

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**  
**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ**  
**ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ХОРОВИЙ ЦИКЛ Ф. ПУЛЕНКА «8 ФРАНЦУЗЬКИХ ПІСЕНЬ»:**  
**ДОСВІД СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ**

Магістерська робота

**Слепньової Єлизавети Віталіївни**

Науковий керівник:

Шаповалова Людмила Володимирівна

доктор мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Слепньова Є.В.

## **ЗМІСТ**

|                                                                                                                    |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                  | <b>3</b>  |
| <br><b>РОЗДІЛ 1</b>                                                                                                |           |
| <b>ІСТОРІОГРАФІЯ ЖАНРУ. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>                                                                | <b>7</b>  |
| 1.1 Жанр шансон в хоровій традиції Франції: історія та його композиторська інтерпретація.....                      | 7         |
| 1.2 Хорова культура Франції XIX-XX століття.....                                                                   | 14        |
| 1.3 Методи дослідження.....                                                                                        | 19        |
| <b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....</b>                                                                                  | <b>20</b> |
| <br><b>РОЗДІЛ 2</b>                                                                                                |           |
| <b>ФРАНСІС ПУЛЕНК «8 ФРАНЦУЗЬКИХ ПІСЕНЬ НА СТАРОДАВНІ НАРОДНІ ТЕКСТИ»: ЖАНРОВА ДРАМАТУРГІЯ ХОРОВОГО ЦИКЛУ.....</b> | <b>22</b> |
| 1.1 Структурно-функціональний аналіз хорового циклу через призму стилістики Франсіса Пуленка.....                  | 22        |
| 1.2 Виконавська поетика хорового циклу.....                                                                        | 41        |
| <b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2 .....</b>                                                                                 | <b>45</b> |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                               | <b>49</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                                             | <b>51</b> |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                                                                                                | <b>54</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Як відомо, Франсіс Пуленк – це класик французької музики XX століття. Його творчий доробок активно виконується провідними колективами на кращих світових майданчиках. Широку популярність мають такі твори Ф. Пуленка, як меса «Gloria», «Stabat mater», кантата «Голос людський». Однак виявилось є «прогалини», в яких жанрова модель хорового циклу є менш розповсюдженою, мало виконуваною в Україні та ніби знаходиться «в тіні» інших відомих жанрів творчого спадку французького композитора. Зацікавившись цим феноменом, ми беремо хоровий цикл Франсіса Пуленка «*Huit chansons françaises*» («8 французьких пісень на стародавні народні тексти») до серйозної уваги в якості матеріалу для системного аналізу.

Хоровий цикл активно виконуються в країнах Західної Європи та Америці. В Україні мною не віднайдено зразків виконання. Це пов'язано з мовним бар'єром (адже вербальний текст хорового циклу написаний на рідній мові композитора, а саме французькою) та складністю хорового виконання. Цикл містить оригінальний мелос, швидкі та повільні темпи, діалогізацію фактури, насиченість гармонічної вертикалі хроматизмами, незручні теситурні умови. Тому виконавська реалізація даного циклу потребує високих професійних навичок та вмінь.

Творчий доробок композитора достатньо висвітлений. Хоровий цикл Ф. Пуленка був згаданий у статті Christopher Moore «*Constructing the monk: Francis Poulenc and the post-war context*», але в Україні він не був широко досліджений.

Отже, *актуальність теми* магістерської роботи полягає: по-перше, у невідповідному рівні вивчення хорового циклу Ф. Пуленка в українському музикознавстві;

по-друге, в здійсненні системного аналізу, що охопить дослідження жанрової генези шансон, тенденцій хорової музики Франції XIX-XX століття та стилістичних особливостей письма Франсіса Пуленка.

Надзавдання сучасного хормейстера – привернути увагу та показати красу й багатство зразку хорової спадщини Франсіса Пуленка, його невичерпний потенціал для втілення у виконавській практиці професійними, аматорськими та навчальними колективами України.

**Об’єктом дослідження** є творчість французьких композиторів кінця XIX першої половини XX століть.

**Предмет дослідження** – хоровий цикл Франсіса Пуленка «Вісім французьких пісень на стародавні народні тексти» як втілення композиторської інтерпретації жанру.

**Мета дослідження** – обґрунтувати хоровий цикл Франсіса Пуленка на ґрунті системного аналізу.

Заявлена мета потребує вирішення наступних наукових завдань :

- систематизувати наукові джерела, присвячені жанру шансон;
- означити тенденції розвитку хорового мистецтва Франції кінця XIX - першої половини XX століть;
- надати структурно-функціональний аналіз обраного хорового твору;
- охарактеризувати композиторські новації Ф. Пуленка, що обумовлюють виконавські складнощі в проаналізованому циклі;
- здійснити виконавсько-інтерпретативний аналіз хорової партитури циклу у світлі власного хормейстерського досвіду.

**Матеріал дослідження.** Для розкриття концепції магістерської роботи слугують:

1. нотний текст хорового циклу: Франсіса Пуленка «*Huit chansons françaises*» («8 французьких пісень»).

2. Існуючі відео записи :

– Франсіс Пуленк «*Huit chansons françaises*» («8 французьких пісень») - «WDR Runkfunkchor» диригент Пітер Дейкстра (*Peter Dijkstra*), «*The Cambridge Singers*» диригент Джон Раттер (*John Rutter*), «*The Sixteen*» диригент Гаррі Крістоферс (*Harry Christophers*).

**Методи дослідження.** Задля обґрунтування концепції магістерської роботи обрані наступні загальнонаукові та спеціальні методи:

- *історіографічний* – допомагає систематизувати наукові джерела, присвячені хоровій творчості французьких композиторів та дослідженню жанру шансон;
- *історичний* – спрямований на розгляд основних етапів розвитку хорового мистецтва Франції кінця XIX – першої половини XX століть;
- *структурно-функціональний* – розкриває єдність змісту та форми твору для розуміння композиторського мислення в хоровому жанрі;
- *стильовий* – виявляє індивідуальну унікальність композиторської творчості в обраному жанрі;
- *жанровий* – вказує на типові ознаки шансону;
- *виконавсько-інтерпретативний* – засвідчує засоби виконавської виразності в світлі однієї виконавської інтерпретації;
- *системний* – охоплює широкий дослідницький спектр, задля формування загальної концепції твору.

**Теоретична база.** Магістерська робота спирається на фундаментальні напрями новітньої музичної науки:

– *сучасне хорознавство* (І. Бермес [2], О. Заверуха [8], Л. Костенко та Л.Шумська [10], Л. Сенченко [17], Н. Бєлік [4], О. Батовська [1], С. Прокопов [14]);

– *французька музична культура* кінця XIX - першої половини XX століть (В. Жаркова [7], І. Вежневєць [6], С. Moore [30], М. Оболенська [12, 13]);

– *історія хорового мистецтва* кінця XIX - першої половини XX століть (N.Strimple [32, 33], S. A. Leterrier [27]);

– *теорія жанру, стилю та форми у музичному мистецтві* (С. Шип [19], Л.Шаповалова [18], К. Mechem [28], М. Рябоконева [16], J. D. Waddington [34], N. Karácsony, M. D. Rucsanda [26]);

– *теорії інтерпретації* (С. Шип [20], Ю. Ніколаєвська [11], В. Білобловський [5], І. Бермес [3], Л. Пушкар, І. Коган, О. Гламаздіна [15], В. Корзун [9]).

У магістерській роботі задіяні також довідкові матеріали, енциклопедії та біографічні відомості (R. Nichols [31], W. Mellers [29]).

**Наукова новизна отриманих результатів.** Значимість запропонованої теми базується на опрацюванні маловідомого у вітчизняній науці та виконавській практиці циклу французької музики кінця XIX – першої половини XX століть Франсіса Пуленка «*Huit chansons françaises*» («вісім французьких пісен»). У вітчизняному хорознавстві *вперше*:

- ознайомлено з генезою жанру шансон, як «генокоду» французької нації ( на основі здійсненого історіографічного аналізу);
- означено тенденції розвитку хорового мистецтва Франції кінця XIX - першої половини XX століть (на основі здійсненого історіографічного аналізу);
- на ґрунті функціонально-структурного аналізу обраного твору визначено принципи хорового мислення Ф. Пуленка в його зв'язках з національним французьким стилем;
- з'ясовано жанрово-стилістичне прочитання хорового циклу Ф. Пуленком;
- обґрунтовано новації хорового стилю Ф. Пуленка;
- здійснено виконавсько-інтерпретативний аналіз хорового циклу.

**Практичне значення** отриманих результатів полягає у популяризації хорового циклу французького композитора на теренах України, у розкритті художнього потенціалу, що може бути втілений українськими хоровими колективами та може бути взятий як потенційний репертуар на заняття з хорового диригування у мистецьких вишах. Матеріали дослідження можуть бути використаними в навчальних дисциплінах («Історія та теорія хорового виконавства», «Хорова література», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація»).

**Структура дослідження** складається зі Вступу, двох основних розділів, Висновків, Додатків. Список використаних джерел містить 34 позицій (13 з них – англійською мовою, 1 - французькою).

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРІОГРАФІЯ ЖАНРУ. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Жанр шансон в хоровій традиції Франції: історія та його композиторська інтерпретація

На шляху до вирішення мети нами були знайдені англомовні джерела. Було здійснено переклад статті *Noémi Karácsony* (Ноемі Карачонь) та *Mădălina Dana Rucsanda* (Медаліна Дана Руксанда) виклад якої ми пропонуємо.

Одним з провідних жанрів музичної культури Франції є шансон. Авторки роблять періодизацію жанру починаючи з кінця XV по XVII століття. Дослідники *Noémi Karácsony* (Ноемі Карачонь) та *Mădălina Dana Rucsanda* (Медаліна Дана Руксанда) зазначають, що «шансон - це поліфонічна світська пісня, зазвичай написана для трьох або чотирьох голосів без інструментального супроводу» [26, с.2].

Шансони пізнього Середньовіччя та раннього Відродження створювались в таких поетичних та музичних формах, як рондо, балада та віреле. З шансонів Жоскена Депре, починаючи з 1500 років вони стають самодостатнім жанром із власною стилістичною еволюцією. Еволюція полягала в збільшенні кількості голосів, народжені національних композиторських шкіл, які відрізнялися принципом співвідношення поетичного тексту і музики, а також в збагаченні музичної стилістики (використання певних музичних ладів та гармонічних інновацій у шансонах для підкреслення значення тексту, що значно збагатило виразність музики).

