

УДК [784.3 : 78.071.2] : 78.03

Мельник С.О.

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

ЖАНРОВО–СТИЛІСТИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Н. БАКРІ «ТРИ РОМАНТИЧНИХ ПІСНІ КОХАННЯ»

Мельник С.О. Жанрово-стилістична драматургія вокального циклу Н. Бакрі «Три романтичних пісні кохання». У статті вперше надано всебічний аналіз маловідомого твору сучасного французького композитора. Вказано на поєднання різних музичних традицій — французької та німецької. Виявлено неоромантичну стильову направленість циклу, як в зверненні до поетичних текстів, на які писали пісні Ф. Мендельсон та Р. Шуман, так і в музичній мові. Розкрито виконавські складнощі, обумовлені, по-перше, німецькою мовою, а по-друге, дисонантною мелодикою (відзначено використання дублювання голосу в партії фортепіано в найскладніших місцях). Надано характеристику форми кожної з пісень, її драматургічної функції в циклі, виявлено характерні риси мелодики, гармонії, фактури, встановлено використання імітаційної поліфонії, звукозображальності та тісного зв'язку вербального та музичного тексту. Означено перспективу подальшого дослідження — зіставлення з вокальними циклами Ф. Пуленка для виявлення жанрової та національної традиції.

Ключові слова: Н. Бакрі, неоромантизм, вокальний цикл, німецька художня пісня, інтегративність, вокальні складнощі.

Мельник С.А. Жанрово-стилистическая драматургия вокального цикла Н. Бакри «Три романтические песни любви». В статье впервые дан всесторонний анализ малоизвестного сочинения современного французского композитора. Указывается на соединение музыкальных традиций разных стран Западной Европы, французской и немецкой. Обнаружена неоромантическая стилевая направленность цикла — как в обращении к поэтическим текстам, на которые писали песни Ф. Мендельсон и Р. Шуман, так и в музыкальном языке. Рассмотрены исполнительские сложности, обусловленные, во-первых, немецким языком, а во-вторых — диссонантной мелодикой (отмечено использование дублирования голоса партией фортепиано в наиболее слож-

ных местах). Охарактеризована форма каждой из песен, её драматургическая роль в цикле, обнаружены характерные черты мелодики, гармонии, фактуры, установлено использование имитационной полифонии, звукоизобразительности и тесной связи вербального и музыкального текста. Обозначена перспектива дальнейшего исследования — сопоставление с вокальными циклами Ф. Пуленка для выявления жанровой и национальной традиции.

Ключевые слова: Н. Бакри, неоромантизм, вокальный цикл, немецкая художественная песня, интегративность, вокальные сложности.

Melnyk S. Genre and style dramaturgy of vocal cycle "Drei Romantische Liebesgesange" by Nicolas Bacri.

Objectives. The objectives of this study are to determine genre and stylistic features of Nicolas Bacri's composer style and to consider problems that performers of "Drei Romantische Liebesgesange" are faced with.

Body text. *Drei Romantische Liebesgesange*, op. 126, is a vocal cycle written by Nicolas Bacri in April-May 2012 for the Ninth International Chamber Music Competition in Lyon, France. This work consists of three songs (for a high voice and a piano), which together with the use of "Romantische" in the title allows us to draw a conclusion that this work's style is neo-romanticism. Moreover, this is confirmed by other factors as well. Firstly, each of the three songs of the cycle uses the lyrics already had been used by romantic composers in their famous vocal works: "Widmung" (from R. Schumann's "Myrthen"), "Suleika" (F. Mendelssohn, op. 31) and "Nun hast du mir den ersten Schmerz getan", the final song of R. Schumann's *Dichterliebe*. Secondly, the subject of poetry corresponds to typical romantic ideas of longing for beloved one (in the first two songs) and of a tragic loss (in the last one). Thirdly, the melody in the vocal part is mostly smooth and aria-like. Fourthly, Bacri uses romantic principle of the balance between the voice and piano: in his vocal works, as in Schubert's, the piano is essential member of the ensemble, performs an expressive function.

