним звучанням фортепіанного ріано.

Мануель де Фалья використав в вокальному циклі елементи іспанського фольклору Адалусії у всіх аспектах: образному, ритмічному, динамічному, структурному, з характерними для Іспанії мелодичними і кадансовими обертами, що вимагає від виконавців розуміння жанрово-стильових рис твору та *адекватної інтерпретації*, що не може бути формальною, перебільшено-гучною, або вульгано-театральною. Композитор ніколи не користувався справжніми народними мелодіями. І тим не менш, з усіма позначками Мануеля де Фальї, твір пропонує виконавцю надзвичайний рівень гнучкості в його інтерпретації. Вибір, який людина робить за таких обставин, іноді може здатися довільним, але музика настільки прекрасна, що вимагає від виконавця нестандартних рішень.

Перший номер вокального циклу «Голубки» є відлунням захоплення композитора творчістю і стилем К. Дебюссі, його вокальними творами на авторські вірші в стилі верлібр (фр. «*vers libre*»), немає чітко заданої рими і метру, вважається, що верлібр

винайшли французькі поети-символісти наприкінці 1880-х), «Ліричні прози» (фр. *Proses Lyriques*, 1893) і поетичний цикл «Білі ночі» (1898), що були написані до другої частини «Ліричних проз». Фалья навіть звертався за дружньою порадою до Дебюссі й отримав її під час роботи над своїм циклом.

Перша публікація віршу Готьє «Голубки» відбулась під назвою «Газель» (фр. *Ghazel*) у *Le Figaro* в лютому 1838 року, а потім під назвою *Les Colombes* у *La Comédie de la Mort* (Париж, 1838). Головним для Т. Готьє є не самоцінність події чи образу, а їх вторинне відтворення — ремінісценція, що говорить про прагнення поета відокремити сюжетоутворюючі елементи від реальності. Поет візуалізує чуттєву картину, як художник, який вміло створює закінчену композицію, додає колір, світло, об'єм, глибину, вдихає життя у свій витвір мистецтва. Творчість Т. Готьє стала визначальною для «парнасців», стала духовним натхненням Ш. Бодлера, Г. Флобера, Ш. Леконта де Ліля та ін., поштовхом для формування символізму та *раннього модернізму*. Саме в цей час починають використовувати поняття «*артист*» і «*художник*» як синоніми до слова «*поет*».

На схилі гори, там, де могили,
Гарна пальма, як зелений шлейф
Підіймає голову, де ввечері голуби
Приходь до гнізда і сховайся.
Але вранці вони залишають гілки;
Як намисто, що лоскоче, ми їх бачимо
Розлітається в синьому повітрі, все біле,
І приземлитися далі на якийсь дах...
(Готьє, «Голубки»; переклад І. Вежневця).

Композиторська ліричність інтерпретації цього віршу немає рис ілюстративності, формальної образотворчості. Музика *mélodie* скоріше створює психологічну атмосферу інтимного монологу, де застосовані невербальні засоби спілкування: якість голосу, його діапазон, тональність, нюанси, тембр, ритм, висота звуку (пара-лінгвістичні), і ті, що ідуть від живого мовлення — паузи, подихи, зміни темпу речення. (екстра-лінгвістичні).

Другий номер циклу «Китайське» (вірш 1838), є заглибленням у східну екзотику, що захопила майстрів французького модерну. «*Chinoiserie*» у буквальному перекладі означає «китайські речі», мова йде про декоративні речі, витвори мистецтва та їх не завжди вдалу стилізацію, з естетикою екзотичного, химерного, фантастичного відродження стилю бароко або рококо часів романтизму, що потрапили у європейський ужиток. Дефініція увійшла до словника «*Larousse*» у 1845 році (*Éditions Larousse*, Париж, Франція), з

принизливим значенням для позначення декоративних предметів, які цінують легковажні оцінювачі мистецтва.

Слово *chinoiserie* походить з французької мови і поширюється у англійську, німецьку, голландську (нідерландську), китайською мовою звучить як «китайський стиль» (кит. 中国风), але стиль за походженням належить до французької культури. Ламані лінії, вибагливі вигини, легкість, мініатюрність, дроблення форми, асиметрія, рослинний орнамент, використання порцеляни й лаку, що стали улюбленими матеріалами скульпторів і декораторів не тільки рококо, а і модерну.