Шансон зазнав важливих змін в період Франко-фламандської композиторської школи. Стиль та техніки, що використовували франко-фламандські музиканти, домінували в європейській музиці протягом 15 століття та початку 16 століття. До цієї школи відносяться Гійом Дюфаї, Жиль Беншуа, Йоганнес Окегем, Жан Мутон та Жоскен Депре.

Франко-фламандські композитори Гійом Дюфаї та Жиль Беншуа писали бургундські шансони, простіші за стилем, зазвичай для трьох голосів: верхній голос (*discantus*) та нижні голоси (тенор і альт). «Шансони Йоганнеса Окегема

та Жоскена Депре не обмежувалися рамками традиційних форм та саме вони почали використовувати новий поліфонічний прийом – імітацію» [26, с.3]. Як засіб підкреслення значення тексту композитори використовували музичний лад та гармонічні комбінації.

Протягом середини та кінця епохи Відродження композитори поступово відмовлялися від стильових та композиційних принципів франко-фламандської школи.

Починаючи з 1520-х років, виник новий тип шансону - паризький. За структурою це були гомофонні композиції, простіші за стилем, в яких можна було відчуті відмову від усталених форм (рондо, балада та віреле). Шансони Клодена де Сермізі, Клемана Жаннекена або П'єра Вердело відомі як паризькі шансони, але ця назва не охоплює повністю стилістичного розмаїття шансонів, створених у цей період. Поширеною практикою того часу було пристосування нової поезії до відомих танцювальних або популярних мелодій, що призвело до появи жанру, що сягає корінням у міські менестрелі та споріднений з італійською віланелою: «*voix de ville*». Якщо в XV столітті французькі шансони поширювалися по всій Європі, то протягом XVI століття вони звучали переважно в регіонах Франції.

Релігійна напруженість в суспільстві між 1560-1598 роками (коли було видано Нантський едикт) мала вплив на композиторів та сприяла еволюції таких жанрів, як мотет або меса, а також виникненню нових, таких як псалми та духовні шансони. Найпоширеніший французький переклад Псалмів належить Клемену Маро та Теодору Безу, і його співали як протестанти, католики так і придворні на популярні мелодії протягом 1540-х років. Переклади були завершені в Женеві та частково містили мелодії з женеvських видань. Після численних версій у 1562 році був опублікований Женевський Псалтир. Після 1560 року протестантські композитори віддавали перевагу Псалмам, тоді як католики обирали інші тексти для своєї музики.

Окрему «гілку» жанрового древа шансон складає їх різновид, який отримав назву «*spirituelles*». Ці зразки нагадують світські арії та традиційні шансони: часто релігійні вірші чи набожні слова адаптувалися до існуючих

світських шансонів інших композиторів, або ж нові тексти (французькі переклади чи перефразування латинських релігійних текстів) клалися на музику» [26, с.12]. Псалми та духовні пісні були переважно призначені для домашніх або приватних виступів, на відміну від меси та мотету, які використовувалися під час релігійних та державних церемоній.

***La Pléiade.*** Французька художня та літературна атмосфера в мистецькому середовищі середини XVI століття відома своєю суперечкою між античністю та тогочасними тенденціями, що вплинуло на розвиток мистецтва в інших регіонах Європи. *La Pléiade* – це група французьких поетів, що заохочувала відродження і розвиток французької мови: П'єр де Ронсар, Жоашен дю Белле і Жан Антуан де Баїф.

Плеяда чітко розмежувала два жанри, які віддавали перевагу музикантам епохи: шансон та епіграму. Жоашен дю Белле засуджував популярні шансони, вважаючи їх вульгарними, і закликав поетів і музикантів наслідувати стиль класичних од, тим самим сприяючи переосмисленню шансону. Коли П'єр де Ронсар почав писати шансони, композитори більше зацікавилися типом поезії, запропонованим «Плеядою». Мова цих віршів була легкою, нагадуючи поезію Клемана Маро, тоді як строфічні тексти подобалися композиторам завдяки своїй формі. Збірка «Пісні П'єра де Ронсара» Ніколя де Ла Грота, опублікована в 1569 році в Парижі, містила багато шансонів у трьохдольному розмірі, що нагадували гальярди<sup>1</sup>.

Жоашен дю Белле запропонував жанр сонету – це поетична форма, що складається з чотирнадцяти рядків (два чотиривірші та два терцети) та схемою римування. Ронсар опублікував свій перший цикл сонетів «*Les Amours*» у 1552 році, які були покладені на музику в стилі Клемана Жанекена або Клода Гудімея: шансони для чотирьох голосів, що поєднували два типи фактури: гомофонію та контрапункт.

Шансони складені під впливом ідеалів фундаторів «Плеяди» вирізнялися тим, що в них поезія виходила на перший план, а музика ретельно

---

<sup>1</sup> Гальярда – веселий, бадьорий та старовинний сольний або парний танець італійського походження. Для нього характерним є помірний швидкий темп, розмір 3/4, акордовий склад та синкопований або пунктирний ритм.

дотримувалась метро-ритмічних моделей декламації «*musique mesurée*»<sup>2</sup>, що нагадувала «*recitar cantando*» («читати, співаючи») і принципи італійської камерати «*Camerata de Bardi*»: «*prima le parole, dopo la musica*» («спочатку слова, потім музика»).

**Air de cour.** Шансони 16 століття свідчать про вплив італійського мадригалу та характеризуються контрапунктичним стилем, який буде використаний в італійській канцоні. Проте поступово сформувався типовий французький стиль, який ніс в собі вплив різних стилів, модних серед композиторів шансону 16 століття. Ці композитори не всі були парижанами, деякі представляли інші регіони, демонструючи риси, типові для франко-фламандської композиторської школи. Ці стилістичні переваги сприяли розвитку шансону.

До кінця 16 століття шансон поступово замінився іншим жанром, який набув популярності в 17 столітті, «*air du cour*» (куртуазна пісня).

*Air de cour* зазвичай була представлена, як строфічний твір для одного або двох голосів в супроводі лютні або клавішних, або для чотирьох або п'яти голосів без супроводу. Вони були написані в двох-частинній формі, що повторювались, разом з приспівом, який співаки збагачували вокальними прикрасами. Окрім релігійних тем та інших сюжетів, тексти були здебільшого стилізованими любовними віршами. Найдавніші зразки цього жанру написані для сольного співу в інструментальному супроводі. Але паралельно з цим ще до кінця 16 століття можна було зустріти приклади поліфонічних зразків, написаних для чотирьох або п'яти голосів.

Композитори XVII століття поступово віддають перевагу сольному стилю у зв'язку з гомофонно-гармонічним принципом мислення. Музика дозволяла чітко декламувати текст, з особливою увагою до акцентування слів та риторичних жестів, які супроводжували виконання цих арій. Музика часто створювала враження, що в ній немає метра, а панує силабічна декламація з

---

<sup>2</sup> «Виміряна музика» — стиль французької вокальної музики кінця XVI століття, в якому тривалість нот відображала метр поетичного тексту.

своїми нерегулярними ритмічними візерунками, що прагнули передати розмір вірша. Це свідчить про вплив «*musique mesurée*».

До жанру шансон (саме хорового) вперше Франсіс Пуленк звернувся у 1922 році. Це була хорова мініатюра для чоловічого хору «*Chanson à boire*» («Застільна пісня»). Вона стала однією з перших проб пера композитора для хору а сарпелла. Більш глибоко та зосереджено у жанрі шансон Ф. Пуленк починає працювати в 1936 році. В цей рік композитор видав хоровий цикл з сіми шансонів на тексти сучасних французьких письменників ( Гійом Аполлінера і Пол Елюара) для мішаного хору. В цьому циклі відчутна справжня майстерність Ф. Пуленка , що полягає в єдності компонентів стародавньої музики та композиторських тенденцій XX століття.

І завершальним стає хоровий цикл «*Huit Chansons françaises*» («8 пісень на стародавні народні тексти»), що був написаний в 1945-1946 роках. Даному хоровому циклу й присвячене дослідження магістерської роботи.

Поряд з хоровими циклами та жанром шансон Франсіс Пуленк звертався до кантатно-ораторіального та духовного жанру, а також до творів для хору в інструментальному супроводі. Відомі такі його твори як: «літанії до Чорної Богоматері» (1936), кантата «Засуха» (1937), Меса G-dur для хору а сарпелла(1937), кантата для хору а сарпелла «Образ людини» (1943), *Stabat Mater* (1950), Чотири різдвяних мотети для хору а сарпелла (1952), кантата «*Gloria*» (1959), «*Sept Repons des tonobres*» («Сім респонсоріїв Страсного тижня») (1961).

Проаналізувавши хорову спадщину Франсіса Пуленка можна зробити висновок, що останнім твором для хору світського характеру став саме цикл «8 французьких пісень». В подальшому композитор занурився у релігійну тематику, а жанр шансон Ф. Пуленк трактував виключно як жанр світської музики.

Не менш важливими є стилістичні пошуки Франсіса Пуленка. Спираючись на ремарку в назві хорового циклу «на стародавні народні тексти» та до оцінки нотного тексту, ми могли б зробити припущення на звернення до фольклорних французьких витоків. Та є певні тенденції та специфіка мислення Франсіса Пуленка, що заперечує дане твердження.

Для розуміння стилевих тенденцій ХХ століття та їх впливу на композиторське мислення Ф. Пуленка нами було опрацьовано дисертацію Домініка Арбе (*Dominique Arbey*).

Термін «фольклор» у трактовці Ф. Пуленка не має нічого спільного з класичним етнографічним визначенням. Для композитора це скоріше міський фольклор, що складається з пісень з мюзик-холів та кафе, які уособлюють Моріса Шевальє або Фелікса Майоля. Як сам вказує Франсіс Пуленк: «Кілька днів я шукав типові визначення слова «фольклор», коли, обідаючи цими днями в ресторані в Латинському кварталі, мені спало на думку запитати про це студента-медика. Після деяких вагань він відповів мені так: «Фольклор — це дуже відомі мелодії, авторства яких ніхто не знає»» [21, с.16].

На прихильність композиторів того часу значно впливав культурний контекст в якому вони перебували. Загалом, композитори ХХ століття не обмежувалися використанням музики натхненною європейським або позаєвропейським фольклором, а розширювали джерело натхнення до міської популярної музики. На думку дослідника: «Поступове зникнення традиційного способу життя в більшій частині Західної Європи в першій половині ХХ століття, здається, привело до зникнення сільського фольклорного натхнення у деяких композиторів-вчених. Тепер вони воліють черпати натхнення з популярної міської музики». [21, с.18]

Така прихильність до нового не є новітньою тенденцією в історії музики Франції. Ця особливість пов'язана як з певним романтичним смаком до «екзотики», так і з новою політичною та соціальною ситуацією в Європі: зростанням значення народних та робітничих верств у суспільстві.