The first song in the cycle is "Du Meine Seele", lyrics by Friedrich Ruckert. If one does not take verbal text to account, one could conclude that the form of this song is ternary, with reprise. The composer clearly marks the recapitulation — by the remark *Tempo primo* and the repetition of the thematic material of the introduction and the first part. However, it would not be accurate to unambiguously classify the form of this song as ternary, because the last line of poetic text, "Mein guter Geist, mein be?res Ich!", is already in the recapitulation, that allows us to conclude that there is a discrepancy between verbal and musical forms, and that they are relatively independent from each other. The movement by the sounds of a triad after an upper neighbouring tone, which firstly appears in Introduction to

the first song, reoccurs in the main section, although it is slightly changed. The first motive appearing in the left hand in the introduction begins the middle section of the form. It should be noted that both of these motives in the main section of the form are written in double rhythmical value. Initial tonal development consists of the modulation from the E minor of the Introduction to D minor of the first section, executed by the gradual change of the characters of the alteration. It is noteworthy that the transition to the middle section is the only case where composer allows himself to treat the poetic text freely – the line "Mein Himmel du, darein ich scwebe" is omitted. The main difference between the parts of the first song is the intensity of tonal development. The first section of the form entirely belongs to the key of D minor, and does not have any accidentals (else than b-natural, a variant of sixth degree). The middle section contains various modulations in distant keys. Appearance of the main motive in the backwards movement marks the beginning of the transition to the recapitulation, and here Bacri uses rather unusual method, he repeats the introduction to the song. In the Coda more radiant atmosphere is achieved by modulation to A major as well as by the long arpeggio that symbolizes desire of woman to meet her beloved — even if it is only in her dreams.

The theme of the longing for love is developed in the second song "Suleika" (the author of the lyrics is stated as "J. Goethe and Marianne von Willemer", since the issue of attribution of this work has not been resolved). This is the only fast part of the cycle (the composer emphasizes that the tempo should not be slower than 138 quarters per minute), and only this song uses principle of *perpetuum mobile* — the figure in the left hand of the piano part represents the wind. The heroine asks wind to comfort her sorrow and to tell her beloved, that "His love is her life" ("Seine Liebe sei mein Leben"). The form of the song is binary: AB AB1 + Coda. This song is the only one using a reprise sign. Therefore, if one performs this piece as demanded by author, the form is as follows: ABAB1ABAB1+Coda.

The sound "e" is present in the bass during the whole A section, and no dissonances that are formed with upper voices make the composer refuse this pedal point, although the vocal part has fewer dissonances with the bass than the upper voice of piano, which makes this work easier to perform.

After 5-bar Interlude, section B appears. It contains melody "of broad breath", and thus can be defined as a center of vocalness. In Recapitulation section A is not changed – unlike section B1. Coda summarizes music material from sections A and B. Tremolo in piano part represents gentle blowing of Wind.

The last song of cycle «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan» (lyrics by Adelbert von Chamisso) brings a striking difference to emotional state. Here composer abandons traditional principles of melody, harmony, structure and

texture. This song consists of three phases, marked by theme of Introduction («Grave, quasi cadenza»), that is a succession of three chords. Although another variants of division are possible. The vocal part is predominantly dissonant — both in vertical and horizontal treatment. Section *piu largo* contains usage of "stream of consciousness", as there are three parts, not coordinated in any way with each other (with marking «quasi ipnotico»). The most important word, «Den Todesschlaf», is repeated thrice, last time with a pitiful motive. A second phase is a culmination of the whole song, as it is the most filled with dissonances and the words «Die Welt ist leer» are desperately repeated. Third phase is introduced with sharp-dissonant pedal point. It must be noted that it is not a Recapitulation, because the idea of song, that is to portray emotional changes of woman who lost her beloved one, does not tolerate repetition.

Conclusion. *Drei Romantische Liebesgesänge* is a result of usage of neo-romantic style in globalized culture of 21st century. Integrative features of neo-romanticism can be seen in combining of two national styles, that are French (origin of the composer), and German (verbal text of the songs).

Постановка проблеми. Нікола Бакрі (нар. 1961 р.) — сучасний французький композитор, лауреат багатьох премій, серед яких Римська премія (дворічне перебування на Вилі Медичі в 1983-85 рр). Його твори виконуються провідними світовими колективами (Лондонський симфонічний оркестр, Мюнхенський філармонічний та камерний оркестри, Китайський національний симфонічний оркестр). Бакрі є автором більш ніж 140 творів в різних жанрах, поміж яких — численні концерти для одного або кількох солюючих інструментів, симфонії (7), сонати, кантати, вокальні цикли, а також дві одноактні опери. Його стилістичні вподобання еволюціонували від атоналізму до відтворення особливостей музики минулих епох.

Пропонований аналіз вокального циклу «Три романтичних пісні кохання» є першою спробою звернення до композиторського стилю французького майстра в українському музикознавстві. Цикл, що розглядається, створено на німецькі тексти, до яких вже зверталися німецькі композитори, і цьому можна надати два пояснення. По-перше, цей твір було замовлено композиторові для Дев'ятого міжнародного конкурсу камерної музики в Ліоні (Франція). По-друге, апеляція до європейської культур різних етапів історичного розвитку є однією з рис індивідуального стилю Н. Бакрі.