Фалья часто відвідував музей Гімє (фр. *Musée Guimet*, зараз це *Musée national des Arts asiatiques-Guimet*), милувався експозицією китайського мистецтва. Вперше термін «арнуво» з'явився у французькому журналі «Сучасне мистецтво» (*L'Art Moderne*, 1881) і презентував творче коло художників: А. Ван де Велде, В. Орта, Е. Грассе, Е. Гімаре. Широку популярність отримав паризький магазин німця-антиквара С. Бінга з безліччю китайських та японських речей і картин. Японія стала більш відкритою для іноземців, і митці імпресіоністи, почали опановувати азійський стиль: Едгар Дега, Поль Гоген, Едуард Мане, Анрі де Тулуз-Лотрек, Вінсент Ван Гог — відточували техніку вигнутих ліній, рослинний декор, «пласкі» контури. Альфонс Муха в цей час навчався в Парижі, розділяв по-студентськи одну квартиру з Ван Гогом — історія модерну розвивалась саме в ці роки. Тому, мабуть, остання редакція «Китайського» дуже сподобалась Дебюссі, якій радив композитору не ускладнювати мелодію, навпаки, шукати для неї найпростіший, природний вираз. Це збіглося зі схильністю Фальї до закінченості і ясності висловлювання, але мистецтво арнуво і французький імпресіонізм відбилося і на музикальному рішенні цієї *mélodie*, відповідно до поетичної мети Готьє — чуттєва картина, наочний образ, інтимний речитативний монолог в стилі оперного, природа як витвір мистецтва — прозорість фактури, коливання нюансів, репетиції в партії фортепіано тріольні репетиції голосу, ненастирлива вибагливість мовленнєвих інтонацій і лише, як відлуння, лише натяки на китайську мелодію, художня глибина і невагома легкість октавних стрибків мелодії — витончена гармонія кохання.

Не вас, ні, мадам, я люблю,
Ні ти, Джульєтта, ні ти,
Офелія, ні Беатрікс, ні навіть

Лора, блондинка, з її великими м'якими очима.

Та, кого я люблю, зараз у Китаї;
Живе зі старими батьками,
У вежі з тонкої порцеляни,
На Жовтій річці, де баклани...

(Готьє, «Китайське»; переклад І. Вежневць).

Це тема нерозділеного почуття у творах Т. Готьє до сестри дружини – балерини Карлотти Грізі, яка до самої смерті залишалася його недосяжним ідеалом. У липні 1841 року К. Грізі виступила в головній ролі у прем'єрній виставі нового балету А. Адана «Жізель», за лібрето Анрі де Сен-Жоржа, Теофіля Готьє та Жана Кораллі за легендою, що записана Генріхом Гейне. Мистецтво Готьє – це завжди естетичний подразник, що існує в площині індивідуальної чуттєвості. Він створює цілісну картину, наочний образ предметів і персонажів, ємні епітети мають роль кольору, лінії, світла й тіні, фрази створюють об'єм і пластику і глибину скульптурної форми. Персонажі втілюють авторську мрію щодо можливості втечі від дійсності, навіть зміни простору «Схід–Захід» у межах центру Парижа (як це відбувається в романі «Фортуніо»). Українська дослідниця Я. Юхимук акцентує на тому, що: «Суб'єктом, тобто автором екфрази, у тому чи іншому творі можуть виступати як сам письменник, так і герой, від особи якого здійснюється опис» [4, 155]. Все це створює міцний ланцюг інтермедіальності. Інтермедіальність – не лише наслідок запозичення, а й асиміляції літературою властивих іншим видам мистецтва засобів вираження, на відміну від творів зображальних видів мистецтва – репрезентується невидиме візуальне. «Синтетичний образ літературного твору як симбіоз Слова, Кольору і Звуку – це не тільки словесний образ, збагачений новими структурними компонентами. У процесі взаємодії естетичних полів відбувається інтенсивне «нарощування нових граней», збудження інертних компонентів і, головне, народження нових якостей. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто у силових полях поетичної, музичної та живописної образності» [1, 41].

Найпопулярним твором циклу є третя *mélodie* «Сегідилья». Народний характер і темперамент, оригінальність композиторського почерку, яким так само, відзначено й два інші твори циклу, повною мірою презентують стиль

«españoladas» (так іспанці називають чужі наслідування їх національного стилю. Прикладом є твори французьких композиторів А.-Е. Шабріє (фр. Alexis-Emmanuel Chabrier 1841–1894), С. Шамінад (фр. Cécile Chaminade 1857–1944), Ж. Масне (фр. Jules Émile Frédéric Massenet 1842–1912), і навіть опера «Кармен» Ж. Бізе). У таких творах певні іспанські ритмічні та мелодичні ефекти використовуються в інтернаціональному стилі і лише віддалено схожі на характерні риси іспанського фольклору.