Франсіс Пуленк з самого дитинства був тісно пов'язаний з паризькою популярною музикою. Його прихильність до цього популярного мистецтва можна розцінювати як своєрідне заперечення свого буржуазного походження. Водночас він ніколи не приховував своєї прихильності до паризької вуличної культури. Стиль Пуленка не можна відокремити від популярного впливу так званого «Фольклору ХХ століття».

Якщо слово «фольклор» у вжитку Франсіса Пуленка є синонімом пісні та паризького гумору, то «вишукана погана музика» (*exquise mauvaise musique*) більше нагадує легку музику «*la musique légère*». Як вказує Домінік Арбе: «На початку століття суспільство роздирають численні політичні, соціальні та партійні суперечності. Музика не залишається осторонь: вважається добрим тоном відкидати або класифікувати як «легку музику» будь-яку музику, що походить з країни або культури, яку зневажають» [21, с.28]. Для Франсіса Пуленка легка музика мала чітку характеристику. За словами самого композитора, «легка музика» позначена простотою, яка виражена у ясній гармонії, що підкреслює не складну та легко для запам'ятовування мелодичну лінію.

Легка музика охоплює широкий музичний спектр та включає оперету, салонні танці, програми орфеонів<sup>3</sup>, духових оркестрів, військову музику, музику до фільмів і, в ширшому розумінні, весь репертуар народного походження, тобто регіональний і національний фольклор. Легкі для запам'ятовування мелодії, не складна гармонія та формотворення є характерними для цього стилістичного напрямку. Саме тому її легко порівняти з народною музикою. Легка музика, або, точніше, «чудова погана музика», дещо схожа на стиль Ф. Пуленка.

Існує багато зв'язків і подібностей між «легким стилем» і стилем композитора. Для них характерним є спирання на тональне мислення. Європейська легка музика базується на діатонічних мелодіях, що є характерним для творчості Ф. Пуленка також (у рідкісних випадках мелодії у композитора модальні). Але в композитора також присутня тенденція уникати обов'язкового вирішення певних ступенів, що нагадує старовинну музику. Ця особливість яскраво проявляється в деяких хорових творах композитора: «8 французьких піснях» (1945-1946) або кантаті «Одного сніжного вечора» (1944).

Франсіс Пуленк відомий як мелодист, не зважаючи, для якого складу він пише твір. Це вказує на пісенність та вокальну природу його композиторського

---

<sup>3</sup> Орфеони – 1. Французькі аматорські хорові товариства, що виникли у Парижі у 1818 році. 2. Товариства співу, що виникли в різних містах Франції та мали на меті пропагування співу.

стилю. Для легкої музики характерним є повторення однієї мелодичної лінії, що породжує інші. В ній відсутні довгі та витончені розробки. Такий тип опрацювання теми простежується іноді й в творчості Франсіса Пуленка.

Франсіс Пуленк не є композитором легкої музики, але цей стилістичний напрям залишив свій слід у його композиторському мисленні. Як зазначає музикознавець: «Його мова сильно тональна (на противагу панівному серіалізму), звичайно ж, відносить його до неокласичного руху, але наближає до легкої та популярної музики, не допускаючи при цьому падіння в пастку поганого смаку. Його смак до міксування ніяк не ставить під сумнів його приналежність до світу високої культури» [21, с.48].

## **1.2 Хорова культура Франції XIX-XX століття**

Для розуміння загальних векторів розвитку хорового мистецтва Франції ми пропонуємо статтю, що означають головні риси музики XIX та XX століття.

На початку XIX століття панувала так звана «революційна музика», тобто музика, написана на честь Французької революції. Композитори стикнулися з декількома викликами. По-перше, публіка вже звикла слухати виступи під відкритим небом під час святкувань. На думку дослідника *Nick Strimple* (Ніка Стрімпла), «композитори, наслідуючи бельгійця Франсуа Жозефа Госсека та його «Реквієм», почали створювати композиції для великих складів та довгими за тривалістю» [32, с.53]. По-друге, французький революціонер М. Робесп'єр намагався знайти компроміс між атеїстами та церквою. Для цього він запровадив нове свято пантеїстичної спрямованості. Революціонера було страчено через декілька тижнів, а свято залишилось, і композитори почали писати до нього музику. Серед композиторів того часу вирізнялися Етьєн Ніколя Мегюль (1763-1817), Андре Гретрі (1741-1813) і Луїджі Керубіні, який жив у Парижі. За винятком Керубіні, всі вище названі композитори вже були зрілими людьми і мали значний внесок в музичне життя Франції. Вони продовжили робити свій внесок у хорову культуру.

Анрі-Монтан Бертон (1767-1844) був видатним композитором і педагогом. Він написав кілька духовних кантат для виконання на концертних заходах, присвячених Французькій революції. Автор стверджує, що

«композитор мав репутацію музичного реакціонера, але водночас впроваджував потужні новаторські ідеї у своїх операх, найуспішніша з яких передбачала драматичну функцію хору» [32, с. 57]. Окрім значної кількості кантат, включаючи Кантату про шлюб Наполеона та Марії-Луїзи (1810), для солістів-тенора та баритона, змішаного хору та оркестру, Бертон також написав значну кількість творів літургійного жанру.

Марі Дезіре Больє (1791-1863) організував спочатку «Асоціацію музичних творів Заходу», а пізніше, у 1860 році, «Товариство концертів класичного співу». Вперше проводив фестивалі у провінціях, на яких відбулися перші французькі виконання ораторій Генделя, Гайдна, Мендельсона. Згодом цей захід був проведений і в Парижі. Як композитор Больє був особливо майстерним у жанрах духовної музики. Серед його творів - Реквієм пам'яті Меюля (близько 1819 р.) для солістів SATB, змішаного хору та оркестру. Він також написав кілька ораторій, які, на жаль, втрачені.

Фроменталь Галеві (1799-1862) був видатним оперним композитором, який досяг тривалого успіху завдяки опері «Жидівка» (1835). Він також був чудовим учителем, серед учнів якого були Гуно, Бізе (його майбутній зять) та К. Сен-Санс. Серед хорових творів – «Зачарований Прометей» (1849) та «*Ave verum*» (1850) для солістів, змішаного хору та оркестру; «*Agnus Dei*» та «*Sanctus*» (1851) для чоловічого хору, солістів-сопрано та органу (його внесок до «*Messe de l'Orphéon*», написаний спільно з Адамом, Клапіссоном та А. Тома); кілька кантат та невеликих п'єс для чоловічого хору.

Адольф Адам (1803-1856) написав значну кількість хорової музики, хоча його незмінний успіх був досягнутий завдяки балетам та операм. Отримав Римську премію в 1825 році за кантату «Аріана на Наксосі» (пізніше ця музика увійшла до опери «Шале»). Він написав кілька інших світських творів, включаючи ранню кантату «Агнес Сорель» (1824); кілька п'єс для чотириголосного чоловічого хору («Ремесла», «Паризькі діти», «Мобільна варта», «Республіканський похід» та «Німа, всі 1848 року, крім останньої, яка не датована»). Кантати «*Les Nations*» (1851, на текст Банвіля), «*La fête des arts*» (1852, на текст Мері), «*Victoire*» (1855, на текст Карпе) та «*Cantata*» (1856, на

текст Пачіні) були розроблені для сцени та всі були представлені або в Паризькій опері, або в комічній опері. Крім того, він написав низку духовних творів, зокрема «*Messe solennelle*» (1837) для чотирьох солістів та хору; «*Messe de Sa. Cecile*» (1850) для чотирьох солістів, хору та оркестру; великі мотети «*Domine salvum*» (1860) для трьох солістів, хору та органу, та «*O salutaris*» для хору, органу та оркестру.

Гектор Берліоз (1803-1869) був не лише захоплений творчістю свого вчителя Лесюєра, але й вражений операми Мегюля та хоровими та оркестровими виставами Госсєка. Його рання «*Messe solennelle*» (1824) для солістів, змішаного хору та оркестру, очевидно, була під впливом цих митців. До першого важливого хорового твору Берліоза відноситься реквієм «*Grande messe des morts*» (1837), для тенора соло, змішаного хору та великого оркестру, що була написана в рік смерті Лесюєра, через сім років після революції 1830 року. Окрім величезного оркестру, Берліоз використовує в творі хор із вісімдесяти жінок, шістдесяти тенорів та сімдесяти басів.

Габрієль Форе (1845-1924) не написав багато хорової музики. Але те, що він нам залишив є яскравим зразком вишуканої духовної музики, що виконується й донині. Його найвідоміший хоровий твір – Реквієм, ор. 48 (1886-88) для сопрано та баритонових солістів, змішаного хору та оркестру – є не лише невід'ємною частиною репертуару, але й надихнув пізніше на створення реквіємів композиторів Моріса Дюрюфле та Джона Раттера.

Амбруаз Тома (1811-1896) створив два цікавих твори до хорового виконання: «*Messe des morts*» (1840) та «*Messe solennelle*» (1857), обидва для змішаного хору та оркестру. Для них притаманна мелодійність та майстерна оркестровка, які чітко демонструють талант композитора до ідіоматичного вокального письма та влучного текстового оформлення. Реквієм досі популярний серед французьких хорових товариств.

XX століття стало переломним для творчості композиторів Франції. Дві світові війни та кризи вплинули на творчі пошуки, нові стильові рішення та жанрове різноманіття.

Альбер Руссель (1869-1937) був впливовим педагогом, але його композиторська творчість була визнана на міжнародному рівні лише наприкінці його життя. Стилистично його вроджений ліризм поєднував імпресіонізм К. Дебюссі з класичним французьким стилем та частковими екзотичними елементами Південно-Східної Азії та Індії. Ці характеристики легко розпізнати в його кількох хорових творах: *Evocations*, опус 15 (1910-12), опус 25 (1923), «*Le bardit des francs*» (1926) та вражаючий «Псалом 80», опус 37 (1928).

Жан Роже-Дюкас (1873-1954) розвинув привабливий стиль, на який вплинув його вчитель Г. Форє. Як і інші французькі композитори того часу, Роже-Дюкас потрапив під чари іспанської музики, про що свідчить «Сарабанда» (1910). Інші хорові твори включають велику «Улісс і сирени» (1937) для хору та оркестру, а також кілька мотетів.

Лілі Буланже (1893-1918) сестра Наді Буланже, найвідомішої викладачки композиції XX століття. За своє коротке життя написала чимало чудових хорових творів, серед яких - псалми, твори для хору з фортепіанним супроводом, такі як «*Soir sur la plaine*» (1913), та кілька кантат з оркестром, серед яких найвражачішими є «*Du fond de l'abîme*» (Псалом 130, 1914-17).