Аналіз останніх публікацій за темою. Камерно-вокальна творчість Франції ХХ століття як об'єкт дослідження науковців постійно перебуває в полі зору. Контекст досліджень представлено іменами К. Дебюсі [5, 6], М. Равеля [4], Ф. Пуленка [8], в той час, як ім'я Н. Бакрі є *terra incognita*. Окрему проблему для співака становить німецька вимова вербального тексту в співвідношенні з вокальною інтонацією (див. про це: 4).

Мета статті — обґрунтувати жанрово-стилістичні ознаки композиторського стилю Нікола Бакрі.

Виклад основного матеріалу. «Три Романтичних Пісні Кохання» («Drei Romantische Liebesgesänge»), оп. 126 написані Нікола Бакрі в квітні-травні 2012 року для Дев'ятого міжнародного конкурсу камерної музики в Ліоні, Франція. Три пісні складають вокальний цикл (для високого голосу та фортепіано), що в сукупності з використанням в назві «романтичні» дозволяє зробити висновок щодо стильової приналежності твору до неоромантизму. Крім того, це підтверджується ще і іншими факторами. По-перше, кожна з трьох пісень циклу написана на слова, вже використані композиторами-романтиками в своїх найбільш відомих вокальних творах: це «Присвята» (з циклу Р. Шумана «Мірти»), «Зулейка» (оп. 31 Ф. Мендельсона) і «Ти в перший раз завдаєш мені удар» (заключний номер вокального циклу Р. Шумана «Любов і життя жінки»).

По-друге, тематика віршів відповідає типово романтичній ідеї поривання до коханого (в перших двох піснях) і трагічної втрати (в останній). По-третє, в трактуванні вокальної партії переважає кантиленне інтонування, з плавним рухом і виразністю мелодії. По-четверте, Бакрі звертається до романтичного принципу співвідношення партій голосу і фортепіано: в його вокальних творах, як і у Шуберта, інструментальний супровід жодним чином не зводиться до ладогармонічної і метроритмічної підтримки соліста: фортепіано доручені такі функції, як прелюдії і постлюдії, створення зображального фону, контрапунктичні «діалоги» з голосом, з'єднання розділів форми кожної пісні. Вищезазначене відповідає характеристиці неоромантизму, що її дає Г. В. Григор'єва у монографії «Стильові проблеми російської радянської музики другої половини ХХ ст.» [3]. Дослідниця вважає головною властивістю неоромантизму його синтетичну природу, що є

відбиттям основного принципу художнього мислення. Зазначимо, що в якості синонімів дослідниця залучає терміни «неоромантизм» і «сучасний романтизм».

Надамо жанрово-стилістичний аналіз кожної пісні вокального циклу, що вивчається. Перша пісня циклу — «Du Meine Seele» («Ти моя душа») на слова Фрідріха Рюкерт. Не приймаючи до уваги вербальний текст, можна б було зробити висновок, що форма пісні — проста тричастинна репризна. Композитором чітко виокремлена окреслена реприза — ремаркою *Tempo primo* і повторенням тематичного матеріалу вступу і першої частини. Однак однозначно класифікувати форму цієї пісні як просту тричастинну не вдається, бо останній рядок поетичного тексту «Mein guter Geist,/ mein be?res Ich!», знаходиться вже в репризному розділі, що дозволяє зробити висновок про розбіжності форми вербальної і суто музичної, і про їх відносну незалежність одна від одної. Пісня відкривається вступом, що підготовлює подальший матеріал не стільки тонально, скільки фактурно і тематично — полімелодичний виклад за типом контрастної поліфонії пов'язує вступний і основний розділи форми. Мотивна ідея ходу по звукам тризвуку після верхнього допоміжного звуку знаходить втілення за межами вступу, хоча і в дещо зміненому вигляді: з рухом по звуках квінти, і з опорою на домінантову та субдомінантову функції. Мотив оспівування у вступі починає середній розділ форми. Слід зазначити, що обидва ці мотиви в основному розділі форми проводяться в двократному ритмічному збільшенні. Характеризуючи подальший ладотональний розвиток, варто вказати на модуляцію з *e-moll* вступу в *d-moll* першого розділу, виконану поступовою зміною знаків альтерації — спочатку відмовою від фа-дієза, а потім введенням сі-бемоля.