Яскраво виражений іспанський колорит, характерна дансантист (від фр. dansabilité) вибудована на одному короткому мотиві і ритміці, що постійно повторюється у вибагливому наспіві «Сегідильї», з типовими для цього танцю вигуками «Оля!». Акомпанемент відтворює прийоми та засоби виразності іспанської гітари, національні риси в галузі гармонії, близькі знахідкам імпресіоністів. Мелодійна фраза фортепіано переплетена з вокальною, має типові інтонації «канте хондо» (ісп. cante jondo). Найчастіше цей термін перекладають як «глибокий», або «глибинний спів», що є цілком виправданим. Є припущення про єврейське походження cante jondo. Слово jondo цілком могло бути зміненим написанням єврейського *yom tov*, що означає «день свята», тоді як cante jondo було на кшталт літургійної музики для релігійних свят. М. де Фалья стверджував, що «циганська *siguiriya* є прототипом «cante jondo», і прямо заявляв, що це «єдиний жанр на нашому континенті, який зберігає в усій своїй чистоті, як структурно, так і стилістично, первинні якості первісних пісень східних народів» [7].

Федеріко Гарсія Лорка — поет, драматург, музикант і художник-графік, всевітньо відомий діяч іспанської культури ХХ ст. вважав, що «канте хондо» старовинний жанр, форма древнього співу, має витоки з різних джерел: візантійського розспіву, запозиченого іспанською церквою; музики індусів, що розповсюджена циганами, що втекли з Індії від звірств Тамерлана в 1400; з арабської музики, що проникла до Іспанії разом із набігами сарацинів. «В Адалусії всі ці впливи, утворили таку самобутню музичну форму, абсолютно не схожу і не відповідну до канонів західно-європейської музики» [7].

Поет Т. Готьє іноді зберігає сенс пісень (як рису жанру), але радикально змінює форму, назви додають іспанського колориту, але його «Сегідилья» містить забагато вольностей порівняно зі справжньою «Сегідильєю» – коротким іспанським віршом з фіксованою

формою, що складається з чотиривірша та терцини, оскільки включає три строфи з рефреном:

Спідниця, обтягує стегна
Величезний гребінець у пучку,
Нервова ніжка й мила ступня,
Вогняні очі, бліде обличчя й білі зуби;
Альза, оля!

Це справжня Манола!
(Переклад І. Вежневця).

Вірш Готьє містить екфразис на дуже розлогу пісню Бретона де лос Еррероса (Manuel Breton de los Herreros, 1796–1873) іспанського драматурга і поета, автора популярних комедійних п'єс, з якої Готьє частково відтворив рефрен двох куплетів:

Жорстока душа, іспанська сіль
Альза, оля!
Моя Манола коштує цілого статку.

(Переклад І. Вежневця).

Термін «екфразис», походить від грецького φράζω – дієслова невідомої етимології, яке з часів Гомера має сенс: «вказувати», «робити зрозумілим», «пояснювати» (у французькій мові від цього дієслова походять слова phrase, phrasier, phraséologie, paraphrase тощо). Грецьке дієслово з префіксом εκφράζω має значення «дати вичерпне пояснення», «описати детально», «розповідати». Доречно навести формулювання дефініції Дж. Хефференом: «*вербальна репрезентація візуальної репрезентації* (a verbal representation of a visual representation)» [6, 3]. Блискуче і спритно малює поет портрет іспанки, дівчини з Мадриду, «вогненні очі, блідий колір обличчя, ... сміливі жести... ідеальне забуття наступного дня.» Кожна строфа розділена вигуками: «Альза! Оля!».

Спів віртуозний, і так само, як і фортепіанний акомпанемент Фальї, з незліченною палітрою кольорів і акцентів, танцювальних рухів, гітарної стилізації і театральної образності, яка випромінює не тільки сенс творів, а й почуття, емоції, і те невимовне, що залишається за словами і музикою: спогади, надії, мрії, очікування, все розмаїття почуттів. За словами М. де Фальї: «Хоча циганська мелодія багата на декоративні звороти, вони використовуються – як у тих індійських піснях – лише в певні моменти, як спалахи чи приступи експресивності, які викликані емоційною силою тексту, і ми повинні розглядати їх більше як посилені вокальні звороти, ніж як декоративні звороти, хоча це, зрештою, їх форма, що транспонується у геометричні інтервали темперованої гами»

[8]. Відбувається ситуативне формування у сприйнятті образної панорами творіння, складеної з різноманітних, схожих і далеких один від одного образів.