Моріс Равель (1895-1971) написав знаменитий хоровий цикл а`cappella «Trois chansons» (1914-1915). Цей цикл був створений як своєрідна реакція на жахи Першої світової війни. В цей час багато композиторів були особливо уважними до патріотизму, що були пробуджені старовинними формами, а саме шансонами епохи Відродження. Єдиний інший твір М. Равеля, що включає хор, це балет «Дафніс і Хлої» (1909-1912), в якому він наслідував приклад Дебюссі, використовуючи безсловесний хор з вражаючим ефектом.

Едгар Варез (1885-1965) був досвідченим хоровим диригентом та мав великий досвід. Він заснував Хор народного університету в Парижі, а також симфонічний хор у Берліні. Композитор віддавав перевагу створенню нової, абсолютно нетрадиційної музики, яка була різко дисонантною та ритмічно сміливою. Його творчість надихнула багатьох митців, серед яких – П'єр Булез та Френк Заппа. Його композиторські зусилля були переважно спрямовані на розширення інструментальних можливостей, включаючи ранні експерименти з

електронною музикою. Тим не менш, Варез створив три хорові твори, які є потужним вираженням його естетики: «Екваторіальний» (1934) для унісонного чоловічого хору та інструментів, «Етюд для простору» (1937) для хору, двох фортепіано та ударних, і «Нічний» (1961, завершений у 1973 році Чжоу Вень-Чжуном) для соліста-сопрано, чоловічого хору та камерного оркестру.

Жорж Міго (1891-1976) відомий як художник, поет та композитор. Він дотримувався поліфонічних принципів творення, експериментуючи з незвичайними тембрами та ритмічно вільними мелодичними лініями, завжди викладеними в тонально неоднозначній діатонічній структурі. Композиції Міго відображають глибоко духовну природу. Він написав кілька творів для хору без супроводу, наприклад «Реквієм» (1953), але найцікавішими є ті, що поєднують різноманітні інструментальні ансамблі з хором, в тому числі «*Le sermon sur la montagne*» (1936), «*La Passion*» (1941-42), «*L'Annonciation*» (1945) 46), «*La mise au tombeau*» (1949), «*Psaume 118*» (1952), «*La Nativité de Notre Seigneur*» (1954), «*Cantate de la vie meilleure*» (1956), «*La sulamite*» (1969).

Після Першої світової війни було створено групу з шести осіб-композиторів, до якої увійшли наступні видатні постаті як Жорж Орік, Луї Дюрей, Даріус Мійо, Франсіс Пуленк та Жермен Тайфер з Франції; Артур Онеггер зі Швейцарії. Вони об'єдналися під керівництвом Еріка Саті та Жана Кокто, які видали трактат «Півень та Арлекін» (1918), що заклав провідні засади для суто французької музики, звільнивши її від іноземних впливів. Протягом деякого часу вони були знані під назвою «Французька шістка».

Даріус Мійо (1892-1974) – в його творчості представлені кілька видатних хорових творів, які можна вважати типовими для його творчого доробку. Серед них дотепні та нескладні «*Les amours de Ronsard*» (1934) для камерного хору та інструментального супроводу; кантати *a`cappello* на тексти Клоделя: «*Cantique du Rhône*» (1936), «*Cantate de la paix*» (1937), «*Les deux sîtes*» (1937) та «*Cantate de la guerre*» (1940), Симфонія № 3 (Te Deum, 1946), написана на День подяки після Другої світової війни та його останній завершений твір, *Ani maamin* (1972), кантата, написана для Фестивалю Ізраїлю 1973 року.

Олів'є Мессіан (1908-1991) – відомою є його кантата, в якій композитор досяг стилістичного синтезу, а саме – «Преображення Господа Ісуса Христа» (1969) для десяти вокальних солістів, стоголосного хору, семи інструментальних солістів та великого оркестру. Серед неопублікованих творів Мессіана — «Меса» (1933) для восьми сопрано та чотирьох скрипок і «Хори для Жанни д'Арк» (1941) для подвійного хору без супроводу.

### **1.3 Методи дослідження**

При дослідженні теми магістерської роботи буде використано ряд методів.

Історіографічний метод задіяний задля систематизації джерел, що стосуються розвитку жанрової моделі шансон, загальні концепції якого будуть переосмислені Ф. Пуленком та постануть як інваріант у його хоровому циклі. Метод допомагає в розумінні ролі та значення шансону у творчому доробку Ф. Пуленка та специфіки стиля композитора.

Історичний метод націлений на дослідження розвитку хорового мистецтва Франції кінця XIX першої половини XX століття. Це допоможе в розумінні загальних тенденцій епох та сфери життя, в якій формувався феномен митця.

Структурно-функціональний метод стосується дослідження хорового циклу у єдності змісту та форми. Це дає нам можливість дослідити внутрішню побудову, мелос, інтонаційну сферу кожного шансону окремо, так і загальну архітектоніку всього хорового циклу.

Стильовий метод упорядкує особливості композиторського письма та яким чином композитор досягає урізноманітненого хорового звучання в рамках хорового циклу.

Жанровий метод зорієнтовує на основоположні засади шансону, що пройшли довгий процес еволюції та буде окреслено, яким чином ця жанрова модель втілена у хоровому циклі Ф. Пуленка.

Виконавсько-інтерпретативний аналіз проілюструє специфіку виконавського втілення як хоровим колективом, так і диригентом. Крізь призму власного диригентського досвіду та виконання *«The Cambridge Singers»*

диригентом Джон Раттер (*John Rutter*) буде представлено виконавську модель хорового циклу.

У дослідженні одним з основних методів є системний аналіз, що обґрунтовує «8 французьких пісень» Ф. Пуленка, як цілісну систему, в якій: упорядковуються знання про історичну роль та контекст шансону; стильові особливості Ф. Пуленка, як свідчення епохи; жанрові уподобання композиторів кінця XIX - першої половини XX століття, як втілення унікальності французької музичної культури; означається структурно-функціональний аналіз, який виявить основоположні закономірності шансону, втілені через призму композиторського стилю Ф. Пуленка; створено модель виконання хорового циклу через синтез наведеного вище методологічного комплексу.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Жанр шансону відіграв важливу роль у розвитку музичної культури Франції. Шансон закарбував зусилля, що керували французькими митцями епохи Відродження, щоб довести, що французька мова має всі необхідні якості для того, щоб стати поетичною мовою. Відмовившись від тверезості франко-фламандської школи, композитори епохи Відродження звернулися до простішого, мелодійнішого вираження у своїх творах, прагнучи поставити текст на передній план. 1520-ті роки стали свідками появи нового типу шансону, загалом відомого як паризький шансон, з його ліричними та наративними версіями, прикладами яких є твори таких композиторів, як Клоден де Сермізі або Клеман Жанекен. Від складних поліфонічних композицій композитори звернулися до більш прозорих форм, що характеризуються гоморитмом та гомофонією. На шансон також вплинули ідеали групи «Плеяда», яка ставила поезію на перше місце, а музика дотримувалась метричних та ритмічних моделей декламації – практика, яка стала відомою як *musique mesurée*. Зрештою, кінець 16 століття призвів до поступової заміни жанру шансон на *air du cour* (куртуазна пісня), яка набула популярності у 17 столітті. Тим не менш, особливості *musique mesurée* вплинули на звуковедення у творах та важливість акцентів у пісні, що згодом перетворилося в концепцію, яка в подальшому лягла в основу французької вокальної музики наступних століть.

У XIX столітті переважала хорова музика масштабної форми духовного спрямування. Французька революція вплинула на вибір складів хорів та оркестрового (інструментального) супроводу. XX століття ознаменоване трагічними подіями, а саме двома світовими війнами. Це спонукало композиторів в більшості відмовитися від колосально помпезних творів, звернутися до національних витоків, за поетичною основою стали обирати поетів Франції. Спостерігаємо звернення до сфери хорової музики а`cappella та відродженню національних жанрів, наприклад, шансон, як глибинного «генокода» музичної культури Франції. Основоположними для хорової музики Франції є такі жанри як мотети, рондо, балада, куртуазна пісня, шансон, реквієм, кантати та опера. Тож з оркестрово-хоровими творами монументального характеру поряд існують хорові твори-мініатюри без супроводу.

Якщо ми кажемо про стиль, що панував у XX століття та у творчості Ф. Пуленка це безперечно неокласицизм. Але свій яскравий слід залишило середовище та тогочасні тенденції у музичній сфері Франції. Спосіб життя, новий уклад у суспільстві породив значну кількість міських пісень. Для Ф. Пуленка, в нашому розумінні, популярна музика стає «фольклором». Життя, що вирувало у мюзік-холах, кафе стали місцем формування та зростання митця. Не можливо не узагальнити значення «легкої музики», що мала свої закони, а саме: наспівну мелодію та пісенне формотворення. Ці засади можна прослідкувати й у творчості Ф. Пуленка. Ми не стверджуємо, що Ф. Пуленк є безпосередньо тим, хто працює в даному жанрі, але його стилістика певною мірою поглинула основоположні аспекти «легкої музики», що можна прослідкувати в таких його творах як кантата «Сніговий вечір», монолог «Дама з Монте-Карло» та, безпосередньо, в хоровому циклі «8 французьких пісень».

Методи дослідження формують конкретну траєкторію всебічного опанування зазначеної теми магістерської роботи.

## РОЗДІЛ 2

### ФРАНСІС ПУЛЕНК «8 ФРАНЦУЗЬКИХ ПІСЕНЬ НА СТАРОДАВНІ НАРОДНІ ТЕКСТИ»: ЖАНРОВА ДРАМАТУРГІЯ ХОРОВОГО ЦИКЛУ

#### 1.1 Структурно-функціональний аналіз хорового циклу через призму стилістики Франсиса Пуленка

Цикл написаний в 1945 році для 4-голосного мішаного а cappella. Цікавим є те, що мішаний склад хору звучить протягом драматургії циклу з 1 по 8 номер, тоді як в 4 та 6 шансон задіяно виключно чоловічий склад хору.

Твір написаний як відголосок Другої світової війни. Після пережитого досвіду в окупації тема національної гідності особливо яскраво пробуджується у свідомості композитора. Відповіддю на страшні роки стає не просто твір про війну, а хоровий цикл, що втілює провідні аспекти музичної культури Франції. Вербальну основу твору складають старовинні французькі тексти. До жанру «шансону» на народні тексти композитор звертався й раніше, ще у 1922 році (на авторські тексти в 1936 р.) і в циклі 1945 року використані деякі мотиви з цього хорового твору для чоловічого складу невідомого авторства 17 століття «*Chanson à boire*».