Саме в переході до середнього розділу композитор єдиний раз дозволяє собі вільне поводження з поетичним текстом — рядок «Mein Himmel du, darein ich scwebe» виявляється пропущеним. В якості пояснення такого рішення запропонуємо наступне: дослівний переклад цього рядка «Ти — моє небо, в якому я витаю», і образи неба і перебування в ньому вступали б у протиріччя з більш інтенсивним використанням можливостей усіх рівнів організації музичної мови. Головна якісна відмінність між частинами першої пісні полягає в активності тонального розвитку. Так, перший розділ форми цілком нале-

жить тональності d-moll, і не має жодного випадкового знака альтерації (не рахуючи сі-бекару, варіанту шостого ступеня). Однак музика абсолютно не створює відчуття «примітивної» і нецікавої — лінійне трактування фактури в вокально-інструментальному ансамблі створює чимало дисонансів, що сприймаються, однак не різко, а м'яко, як закономірний результат сумісного руху голосів.

Надзвичайно врівноваженим видається звуковисотний профіль вокальної мелодії: перші три мотиви мають висхідну спрямованість, інші — низхідну. Крім того, у всіх мотивах (крім шостого) опорний тон мелодично і гармонійно осмислений як низхідне непідготоване затримання, що актуалізує значення типового для романтичної пісні звороту — «ланцюг затримань». Середній розділ пов'язаний із збільшенням інтенсивності тонального, фактурно-поліфонічного і мотивно-тематичного розвитку. Так, розпочавшись з модуляції в c-moll, музичний матеріал проходить через далекі тональності (f-moll, des-moll, H-dur, C-dur), хоча останні є спорідненими (перший ступінь спорідненості) до початку репризи e-moll. Якщо в першому розділі переважала трипластова фактура (вокальна партія, бас фортепіано і інструментальна мелодія, що розташовується між ними), то в середині таких пластів, як правило, чотири — в партії фортепіано з'являється ще один самостійний голос. З точки зору тематизму середній розділ, розпочавшись з використання нового мотиву (в обсязі зменшеної кварти) в типово шуманівському викладі (одночасне звучання теми та її варіанту), повертається до розробки вихідної мелодійної структури, але з однією зміною: в перших двох проведеннях вершини не трактується як затримання, а усвідомлюється як устій та гармонічна опора. Зміни піддається й інтервальна будова цього мотиву: стрибок то звужується до кварти, то розширюється до септими (саме цей інтервал є найбільш широким в вокальній партії у всій першій пісні). В середині партія фортепіано вперше виконує діалогічну функцію — основний мотив з'являється і тут, і співвідношення мелодії та супроводу визначається принципом вільної двухголосної імітації, що використовує і такі модифікації, як ритмічне збільшення і ракохідне проведення.

Як відомо, використання імітації призводить до насичення тематичного матеріалу, і це є саме той ефект, що його досягає Бакрі, хоча

його завданням в жодній мірі не є створення пантематичної фактури, оскільки вона є скоріше умоглядною моделлю, ідеєю музики постромантичного періоду. Проведення головного мотиву в зворотному русі маркує початок переходу до репризи. Особливе значення цього моменту підкреслено семантикою числа «три» (мотив проводиться тричі — спочатку вокалістом, потім по черзі верхнім і середнім голосом фортепіано), єдиним за весь цикл використанням політонального сполучення в одночасності, що об'єднує H-dur і Des-dur, а також позначенням *gfz*.

Особливістю форми першої пісні є виділення переходу до репризи в окремий розділ із зміною темпу на *Molto sostenuto*. Тут композитор використав два рядки тексту «Dass du mich liebst, macht mich mir wert, Dein Blick hat mich vor mir verklart». Мелодія соліста будується за принципом підсумовування, після двох коротких мотивів з чотирьох звуків наступний займає три такти і сприймається як результат розвитку мелодичної думки. Слід зауважити, що початку репризи передує субдомінанта, виражена септакордом четвертого ступеня, що немов «зависає» в повітрі; тоніка усвідомлюється не як розв'язання функціонального тяжіння, а немов виникає сама собою.

У репризі Бакрі використовує досить незвичний прийом — повторює вступ до пісні. Оскільки реприза є стадією підсумовування, то вона дещо видозмінена, і вступ також не оминув змін. На тлі теми фортепіано, що вже звучала на початку пісні, в партії вокаліста з'являється висхідний мотив в обсязі зменшеної квінти, крайні звуки якого допомагають модуляції відбутися ще природніше: h-f є, з одного боку, характерним інтервалом мі-мінору (зменшена квінта на другому пониженому ступені), а з іншого — обидві тони присутні в ре-мінорі з дорійським відтінком, в якому викладено репризу основної теми. Як вказувалося вище, репризи вербального та музичного тексту не збігаються: останній рядок віршу замінює повтор першого. Але композитор не вдається до «зсуву» поетичного тексту відносно музики, і з другого рядка починається точна реприза. Але за романтичними законами сприйняття часу вона не може завершувати пісню, тому у коді останній раз повторюються слова «Ти моя душа». Просвітлення колориту досягається модуляцією в тональність A-dur, і довгим розкладеним арпеджіо, що ніби зображує, як душа героїні по-

думки лине до коханого.