Комунікативна успішність музичного екфразису визначається числом мов і кодів культури, що використовуються для його створення. Я. Юхимук формулює визначення дефініції: «екфразис / екфразис» – мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу (інтерпретація вербальних знаків засобами невербальних знакових систем) і якій єднає в собі риси інтертекстуальності (цитування, наслідування стилю, форм) та інтермедіальності (взаємодії споріднених видів мистецтв)» [4, 156].

Створюючи ґрунт для елітарного мистецтва, Т. Готьє одночасно зміцнює позиції масової культури, пропонує слухачу насамперед екзотичну назву, яка, звичайно, є зверненням до *образотворчої програмності*, передувє віршу, спонукає до *уяви і яскравої візуалізації*. Підґрунтям поезики митця є *інтертекстуальність*. Він створює своїх героїв подібними до вже існуючих персонажів різних творів мистецтва, екфразис виконує роль порталю для подорожі у часі. «Мінливість і множинність смислів ускладнює тлумачення художнього тексту. Інтертекстуальність усуває однозначність його сприйняття, змушує реципієнта долучати смисловий потенціал введених у текст фрагментів і таким чином розширювати асоціативний спектр, відновлювати забуті та приховані смисли» [3, 4].

Наукова новизна – аналіз композиторського і поетичного стилів у вокальному циклі «М. де Фальї французькому національному жанрі *mélodie*, внутрішньо текстових зв'язків художньої мови різних видів мистецтв, що узгоджуються в процесі інтерпретації в інтермедіальний простір. Аналіз циклу презентує художньо-естетичні орієнтири індивідуального авторського стилю, взаємовплив широкого спектру національних і інтернаціональних традицій.

Висновки. Вірші Теофіля Готьє, що увійшли до вокального циклу М. де Фальї, містять елементи екфразису, встановлюють інтертекстуальні зв'язки, які ґрунтуються на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. Наративна природа вокального циклу *Trois Mélodies* Мануеля де Фальї поглиблює візуалізацію поетичних текстів у жанрі верлібр, психологізм образної сфери, містить всі риси французького жанру *mélodie*: верховенство мелодії, оперну монологічність, міцні інтонаційні зв'язки мовленнєвих

конструкції вокальної та фортепіанної партій, оркестрову палітру звучання фортепіанної партії, паритетний дует вокаліста і концертмейстера тощо. Оригінальність композиторської інтерпретації полягає у поєднанні французьких: жанру *mélodie* і стилю *españoladas*, де іспанські ритмічні та мелодичні ефекти використовують в інтернаціональному стилі і лише віддалено схожі на характерні риси іспанського фольклору, наряду із суто історичним національним стилем *cante jondo* та витонченою стилізацією у стилі *chinoiserie*. Вокальний цикл Мануеля де Фальї *Trois Mélodies* на вірші Теофіля Готье є яскравим прикладом специфічного інтернаціонального діалогу культур.

Література

1. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика. Київ : Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2010. 180 с.
2. Екфразис: вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. В. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
3. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Вінниця, 2019. 206 с.
4. Юхимук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія : Філологія. Літературознавство, 2015. Т. 259, Вип. 247. С. 155–160.
5. Faure M., Vivès V. *Histoire et poétique de la mélodie française*. Paris : CNRS Editions, 2000.
6. Heffernan J. A. W. *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1993.

7. Lorca Garcia. *Importancia historica y artistica del primitive canto andaluz llama do «Cante Jondo»*, 1922.

8. Manuel de Falla. «El cante jondo (canto primitivo andaluz) : sus origenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo». Publisher : Editorial Urania, Granada, 1922.

References

1. Bovsunivska, T. V. (2010). *Cognitive Genreology and Poetics*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Bovsunivska, T. V. (Ed.). (2013). *Ekphrasis: Verbal Images of Art: monograph*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Prosalova, V. A. (2019). *Intertextual Analysis: Theory and Practice*. Vinnytsia [in Ukrainian].
4. Yukhymuk Y. V. (2015). *Ekphrasis as a Functional Component of Intermediality and Intertextuality*. *Scientific Works of the Petro Mohyla Black Sea State University of the Kyiv-Mohyla Academy*, 259, 247, 155–160 [in Ukrainian].
5. Faure M., & Vivès V. (2000). *Histoire et poétique de la mélodie française*. Paris : CNRS Editions [in French].
6. Heffernan J. A. W. (1993). *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1993 [in English].
7. Lorca Garcia. (1922). *Importancia historica y artistica del primitive canto andaluz llama do “Cante Jondo”* [en Español].
8. Manuel de Falla. (1922). *El cante jondo (canto primitivo andaluz) : sus origenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo* [in Spanish].

*Стаття надійшла до редакції 08.04.2024
Отримано після доопрацювання 09.05.2024
Прийнято до друку 20.05.2024*