Хоровий цикл складається з 8 номерів, кожен з яких має свій яскравий колорит, внутрішній сюжет та вони не об'єднані спільною думкою. Кожен шансон розповідає різні історії з життя народу та розкриває різний спектр емоцій – комічна сцена залицяння, трагічне кохання, саркастичне висміювання певних професій та перша закоханість.

#### № 1. «*Margoton va t`a l`iau*»

В перекладі «Марготон йде по воду». Це комічно-побутова пісня, в якій розповідається про дівчину, що хотіла набрати води та через необачність впала. Її помітили парубки та запропонували допомогу, вказавши за ціну «її серденько», але отримали відмову.

Номер 1 складається з 8 куплетів. Розмір 2/4. Форму хору можна визначити як хорові варіації. Кожний куплет має двохчастинну форму композицію якого можна охарактеризувати як заспівно-приспівну структуру.

Заспів (А) містить основну тему, що складається з 13 тактів. В ній можна виділити ядро, що містить 8 тактів та завершується кадансом відкритого типу, а також розвиваючого епізоду, що будується на висхідному мотиві. Приспів (В) містить 4 такти, він є незмінним, окрім (3 і 7 куплету) де композитор змінює ритмічну організацію виключно в одному такті. Схожість пояснена тим, що протягом фактурно-тембрового варіювання композитор намагається віднаходити нові підголоски, а віднайдені прийоми повторює в інших куплетах.

Особливо яскраво специфіку мислення в шансоні №1 можна помітити вже з **1 куплету**. Основна тема доручена партії сопрано. Її виразна квартова інтонація на початку з подальшим мелодичним заповнення не тільки доповнює звернення до дівчини, а й яскраво відкриває цикл в цілому. Надалі до партії сопрано ( що продовжує той самий тематизм) додається партія альтів, мелодична лінія якої побудована на квінтовому висхідному русі. Композитор майстерно модифікує основний мотив зробивши його інтервальне обернення. Звучання хору, що приєднується до теми продовжує її розвиток [9-16 т.]. На витриманому звучанні ноти  $сi_1$  у сопрано, композитор проводить виразний висхідний унісонний рух мелодії у чоловічій партії та мелодичну побудову у альтів на тоніці з допоміжним зворотом. З 13 такту після паузи в сопрано звучить tutti всього хору де провідним інтервалом композитор робить чисту кварту та квінту у партії сопрано.

**2 куплет** композитор розпочинає з однотокового вступу партії сопрано, яка ілюструє відому нам вже тему. Цю чисту квартову інтонацію перериває унісонна побудова у чоловіків, що ніби підголосок доповнює окличне звучання. Це своєрідна інтонація «зітхання», де перший мотив побудований на низхідному русі від  $ре_1$  до до  $дієза_1$  (що можна трактувати як мі дорійський лад) та вже в другому мотиві композитор повертає мі гармонічний мінор в тотожній побудові (  $ре$ ,  $до$ ,  $мі$ ).

З 21 такту композитор відкликає чоловічий склад та додає партію альтів, мелодія яких побудована на низхідному русі від квінтового тону з подальшим використанням квартової інтонації. 25 такт розпочинає чоловіча партія, а

мелодичний малюнок альтів композитор доручає партії сопрано (без альтів), тому фактура стає 3-голосною. Лише з 29 такту звучить хорове tutti.

**3 куплет** розпочинає експозицію теми на forte чоловічий склад в унісон. З 4 такту продовжує тематичну лінію партія сопрано з альтами. Розвиваючий елемент (41 такт) в даному куплеті відрізняється від попередніх терцієвим звучанням в чоловічому складі, адже в первинних куплетах вони співали в унісон.

**4 куплет** що звучить в динаміці mezzo forte має схожу будову з 2 куплетом. Але підголоски у чоловічій партії мають іншу будову (ре діз, мі, до), що створює відчуття наполегливої інтонації, а не зітхання.

**Заспів 5 куплету** схожий за побудовою на заспів 3-го. В 73 такті звучить весь склад хору. В ньому наявне співставлення «мі» гармонічного мінору та мі фрігійського.

**6 куплет** розпочинається на ріано (лірична кульмінація), звучить соло сопрано, що експонує провідну тему, звучання якої доповнює низхідна інтонація в партії тенора. Потім приєднується партія альтів, мелодія якого нагадує обернення основної теми. Будова розвиваючого епізоду та приспів схожі побудовою на 3 куплет.

**7 куплет** починається на forte з проведення теми чоловічим складом. Надалі тема знову переходить до партії сопрано з підголоском у партії альтів, що звучить на хоровій педалі (нота сі) у чоловічому хорі. Є схожість у побудові наступних тактів з 3 куплетом.

**8 куплет** починається на mezzo forte і соло партії сопрано що ілюструють основний тематизм. Виразний підголосок створюють партії чоловіків, що виконують низхідну зб.2. Завершується звучання шансону tutti хору з унісоном в чоловічому складі.

Загалом заспів має доволі лаконічне та просте звучання, що нагадує музику епохи Відродження своєю кришталю-дзвінкою інтервальною організацією.

Тональне мислення композитора можна визначити як модальне. Основою його ладової організації є звукоряд мі, який спираючись на вербальний текст

композитор трактує як натуральний мінор, гармонічний мінор, фрігійський та дорійський лад. Лейт - інтервалом всього номеру можна визначити чисту кварту, що наявна у головній темі, в її побічних формах та оберненнях.

Композитор використовує протягом всього твору розріджену фактуру, що утворена за рахунок застосування переважно унісонного складу чоловічого хору, чергуванням широкого та вузько розташування інтервалів.

Ф. Пуленк не використовує різних динамічних контрастів. Це можна прослідкувати створивши динамічний план розвитку 1 шансону.

| 1 куплет | 2 куплет  | 3 куплет | 4 куплет  | 5 куплет | 6 куплет | 7 куплет | 8 куплет  |
|----------|-----------|----------|-----------|----------|----------|----------|-----------|
| <i>f</i> | <i>mf</i> | <i>F</i> | <i>mf</i> | <i>f</i> | <i>p</i> | <i>f</i> | <i>mf</i> |

Найбільший контраст композитор застосовує між 6 і 7 куплетами. Це можна пояснити способом мислення митця та його баченням драматургії твору. Функція «*initio*» належить першим двом куплетам. Композитор експонує головний тематизм та занурює слухачів у світ музичного твору. З 3 по 7 куплети – «*motus*». З 3 куплета композитор починає завдяки використанню нових тембральних барв варіювати основний музичний тематизм. З куплет починається з проведення теми чоловічою партією. Активно варіюючи матеріал, композитор робить кульмінацією всього хору 7 куплет, що найбільш контрастно звучить до 6 куплету та в його вербальному тексті використані найбільш значущі слова, що описують ціну, за яку дівчині допоможуть у біді «тримати твоє маленьке серце, якщо можна». 8 куплет - виконує функцію «*terminu*». Відбувається динамічний спад контрастно до попереднього куплету, розпочинається з соло сопрано як на початку.

Спільні риси можна означити між 1, 2, 4, 6, 8 куплетами, які починаються з соло чи співом всієї партії сопрано та 3, 5, 7 що експонуються чоловічим складом.

Використання ладів народної музики можна трактувати як спосіб віддання данини стародавній музиці Франції.

## №2 «La belle se sied au pied de la tour».

Назва перекладається як «Красуня сидить біля підніжжя вежі». Це лірична пісня, що розповідає трагічну історію кохання. Дівчина сидить під вежею, відмовляючись покидати її. В ній знаходиться її коханий, якого мають завтра стратити.

Написаний шансон для 6-голосного мішаного хору в тональності G-dur. Розмір змінний: 3/4, 2/4. Форму можна визначити як куплетно-варіантну. Складається шансон з 5 куплетів. Цікавою є трактовка форми та тематизму кожного з куплетів. Шансон побудований як діалог між донькою та батьком. 1 куплет ведеться від лица оповідача, який ніби розповідає історію; 3, 5 експонують образ дівчини; 2 та 4 присвячені постаті батька.

Тема, що експонується в 1 куплеті та є провідною для всього шансону має 6 тактів. Вона хвилеподібна та наспівна. Протягом розвитку всього шансону композитор видозмінює тематичний малюнок при кожному проведенні ритмічно чи інтонаційно піддаючи її змінам. Але цікавою є структура кожного куплету :

| 1 к.     | 2 к.     | 3 к.    | 4 к.     | 5 к.     |
|----------|----------|---------|----------|----------|
| 6 тактів | 6 тактів | 4 такти | 6 тактів | 6 тактів |

**1 куплет** експозиція головної теми та є втіленням оповідача. Основна тема звучить у партії сопрано та підсилена стійким, крокуючим мелодичним рухом партії альтів, що ніби є предвісником майбутнього дійства.

**2 куплет** – «Батько». Тема проводиться у партії тенорів. Підсилює її звучання партія баритонів та басів, що мають схожий крокоподібний малюнок з 1 куплету.

**3 куплет** – «Дівчина», звучить новий тематизм. Виступає своєрідною інтермедією по відношенню до тематичного наповнення всього шансону. Мелодія починається з стрімкого квінтового ходу у партії сопрано з подальшим низхідним заповненням. За характером нагадує рішучі оклики, що підкреслюють вербальний текст «Не хочу чоловіка, не хочу пана, я хочу свого друга, який гниє у вежі.». В партії альтів звучить незмінний хвилеподібний мотив. В партії тенорів - висхідний сі фрігійський тетрахорд до якого в

подальшому приєднається звучання мі мінорного тетрахорду . Закінчується 3 куплет 6 голосним звучанням хору на два ріано.

**4 куплет «Батько».** Панує 4-х голосне звучання чоловічого складу. Тема звучить у партії тенора на фоні яких на склад «Ah» звучать партії Тенора 2 , Баритонів та Басів. Їх мелодична лінія наповнена цікавими хроматизмами. У партії Тенорів з'являється підвищений тонічний звук, що контрастно відмінюється в наступному такті, створюючи нестійкість звучання. У партії Баритонів наявний виразний хід на фа бекар, що може бути свідченням мислення в соль міксолідійському ладі. В наступному такті композитор використовує до дієз, що можна трактувати як соль лідійський.

Загалом у 4 куплеті композитор мислить модально, що втілено у яскравих альтераціях та їх відміні у кожній з партій ( окрім тенорів).

Партія басів побудована на висхідних стрибках на широкі інтервали, спочатку на октаву, в наступному такті на м.6. Ці висхідні інтонації можна трактувати як риторичну фігурацію «Exclamatio», що передає тужні гіркі оклики (образ запертого коханого дівчини).