Тему прагнення до коханого продовжує друга пісня «Зулейка» (автор слів позначений, як Й. Ге?те та Маріана фон Віллемер, оскільки питання про атрибуцію цього твору не вирішено). Це єдина швидка частина циклу (композитор наголошує, що темп має бути не повільнішим, ніж 138 чвертей за хвилину), і лише в ній застосовано принцип *regretsum mobile* — неспинного руху, вираженого в фігураціях партії фортепіано. Цілком очевидно, що цей рух має зображальну функцію: це вітер, до якого звертається героїня з проханням втішити смуток та передати її коханому, що «Його кохання є її життя». Пісня має складну двочастинну форму: АВ АВ1+Coda. У цій пісні єдиний раз протягом всього циклу використано репризу. Якщо дотриматися авторської волі, форма виглядає наступним чином: АВ АВ1 АВ АВ1+Coda.

Можна стверджувати, що така повторюваність втілює романтичний естетичний принцип *Erwartung* — очікування, що кореспондує з основною ідеєю поетичного тексту. Розподіл строф вірша в другій пісні більш простий, ніж в першій — кожному розділу музичної форми відповідає одна строфа. За тональною ознакою розділи А вирізняються своєю усталеністю в тональності мі-мінор, і значним контрастом до них сприймаються розділи В, В1 та coda, де гармонічний розвиток призводить до охоплення далеких тональностей.

Перша частина пісні поширює принцип *ostinato* ще на одну складову музичної мови — на гармонію. Звук «е» неодмінно присутній в басу протягом всієї побудови, і жодні дисонанси, що утворюються з іншими голосами, не вимушують композитора відмовитися від цього прийому. Щоправда, тут слід віддати шану композиторській майстерності, досвіду та прозорливості Бакрі — вокальна партія значно більше узгоджена з басом, аніж фортепіанна фактура супроводу, що полегшує виконання цього твору. Знову композитор використовує прийом попарного співвідношення мотивів — двох відносно коротких і двох відносно довгих. Початок мелодії на одній ноті і стрибок на чисту кварту увиразнює, з одного боку, очікування, яке важко стримувати, а з іншого — впевненість в тому, що зустріч коханим неодмінно відбудеться.

Характерними ознаками другої пари мотивів є початковий висхідний стрибок на октаву, що потім заповнюється, а також їх секвенцій-

не співвідношення. Ця пісня може вважатися зразком прискіпливої уваги Бакрі до вербального тексту та втілення його деталей. Так, на перших двох рядках вірша дисонанси відсутні, а перехід до другої половини строфи та власне вона сама пов'язані з великою кількістю знаків альтерації. Таке співставлення має психологічний сенс, бо якщо на початку строфи героїня просто звертається до вітру, то потім вона зізнається йому (можливо, і собі самій), що вона дуже сильно страждає від вимушеної розлуки з коханим. Крім насичення хроматикою, друга половина розділу А створює більший ступінь напруженості за допомогою фактури фортепіанного супроводу, що викладено вже не одноголосно, а двоголосно, переважно за принципом вільного контрапунктування, але в 14 такті можемо знайти застосування імітації.

Перехід до розділу В відбувається не одразу, що нагадує про головний образ цієї пісні — вітер, рух якого не буває цілеспрямованим. П'ятитактова інтерлюдія ніби виводить на перший план образ стихії — динаміка варіюється від *p* до *ff* характер виконання позначено ремаркою *Assionato*, характерні широкі арпеджійні пасажі та надзвичайно стрімкий тональний розвиток (не завжди можна встановити належність відрізка музики до певного ладу). Можливо, навмисне обманюючи очікування слухача, композитор позначає розділ в *Dolcissimo*, але для того, хто знає текст, це не буде несподіванкою — друга строфа передає більш спокійні та ніжні почуття. Саме тут партія голосу містить найбільш протягнену мелодію «широкого подиху», цей розділ можна назвати «осередком кантиленного інтонування» всього циклу. Підготований в зв'язці тип остинатного супроводу дещо варіюється, але ідея руху по звукам розкладеного тризвука залишається незмінною. Саме в фортепіанній партії можемо виявити коло тональностей, що їх використовує композитор в розділі В: D-dur, h-moll, B-dur, e-moll, a-moll, A-dur, d-moll, Des-dur, b-moll, a-moll. Як бачимо, поруч звучать віддалені одна від одної на п'ять знаків b-moll та a-moll — свідоцтво того, що композитор має своє бачення природи ладотонального розвитку, що не завжди збігається з класичними уявленнями.