**5 куплет «Дівчина».** Головна тема звучить у партії сопрано. В даному куплеті композитор застосовує поступовий вступ голосів, що ніби нанизуються один на одного та завершують шансон спільним звучанням в гомофонно-гармонічній фактурі.

Значну увагу композитор приділив динаміці, її тісному зв'язку з змістом твору:

| 1 к. | 2 к. | 3 к. | 4 к. | 5 к. |
|------|------|------|------|------|
| P    | p-pp | p    | p    | pp   |

Майже весь твір побудований на тихому звучанні. Композитор задля ясності втілення характеру номеру та способу виконання додає авторські ремарки: «*bouche fermée*» (закритим ротом), «*très lié*» ( дуже близько). Важливою на початку є темпова ремарка «*Tres calme et melancolique*», що в перекладі значить «спокійно та меланхолійно».

Драматургію в творі можна означити наступним чином:

*initio* – 1 куплет, експонує основний тематизм та звучить від ролі оповідача. *motus* (2-4 куплети), кульмінація твору виникає в 3 куплеті та характеризується зміною тематизму, більш рішучими інтонаціями та найбільш короткою побудовою, *terminus* – 5 куплет. Не зважаючи на трагічний текст «Батько, якщо Ви повісите його, поховай мене під ним. Так люди скажуть, це вірні любові» це прийняття та розв’язка всієї сюжетної лінії. Композитор підкреслив кінцівку поступовим вступом голосів на тиху динаміку та одночасним акордовим звучанням в останньому такті.

### № 3 «Pilons l'orge».

В перекладі «Потовкти ячмінь» . Це побутова замальовка з елементами сарказму з сільського життя.

В пісні розповідається про тяжку працю в полі та історію дівчини, яку батько збирається видати заміж за негідника.

Написаний для 4-голосного мішаного хору в тональності F-dur, розмір 2/4.

Форму твору можна визначити як рондо :

| a                | b                                                     | a               | c                                                     | a               | d                                                     | a               | i                                                     | a               |
|------------------|-------------------------------------------------------|-----------------|-------------------------------------------------------|-----------------|-------------------------------------------------------|-----------------|-------------------------------------------------------|-----------------|
| Рефрен,<br>F-dur | Епізод1<br>F dur з<br>епізодичним<br>фа<br>лідійським | Рефрен<br>F-dur | Епізод2<br>F dur з<br>епізодичним<br>фа<br>лідійським | Рефрен<br>F-dur | Епізод3<br>F dur з<br>епізодичним<br>фа<br>лідійським | Рефрен<br>F-dur | Епізод4<br>F dur з<br>епізодичним<br>фа<br>лідійським | Рефрен<br>F-dur |

Тож рондо складається з 9 частин та не містить тональних контрастів.

Важливо охарактеризувати рефрен та епізоди

**Рефрен** – складається з 4 тактів. Має акордову фактуру. Кожен з голосів має цікаву мелодичну організацію. Так партія чоловіків побудована на коливанні секундового інтервалу (ля, сі). Альта партія побудована на коливанні інтервалу (соль, фа). Найбільш гнучкою та хвилеподібною є партія меццо-сопрано та сопрано. Таким наповненим звучанням, щільною фактурою та хаотичною лінеарністю автор, на мою думку, втілює метушливий та непереривний процес збирання урожаю. Для рефрену притаманні поступові висхідні взлети та спади.

**Епізод №1** – складається з 8 тактів, в своїй основі містить тематизм рефрену з певними видозмінами самої мелодичної лінії, так і ритмічної організації. Особливо цікавим є коло подібний повторний рух мелодії в 10 -11 тактах, що є символом безперервності роботи та повторності дій.

**Епізод №2** – складається з 8 тактів. Мелодична лінія у партії сопрано дублює 1 епізод. Видозміні піддається партія мецо сопрано та альтів. Інтонаційно цікавими є квартові низхідні ходи в партії альтів, ніби важкі кроки .

**Епізод №3** містить 8 тактів. Тематична лінія передана партії сопрано. Композитор майстерно створює нове звучання в партії мецо-сопрано, додавши нову інтонацію в 32 та 33 тактах, в партії альтів зміна виявляється в 33 такті, де композитор використав обернення низхідної квінти.

**Епізод 4** – Композитор не робить різкого контрасту, а змінює частково мелодичну лінію мецо-сопрано та сопрано з 46 по 49 такти. В партії сопрано композитор додає на початку мотиву висхідну чисту кварту, це створює відчуття більш просвітленого звучання. В цьому епізоді композитор не використовує фа-лідійський лад, з притаманним для нього сі бекаром.

Динаміка – forte. Композитор використовує ff виключно в самому останньому такті підкреслюючи останній акорд високою теситурою.

Важливим штрихом є акцент, який композитор використовує протягом всього твору для підкреслення необхідних долей та слова.

Драматургію можна визначити наступним чином.

| Initio           | Initio                                                | Motus           | Motus                                                 | Motus           | Motus                                                 | Motus           | Кульмінація                                           | Terminus        |
|------------------|-------------------------------------------------------|-----------------|-------------------------------------------------------|-----------------|-------------------------------------------------------|-----------------|-------------------------------------------------------|-----------------|
| Рефрен,<br>F-dur | Епізод1<br>F dur з<br>епізодичним<br>фа<br>лідійським | Рефрен<br>F-dur | Епізод2<br>F dur з<br>епізодичним<br>фа<br>лідійським | Рефрен<br>F-dur | Епізод3<br>F dur з<br>епізодичним<br>фа<br>лідійським | Рефрен<br>F-dur | Епізод4<br>F dur з<br>епізодичним<br>фа<br>лідійським | Рефрен<br>F-dur |

#### **№4 «Clic clac dencez sabots»**

Це танцювально-жартівлива пісня про парубків та їх пошук своєї дами серця. Написаний для 3-х голосного чоловічого хору з divisi в партії басів і баритонів та соло батька в тональності e-moll, розмір 6/8.

Форму можна визначити як куплетно-варіаційну, де наявні 7 куплетів ( на змінний текст) та приспів, що має незмінну вербальну основу.

Розпочинається шансон з викладу приспіву партіями басів та баритонів. Композитор застосовує прийом звукозображення у басів, які ніби імітують стукіт або клацання на склад «Clic, Clac». Основна тема приспіву у баритонів стрімка та поступова , хвилеподібна, поділяється на фазу сходження (мі мінорний трихорд) та поступового низхідного руху ( від мі до сі).

**1 куплет** – Тематизм куплету відрізняється від приспіву та потім буде проводитись у всіх куплетах. Мелодія ніби поступово зростає та закінчується низхідним ходом на чисту кварту. Головну тему проводить партія баритонів. Звучання лаконічно доповнює сі фрігійський тетрахорд, який ніби паттерн звучить незміно 3 рази поспіль у партії тенорів. Партія басів відтворює короткі інтонаційні ривки на склад «clic».

**Приспів до 1 куплету** - основна тема доручена партії тенорів. В терцію її звучання дублюють баритони, в інтонаційному просторі яких з'являється ре дієз ( гармонічний мінор). Звукозображальною залишилась, як і на початку, партія басів. В них видозмінилася будова мелодії на крокоподібні рухи побудовані на низхідному русі по нотах ля мінорного тризвуку, що є субдомінантою по відношенню до мі мінору.

**2 та 3 куплет** – мають однакову організацію. Основну тему проводить партія тенора. Партії баритонів та басів створюють яскравий звукозображальний фон, вони співають на склад «ah». Партія баритонів розспівує стало допоміжний зворот ( сі, ля, сі, до), що звучить хвилеподібно, ніби коливання. У партії басів стало звучить витримана нота мі, що можна трактувати як органний пункт.

**Приспів до 2 та 3 куплетів** – Основний тематизм проводить партія тенорів, яку в терцію дублюють баси. В їх мелодичній лінії композитор застосовує гармонічний мі мінор. Звукозображальна роль належить баритонам, що мають цікаву інтонаційну організацію ( с, е, е, е<sub>1</sub>).

**4 куплет** – В даному куплеті основний тематизм трансформується та незмінний вербальний текст звучить у виконанні соло батька. Його тема

насичена стрибками та хроматизмами, умовно його соло можна розділити на 2 рівні, хроматичний хід секундами від мі до до # та повторювана сі.

Звукозображальний елемент тепер містять всі партії, що стали фоном до звучання соло. Партія тенора побудована на постійному коливанні великої секунди ( соль, ля). Партія басів ніби в квінту дублює звучання тенора та в октаву співає малу секунду ( до, ре бекар). Партія баритона виконує короткі, підкреслені акцентами інтонації, які побудовані протягом 4 тактів на низхідному русі хроматизмами від мі до до #. Це створює ефект перегукування або ж театрального кривляння до соло батька.

**Приспів до 4 куплету** – Партії тенорів та баритонів в терцію проводять основну тему, композитор застосовує у баритонів гармонічний мі мінор. Партія басів має цікаву інтонаційну організацію, яка побудована на низхідному ля мінорному тризвуку та оспівуванні тону сі.

**5 та 6 куплети** – основну тему проводить партія баритонів. Тенори та басы співають на «ah». Мелодична лінія тенорів побудована на висхідному сі фрігійському тетрахорді. Цей паттерн повторюється тричі. Партія басів побудована на повторі ноти мі, як органний пункт.

**Приспів до 5 та 6 куплетів** абсолютно точно дублює приспів до 2 та 3.

**Неочікувано з'являється соло батька** що дублює звучання 4 куплету з невеликою видозміною у чоловічому супроводі в 71 та 72 тактах.

**Приспів до соло батька** містить більш гостре звучання, хроматичні ходи та співзвуччя. Цікавим є звучання партії баритонів, що містить некласичну інтервальну побудову. Це послідовність в3., ч.4, тритонна, м.3 (з перехрещенням голосів).

**7 куплет** – основну тему проводить партія баритонів. Партія тенорів проводить мелодія, що була в 2 та 3 куплеті у партії баритонів. Бас як і в попередньому куплеті повторює ноту мі.

**Приспів до 7 куплету** – побудований як приспів до 1 куплету.

З'являється соло батька, що проводить головний тематизм притаманний приспівам, який композитор не піддає видозмінам. Цікавим є те, що тематизм батька з інших проведень в цьому варіанті звучить в партії баритонів. Тенори та

Баси виконують секундові коливання в квінту як в 4 куплеті, тільки в зворотньому русі. В останніх 4 тактах приспіву композитор віддає основну тематичну лінію тенорам, що звучить на секундових коливань ( в партії басів та баритонів). Соло батька побудоване на низхідному хроматичному русі від ре до ля, де кожен крок розмежований паузами.

Важливим звукозображальним елементом в музиці шансону є акценти, що особливо яскраво виникають в одиночних окликах «clic».

Не менш важливим є тип звуковедення. Композитор не уточнює його, але в шансоні домінуючу роль займає текст та його яскрава артикуляція, тому мелос підпорядкований слову.

Динамічний план твору не містить яскравих контрастів, але композитор виділяє завдяки динаміці солюючий голос та тематичні лінії.

| Приспів | 1к. | Пр. | 2-3 к. | Пр. | 4 к.                | Пр. | 5-6 к.             | Пр. | Solo Батька            | Пр. | 7 к. | Пр. з solo батька |
|---------|-----|-----|--------|-----|---------------------|-----|--------------------|-----|------------------------|-----|------|-------------------|
| f       | f   | F   | f      | f   | Solo-ff;<br>Хор-mf. | f   | T+B-mf;<br>Bar.-f. | f   | Solo – ff;<br>Хор – f. | f   | mf   | mf -p -pp         |

Драматургія побудована за арковим принципом. Композитор починає та завершує твір музичним тематизмом приспіву, куплети між собою ніби діалогічно чергуються, а часом і точно повторюються ( приспів до 2-3 та 5-6 куплетів). Цим самим композитор ніби створює єдність між частинами, та в той же час чергуючи (композитор змінює тембрально проведення теми) та варіюючи звучання відбувається драматургічний розвиток в номері.

| Initio                              | Motus                                             | Terminus         |
|-------------------------------------|---------------------------------------------------|------------------|
| Приспів та 1к. з приспівом до нього | З 2 к. по Solo Батька з приспівом ( кульмінація). | 7 к. з приспівом |

Solo Батька з приспівом є кульмінаційною вершиною цього шансону. Її підкреслено яскравою динамікою, акцентами у партії баритонів та divisi в партії басів.

## Шансон №5 «C'est la petit' fill' du prince».

В перекладі «Вона онука принца». Це любовна французька пісня в якій розповідається про мрійливу принцесу, яка хоче вийти заміж. Вона зустрічає на березі парубка, одного з сорок кавалерів, що своїм співом зачарував молоду дівчину. Шансон звучить надзвичайно прозоро, кришталево-блискуче, ніби мереживо чи туман на березі ранкового моря.

Шансон складається з 11 куплетів, розмір 2/4. Основна тональність g-moll. Форму можна визначити як рондо:

|     |         |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |      |    |      |    |
|-----|---------|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|------|----|------|----|
| 1к. | Рефрен. | 2к. | Р. | 3к. | Р. | 4к. | Р. | 5к. | Р. | 6к. | Р. | 7к. | Р. | 8к. | Р. | 9к. | Р. | 10к. | Р. | 11к. | Р. |
| A   | b       | A1  | b  | A2  | b  | A3  | b  | A4  | b  | A5  | b  | A6  | b  | A7  | b  | A8  | b  | A9   | b  | A10  | b  |

Написаний для мішаного хору для 5-голосів.

**1 куплет** – розпочинає партія сопрано. Вони експонують тематизм епізоду, що в подальшому буде варіюватися в наступних проведеннях. За характером тема хвилеподібна, де поступове наростання чергується з поступовим спадом. Створюючи тему композитор ніби змальовує морські хвилі. До звучання соло з 5 такту додається партія альтів, що доповнює звучання поступовим спадом з елементами хроматизму .

**Рефрен** звучить більш впевнено та стійко. Він складається з 8 тактів, які можна поділити на 2 фрази (4+4). В перших 4-тактах переважає тенденція розвитку висхідна, в інших низхідна. Відсутні широкі стрибки та переважає поступовий та лінійний розвиток мелодії. Композитор мислить модально та використовує мі дорійський лад з притаманним йому 6 високим щаблем ( мі бекар). Виконують рефрен всі голоси окрім басів, фактура акордова.

**2 куплет** – Звучить соло сопрано на фоні хроматичного спуску альтів половинними. Ці низхідні секундові інтонації створюють образ любовної туги та ефемерності дівочих мрій.

**3 куплет** – композитор створює тембральний контраст та вносить новий персоніфікований образ, де тема проводиться тенорами на фоні хроматичного низхідного крокування в партії баритонів. Це експозиція образу чоловіків, що прибувають на човні та юнака.

Рефрен – після 3 куплету рефрен виконує тільки чоловічий склад.

**4 куплет** - ніби за принципом діалогу композитор передає звучання теми в партію сопрано, що є свідченням використання у шансоні принципу діалогу. Діалогізація фактури та насичення хорової партитури образами та їх тембральне уособлення вже використовував композитор у 2 шансоні, де було 2 образи ( доньки та батька) та окремий індивідуальний персонаж, що мав своє соло – Батько з 4 шансону.

**5 куплет** – Повернення образу юнака. Основна тема звучить у партії тенора. Композитор змінює мелодичну побудову в інших партій з низхідного хроматичного ходу на широкі інтервальні скачки. Так у партії баритонів це чергування октави та великої септими. У басів відбувається коливання на малу сексту.

**6 куплет** – на тлі витриманого октавного звучання партії баритонів та басів вступає жіноча партія з темою у сопрано та низхідним рухом у альтів.

**Рефрен** – до жіночого складу додається партія тенора, що в стрункій акордовій фактурі доповнює тембрально звучання сопрано та альтів.

**7 куплет** - на тлі органного пункту у тенора знову звучить проведення теми у партії жінок.

**8 куплет** – знову композитор звертається до звучання чоловічого складу з темою у партії тенора та хроматичним ходом у партії баритонів.

**9 куплет** – Створюючи діалог , композитор застосовує звучання жіночого складу з темою у партії сопрано.

**10 куплет** – в цьому куплеті тема у тенора втілює ,безпосередньо, образ юнака, що каже принцесі «Не плач більше у своєму серці. бо я поверну його тобі».

**11 куплет** повторює будову 6 куплету.

**Останній рефрен** проводить партія сопрано, альтів та тенора.

Важливим способом втілення контрасту та образів є динаміка.

Динаміка підкреслює душевні стани героїв.

|     |         |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |      |    |      |     |
|-----|---------|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|------|----|------|-----|
| 1к. | Рефрен. | 2к. | Р. | 3к. | Р. | 4к. | Р. | 5к. | Р. | 6к. | Р. | 7к. | Р. | 8к. | Р. | 9к. | Р. | 10к. | Р. | 11к. | Р.  |
| p   | mf      | p   | mf | mf  | f  | p   | p  | f   | f  | p   | p  | p   | p  | mf  | mf | p   | p  | mf   | p  | pp   | ppp |

Здійснивши динамічний аналіз, можна стверджувати що тиха динаміка притаманна в куплетах, де втілено постать дівчини, більш гучна – парубка. Єдиний куплет в якому чоловіча партія звучить в динаміці *riano* - це 10 куплет , а саме рефрен. Це може вказувати на початок згасання в драматургічному розвитку.

| Initio           | Motus             | Terminus                |
|------------------|-------------------|-------------------------|
| 1 куплен+ рефрен | 3 2 по 10 куплети | Рефрен 10 та 11 куплети |

Спираючись на тематизм та динаміку важко визначити кульмінацію. Але орієнтуючись на вербальний текст кульмінацією шансону є 9 та 10 куплет. Відповідно до вербального тексту, в них викривається кохання двох людей. Це свідчить, що кульмінація в цьому шансоні є тихою або ліричною.

### **Шансон № 6 «La belle si nous étions» .**

В перекладі «Краса, якби ми були». Це побутова пісня комічного характеру.

Важливим образом є дзвоник, який в подальшому композитор за допомогою голосів спробує відтворити.

Написаний для чоловічого складу для п'яти голосів. Основна тональність G-dur.

Пісня складається з 3 куплетів та вступу. Форму можна визначити як куплетно-варіаційну, розмір змінний ( 2/2, 3/2).

**Вступ** експонує основну тему, що проводить партія тенорів. Починається тема з висхідного квартового ходу (що вже звучав в попередніх шансонах) з поступовим заповненням та виразним ходом на малу сексту. Партія басів на склад «la» створює ефект крокування та прогулянки. Потім до його жвавого звучання додається партія тенорів та баритонів. Партія баритонів побудована на повторенні ноти «мі» з акцентом на 1 та 3 долі на *staccato*, що нагадує звучання дзвіночка про який йде мова в вербальному тексті шансону.

**1 куплет** – основна тема звучить у партії басів на фоні витриманої квінти в баритона та тенора. Це бурдонне звучання з комплементарним ритмом у басів нагадує спів мандрівних музикантів та підкреслює світських характер шансону.

В подальшому розвитку витримане квінтове звучання змінюється на чергування двох інтервалів, імітуючи дзвін. З 19 такту звучить точний повтор фрагменту ( 8-11 такти) з 1 куплету.

**2 куплет** – основна тема у партії баритонів. Вона звучить на тлі коротких співзвучь. Композитор застосовує *divisi* у партії тенора, чергуючи звучання терцій та секунд. З 27-такту композитор дублює головну тему в сексту партією басів.

**3 куплет** – Головна тема проводиться партією баритонів на тлі вираженого кварто-квінтового звучання у партії басів та тенорів. З 42 такту композитор проводить тему у партії тенорів в терцію з басами.

Для розуміння загальної динамічної картини слід проаналізувати динаміку в окремих куплетах :

| Вступ |    | 1 куплет |   | 2 куплет |   | 3 куплет |    |
|-------|----|----------|---|----------|---|----------|----|
| mf    | Ff | mf       | f | mf       | f | f        | ff |

Проаналізувавши динамічний план, можна визначити, що панує стала динаміка. Кульмінаційним є 3 куплет. В ньому панує найбільш гучна динаміка, композитор застосовує *divisi* в партії басів та тенорів та високі теситурні умови ( «g<sub>1</sub>» в партії тенора, «d<sub>1</sub>» в партії баритонів).

Драматургія твору можна розділити наступним чином:

| Initio | Motus        | Terminus                  |
|--------|--------------|---------------------------|
| Вступ  | 1 -3 куплети | 2 останні такти 3 куплету |

### **Шансон №7 «Ah! Mon Beau Laboureur»**

В перекладі «Ах! Мій Красень-Орач». Це пісня любовного характеру. В ній розповідається про кохання гарного фермерського хлопця, що працює на виноградниках до привабливої дівчини.

Написаний для мішаного 4-голосного хору. Основна тональність – *fis – moll*. Розмір змінний: 4/4, 3/4. Композитор використовує цікаву побудову, що полягає в контрасті ансамблевих проведеннь сольними голосами з звучанням

tutti хору. Такий спосіб чергування голосів нагадує схожий контраст побудов у месі. Франсіс Пуленк був релігійною людиною та активно працював в духовному жанрі, тому такий принцип чергування міг бути ним запозичений з власної композиторської практики.