Як і в першій пісні, реприза наступає через плагальний каданс-накладення. Розділ А не зазнає змін — вони зосереджені в В1. Вже в першому рядку лише партію соліста викладено таким же чином, як і

в експозиційній частині, а акомпанемент наведено в похідному вигляді, що в розділі В став результатом розвитку фактури. Починаючи з другого рядка тексту Бакрі пише і нову мелодію, і новий супровід. Щоправда, фактура фортепіанної партії нагадує про другу половину розділу А, але із значно інтенсивнішим поліфонічним і тонально-гармонічним розвитком. Можна стверджувати, що вже цей фрагмент починає виконувати узагальнюючу функцію, що її покладено на коду. У такий спосіб композитор виявляє власний підхід до функцій музичної форми, їх змінність та можливість суміщення.

Невпинна ритмічна пульсація не переривається навіть в коді (ремарка «*Quasi murmurando*»). Але вона синтезує, чергує та навіть одночасно поєднує три своїх види викладення: першої половини розділу А, другої та «похідний» варіант з В. Така узагальнююча роль коди зумовлена не лише суто музичними закономірностями, але й змістом вірша: героїня просить вітер переказати її коханому, що «його присутність дасть їй радісне відчуття кохання та життя». Але це не єдиний випадок прямого впливу тексту вірша на музичні засоби виразності в коді. Вербальний текст «Скажи йому, але не тривож його» співаються *pp*, з підкресленням ключового слова «*Leben*» половинними тривалостями, а зізнання в необхідності коханого для відчуття повноцінного і радісного життя — *mf*.

Особливою рисою коди є активний тонально-гармонічний розвиток, що зазвичай в кодах відсутній, бо вступає в протиріччя з її функціями завершення. Бакрі використовує співставлення таких далеких тональностей, як *es-moll* та *h-moll*, що знову немов нагадує про непередбаченість вільного руху вітру. Але ладові знахідки композитора цим не обмежуються, в останньому пасажі пісні він вдається до комбінаторного поєднання ладів натуральних на штучних. Так, ліва рука грає висхідне арпеджіо *G-dur*’ного тризвуку, а права — пасаж, заснований на другому з «ладів обмеженої транспозиції» О. Мессіана, чергуванні тону та півтону. Для композитора інтервальні сполуки тут не мають значення: тому самому матеріалу в лівій руці відповідають різні звуки в правій — із зсувом на півтон. Звісно, може виникнути враження, що таким зверненням до суто інтелектуального методу композиції, притаманного авангарду «другої хвилі», Бакрі немов порушує неоромантичну спрямованість. Проте можна згадати, що лад

«тон-півтон» був використаний М. А. Римським-Корсаковим в опері «Садко», тому не можна його однозначно та безапеляційно відносити до знахідок ХХ ст. Однак й стверджувати, що Бакрі знав оперу Римського-Корсакова та навіть більше — від нього запозичив використання цієї ладової структури, було б надто ризиковано, оскільки немає відомостей про ставлення композитора до опери «Садко». Завершується «Зулейка» звукозображальним засобом: трель в правій руці партії фортепіано та тремоло в лівій руці востаннє нагадують про головний образ цієї пісні — вітер. Останні такти коди немов «розчиняються» у повітрі.

Різка та болюча зміна стану відбувається в заключній пісні циклу «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan» (на слова Адельберта фон Шаміссо). Напевно, бажаючи досягти більшої правдивості відображення смутку, Бакрі не використовує типових форм — остання пісня має наскрізну композицію з розгорнутим вступом та кодою, і містить повтори музичного тексту як внутрішні, так і з іншої пісні циклу. В заключному номері циклу композитор найбільше віддаляється від традиційних для романтизму норм формотворення, мелодики, гармонії та фактури. Напевно, так він прагне показати, що після тяжкої втрати повернутися до звичних музичних засобів виразності було б надто неправдоподібно. За алгоритмом появи теми вступу («Grave, quasi cadenza») та зміною типів фактури в партії фортепіано можна визначити три етапи розгортання форми. Перший з них — такти 1-33; другий — 34-46; третій — 47-69. У такому разі межі фаз співпадають з поділом вірша Шаміссо на три строфи. Хоча можливі й інші варіанти поділу, оскільки Бакрі не використовую широких побудов: протягом 69 тактів позначення темпу та характеру руху змінюється дев'ять разів! Це має психологічне значення — відбиває образ спустошеність, що охопила героїню циклу.

Тема вступу — п'ять акордів: дві пари та один, не пов'язаний з ними. Перша пара — мінорний тризвук, що переходить в збільшений (занотований як збільшений квартсекстакорд), друга — мажорний тризвук, що переходить в мінорний. Відчуваючи необхідність краще підготувати перехід емоційних станів від радісного очікування коханого до туги за його смертю, композитор між темою вступу та моментом включення партії соліста проводить семитактову зв'язку. В

ній відчуваються відхилення від норм музичної мови, про які згадувалося вище: мелодія містить різкі інтонаційні ходи (наприклад, висхідний стрибок на велику дециму), майже не має тональної основи, гармонізована рядом паралельних тризвуків, що розташовані над нею та дисонують з нею.

Вокальна партія цієї пісні також суттєво відрізняється від партії попередніх двох. По-перше, кантиленність зникає (як невідповідна художньому образу), і замінюється на речитативно-декламаційне інтування. Мелодія вибудовується шляхом протиставлення повтору одного звука або руху в обсязі терції зі стрибками на септиму або октаву. По-друге, принцип дисонування мелодії із супроводом паралельних тризвуків, що був використаний у зв'язці, зберігається і після вступу соліста. Щоправда, композитор знову демонструє вміння полегшувати виконавські складнощі. Лише в третій пісні та в місцях, що їх особливо важко точно проінтонувати, партія фортепіано дублює вокальну лінію.

Розділ *piu largo*, в якому розповідається про втрату героїнею коханого (від слів «Du schlafst, du harter, unbarmherz'ger Mann»), містить новий тип фактурного викладу. Утворюється триголосою неімітаційного складу, і складається враження, що будь-яка звуковисотна координація ліній відсутня, оскільки автор допускає як різноманітні дисонанси, так і рух паралельними квінтами (т. 25). Відчуття «потoku свідомості» підкреслено авторською ремаркою «quasi ipnotico» (немов гіпнотично). І знову Бакрі вдається до підкреслення семантики слова: «Den Todesschlaf» повторюється тричі: перший раз з октавним стрибком на звук *g* другої октави (найвища нота в партії соліста), а другий і третій — жалібним висхідним мотивом в обсязі малої терції.

Останній склад третього повтору слова «Todesschlaf» припадає на початок проведення теми вступу, що передує другому розділу. Його звучання слід вважати кульмінаційним: по-перше, через те, що в ньому повторюються слова «Die Welt ist leer» («Світ порожній»), увиразнюючи відчай героїні; по-друге, вокальна партія концентрована (протягом трьох тактів) охоплює великий діапазон — *b* малої октави до тону *f2*. Тут найбільшою мірою виявляється дисонантність вокальної партії та фортепіанного супроводу (з'являється інтервал збільшеної октави). Значне посилення консонантності характерне для спогадів

вбитої горем жінки про минуле («*Geliebet hab ich und gelebt*» — «Кохала я та жила»), де вокальна мелодія супроводжується фортепіано спочатку одноголосною, а потім поліфонічною фактурою, що дещо нагадує стиль викладу Й. Брамса.

Третій розділ розпочинається органічним пунктом, щоправда, з порушенням норм класичної гармонії, що вимагають його консонування з верхніми голосами (хоча б в момент його введення). Бакрі ж протиставляє звук «с» чергуванню тризвуків *Des-dur/H-dur*, створюючи значну гармонічну напругу. Звернемо увагу на зумовленість музичних деталей вербальним текстом: на словах «*Der Schleier fällt*» («Падає завіса») в партії голосу з'являється низхідний стрибок на квінту. Слід зазначити, що третій розділ форми не є репризним, бо повторення музичного матеріалу завадило б показу плинності психологічних станів героїні. Проте композитор задіяв фрагменти вже відомої музики: по-перше, на словах «*Du meine Welt!*» («Ти — мій світ!») мелодія голосу містить мотив, споріднений до початку вокальної партії в першій пісні (навіть із схожими словами «*Du Meine Seele*» — «Ти моя душа»). Семантичне навантаження цього моменту підкреслено дублюванням партії голосу фортепіанним супроводом (хоча це не є необхідним для полегшення виконання, оскільки фактура не надто насичена дисонансами). По-друге, повторюється тема вступу, набуваючи значення *Idee fixe*, що відтепер заволоділа свідомістю героїні циклу.

Окрему виконавську складність спричиняє німецька мова, якою написано текст. Як зазначає Т. Мадишева, «...вокальна фонетична база німецької мови тісно пов'язана з подоланням труднощів, що зумовлені фонетикою української мови» [7, с. 32]. Загальновідомо, що значну незручність для співу в німецькій мові становить необхідність чітко проартикулювати часті сполучення кількох приголосних, бо інакше невірне вимовлене слово може набути іншого значення: «Навіть невеликі відхилення від комплексу правил німецької орфоєпії у співі призводять до зміни тексту, некрасивого звучання та незручності у співі» [7, с. 34].

Висновки. «Три романтичних пісні кохання» Н. Бакрі — результат відтворення неоромантичної поезики в умовах глобалізованої куль-

тури ХХІ століття. З провідних рис стилістики твору вирізняються наступні: застосування різних типів вокального інтонування; значна роль фортепіанного супроводу і багатство фактури, відбиття певних деталей вербального тексту в мелодиці; диференціація міри дисонантності гармонічної мови, індивідуальне формотворення в кожній з трьох пісень; наявність інтонаційно-тематичних зв'язків між частинами вокального циклу.

Інтегруючі якості неоромантизму виявляються в «Трьох романтичних піснях кохання» в поєднанні музичних традицій різних країн Західної Європи: французької, за національною належністю автора музики, та німецької — за походженням вербального тексту. Це спричиняє додаткові виконавські складнощі, що постають перед тим, хто бажає включити до свого репертуару «Три романтичних пісні кохання» Н. Бакрі.

Перспективу подальшої розробки теми дослідження складає наявність численних вокальних циклів Ф. Пуленка, чия творчість по відношенню до Н. Бакрі являє національну і жанрову традицію. Так, у подальшому семантико-компаративному дослідженні паралельних зв'язків «Ф. Пуленк – Н. Бакрі» можна обґрунтувати спадкоємність жанру камерно-вокальної музики у контексті французької музики ХХ – ХХІ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асатурян А. С. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси в контексте музыкального символизма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2017. 191 с.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
3. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
4. Жаркова В. К. Дебюсси и М. Равель: два взгляда на проблему «диалога традиций». Київське музикознавство: зб. ст. 2004. Вип. 16 «Культурологія та мистецтвознавство». С. 202–207.
5. Купец Л. А. Камерно-вокальное творчество Клода Дебюсси в контексте французской художественной культуры конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 1995. 18 с.
6. Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена

в контексте камерно-вокального творчествa композитора: дис. ... канд. искусствoведения: 17.00.03. Киев, 2005. 211 с.

7. Мадисheва Т. П. Співак і мова. Харків: Штрих, 2002. 160 с.

8. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсiса Пуленка: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.

REFERENCES

1. Asaturyan A. S. Kamerno-vokalnyy stil K. Debyussi v kontekste muzykalnogo simvolizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 [Chamber and vocal style of C. Debussy in the context of musical symbolism]. Kharkov, 2017. 191 p.
2. Bobrovskiy V. P. Funktsionalnye osnovy muzykalnoy formy [The functional bases of musical form]. Moscow: Muzyka, 1978. 332 p.
3. Grigoreva G. V. Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Stylistic problems of Russian Soviet music in the second half of the XXth century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.
4. Zharkova V. "K. Debyussi i M. Ravel: dva vzglyada na problemu «dialoga traditsiy»" [C. Debussy and M. Ravel: two views on the problem of "dialogue of traditions"]. Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology], vol. 16 (2004): 202-207.
5. Kupets L. A. Kamerno-vokalnoe tvorchestvo Kloda Debyussi v kontekste frantsuzskoy khudozhestvennoy kultury kontsa XIX – nachala XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The chamber-vocal works of Claude Debussy in the context of French artistic culture of the late XIXth – early XXth century]. St. Petersburg, 1995. 18 p.
6. Lukovskaya S. V. Vokalnye miniatyury K. Debyussi na slova P. Verlana v kontekste kamerno-vokalnogo tvorchestva kompozitora: dis... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 [The vocal miniatures of C. Debussy to words of P. Verlaine in the context of the chamber vocal works of the composer]. Kiyev, 2005. 211 p.
7. Madysheva T. P. Spivak i mova [Singer and language]. Kharkiv: Shtrikh, 2002. 160 p.
8. Mykhailova O. V. Poetyka kamerno-vokalnoi liryky Fransisa Pulenka: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 [Poetics of the chamber-vocal lyricism of Francis Poulenc]. Kharkiv, 2009. 19 p.