Шансон складається з 12 куплетів та має куплетно-варіаційну форму.

**1 куплет** – Основна тема доволі коротка та хвилеподібна. Вона звучить у соло сопрано на фоні спочатку соло тенорового вокалізу на склад «ah» в основі якого лежить коливання терцієвого інтервалу ( фа дієз – ре). З 3 такту партія тенорів затихає, а соло басу доповнює звучання сопрано. З 5 такту tutti хору, де композитор використовує тембр партії сопрано та тенора.

**2 куплет** – знайомий в 1 куплеті тематизм вже звучить у соло басів на тлі звучання соло тенора та альтів на «*bouche fermée*» ( закритим ротом). З 9 такту композитор застосовує гармонічний мінор. З 10 такту звучить хорове tutti без партії сопрано.

**3 куплет** – до хорового tutti композитор повністю повторює музичний матеріал з 2 куплету. Tutti звучить без партії сопрано. Композитор використовує доволі широке розташування між партією альтів та тенорів ( м.6-ч.4-ч.5), що створює відчуття прозорої фактури та ефекту «простору». Також в даному куплеті партія тенорів звучить нижче чим партія басів, тому відбувається навмисне, створене самим автором перехрещення голосів. Такий спосіб тембральної гри композитор використовує і в інших своїх творах, наприклад, в месі «Gloria» та «Stabat mater».

**4 куплет** - основну тему проводить соло сопрано на тлі звучання на склад «ah» соло альтів та тенорів. Хорове tutti насичене, звучать всі партії. Композитор активно застосовує хроматику та басовий органний пункт. Особливо виразний хроматичний висхідний рух у партії альтів, що нагадує поступове сходження.

**5 куплет** повністю повторює 4.

**6 куплет та 7 куплети** повністю повторюють 3.

**8 куплет** – звучить 4-голосний ансамбль солістів. Основну тему експонує партія басів на тлі звучання квінтово-октавної побудови на закриті вуста. У

Tutti хору композитор використовує весь склад. В партії сопрано композитор застосовує низький 5 тон, що надає звучанню шансону ефекту викривлення та дисонансу.

**9 -10 куплети** –повторюють звучання 4 куплету з єдиною зміною, яка полягає в тому, що вербальний текст наявний тільки в партії сопрано. Інші партії співають чергуючись на склад «ah» та закритим ротом.

**11 куплет** – на фоні звучання октавної хорової педалі у соло басів, основний тематизм проводить соло тенора. Хорове tutti композитор вводить без партії сопрано. Основний тематизм у тенора звучить на тлі витриманого звучання басів та допоміжного звороту у альтів.

**12 куплет** – 4-голосне звучання ансамблю солістів. Вербальний текст наявний у всіх голосах, тут композитор використовує найбільш щільну фактуру всього шансону. Tutti хорове звучить також усім складом, але відбувається ніби розгалуження напруги в фактурі до кінця хору.

Важливо розуміти динамічний план :

| 1 к.     |       | 2 к. |    | 3к. |    | 4к. |    | 5к. |    | 6к. |    |
|----------|-------|------|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|
| Solo     | Tutti | S.   | T. | S.  | T. | S.  | T. | S.  | T. | S.  | T. |
| P,<br>pp | p     | p    | P  | p   | p  | mf  | mf | mf  | mf | p   | p  |

| 7к. |    | 8к. |    | 9к. |    | 10к |    | 11к. |    | 12 |    |
|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|------|----|----|----|
| S.  | T. | S.  | T. | S.  | T. | S.  | T. | S.   | T. | S. | T. |
| p   | p  | p   | mf | P   | p  | p   | p  | p    | p  | ff | p  |

Драматургія твору має ознаки арковості, композитор дублює побудови куплетів на різний вербальний текст. Також є ознаки контрастного мислення, у хорі відсутні динамічні градації, але автор створює яскравий контраст між частинами.

| Initio | Motus  | Terminus |
|--------|--------|----------|
| 1-3 к. | 4-9 к. | 10-12 к. |

Композитор робить ліричну кульмінацію у 8 куплеті, що підкреслено акцентованими вступами голосів, тихою динамікою, звучанням всього складу хору. Також у 8 куплеті композитор застосовує контрастну динаміку між соло та tutti хору.

Кульмінацією всього твору є 12 куплет. Звучить на ff форте, це найбільш яскрава динаміка у всьому хорі. У tutti хору Ф. Пуленк робить з різкий контраст динаміки, ніби роблячи ефект розсіювання та міражу.

### **Шансон №8 «Les tisserands»**

Комічно-саркастична замальовка з життя ткачів. З певною іронією в тексті розгульне життя ткачів порівнюється з єпископами: «Ткачі гірші за єпископів».

Написаний шансон для мішаного 5 голосного хору. Складається 7 куплетів, форму можна визначити як куплетно-варіаційну. Основна тональність – G-dur. Темп: «Tres anime, gai et mecanique» в перекладі «Дуже жвавий, життєрадісний і механічний». Розмір змінний – 2/2; 5/4.

**1 куплет** – основну тему експонує партія альтів. Тема доволі розлога, складається з 8 тактів. Умовно ми можемо розділити на окремі ланки. Перші 2 такти теми побудовані на 2-х квартових взлетах з коливаннями не більше терції. Починається мелодія з ясної інтонації чистої кварта, що створює ефект заклику. Квартова інтонація стане провідною для організації теми і в наступних куплетах. Композитор застосовує колоподібний рух навколо тону «ля» в подальшому розвитку хору.

Супроводжує тему на початку партія баритонів, що повторює тон «мі» на staccato на склад «la». З 6 такту доєднується партія басів. Мелодія переважно поступова, але також містить інтонацію чистої кварта.

**2 куплет** – тема продовжує звучати у партії баритонів. Цікавим є побічний тематизм. Партії тенорів та басів створюють відчуття перегукування між собою на склад «la». З 16-такту басы та тенори починають повторювати вербальний текст гармонічно доповнюючи основне звучання.

**3 куплет** – повторює 2 куплет.

**4 куплет** – провідна тема звучить у партії сопрано. Основний тематизм доповнює звучання перегуків між альтом та тенором на «la». Останні 2 такти тенори та альти переймають вербальний такт та гармонічно доповнюють основний тематизм.

**5 куплет** – основну тему в терцію проводить партія сопрано та альтів. Відтінює звучання чоловічий склад хору на «la». Їх тематизм побудований на квінтових коливаннях на staccato. З 41 такту тема звучить у партії сопрано. Супроводжуючі голоси можна поділити на 2 пласти. Партія альтів та басів в дециму співають висхідний тетрахорд. Партія Альтів та тенорів повторює звучання чистої квінти. З 43 такту в кожній партії з'являється свій активний мелодичний рух. З 44-такту всі партії співають основний вербальний текст «*En roulant la navette, le beau temps viendra*» в перекладі «Під час їзди на човнику настане гарна погода». Партії басів та баритонів співають в унісон. Тенори, альти та сопрано мають свій індивідуальний тематизм. Виразною спільною інтонацією стає чиста кварта, що звучить у всіх партіях. Цю інтонацію можна означити як лейт-інтервал всього шансону.

**6 куплет** – основна тема звучить у партії баритонів. Партія басів супроводжує її співом гама G-dur. З 51 такту до голосів, що виконують функцію підтримки доєднується партія тенорів.

**7 куплет** – основну тему проводять дві партії – сопрано та альти. На відміну від 5 куплету композитор ускладнює інтервальну організацію між голосами. На початку відбувається кварто-терцієве співвідношення. З 56 такту можна прослідкувати такий інтервальний ланцюг ( м.6-зм.5-ч.4-м.3-в3-в.3-м.3). Партія альтів має хвилеподібну мелодію, що нагадує коло. Такий тематизм за своїм характером нагадує риторичну фігурацію «Circulatio («коло»)). Вона означає просвітлення та довершеність світобудови, що ніби іронічно співставляється способу життя ткачів. Також колоподібна мелодія може вказувати на повторність дій, що виконують герої кожного дня.

В супроводжуючих партіях композитор модифікує звучання ч.4 та використовує його обернення – ч.5. З 59 такту з'являється знайома з 5 куплету двохрівнева організація хорової фактури. Завершується шансон наповненим

звучанням з щільною фактурою, хроматичним низхідним рухом у партії басів в 62-такті та яскравим рухом на септиму в партії сопрано до соль<sub>2</sub>.

Для розуміння загальної драматургії важливо розуміти динамічний план твору:

| 1к. | 2к. | 3к. | 4к. | 5к. | 6к. | 7к. |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| p   | f   | f   | ff  | ff  | ff  | ff  |

Композитор використовує принцип поступового збільшення динаміки без її зменшення до кінця.

Драматургію твору можна трактувати наступним чином:

| Initio | Motus | Terminus |
|--------|-------|----------|
| 1 к.   | 2-6к. | 7 к.     |

У творі можна визначити кульмінаційним 5 куплет. В ньому вперше композитор використовує весь склад, динаміка **ff** та виклад теми двохголосний.

Композитор останній куплет проводить на **ff** створюючи могутнє звучання та ставить ясну крапку, що завершує весь цикл загалом.

## 1.2 Виконавська поетика хорового циклу

Провівши детальний структурно-функціональний аналіз циклу та розуміючи тенденції в музичному житті Франції та передумови його створення можна розробити власну виконавську інтерпретацію. Для розуміння можливої виконавської концепції ми будемо спиратися на виконання «*The Cambridge Singers*» та їх диригента Джона Раттера (*John Rutter*) та власний диригентський досвід трьох номерів (№2, №4 та №7).

В-першу чергу зазначимо основні концептуальні речі, які впливають на початковий рівень втілення твору. Виконавцям-співакам потрібно розуміти, що тип звукоутворення відрізняється від типового для українських широт. В французькій мові превалює слово над музичною плавністю розгортання лінії, тому штрих має обов'язково враховувати виразне декламуванням слова, навіть на *legato*. Прослухавши вже №1 у виконанні «*The Cambridge Singers*» можна

відчути той самий принцип італійської камерати «спочатку слова, потім музика».

Манера виконання є не типовою для академічного стилю втілення. Сам тип формування звуку та його тембральна легкість нагадує манеру виконання епохи Відродження або Бароко. Цей спосіб втілення музичних творів несе в собі певні особливості, а саме відмову від «округлого» способу формування звуку, тембральної важкості та заглибленого звучання. Превалює більш проста манера звуковидобування, тембр легкий та прозорий.

Одним з складних завдань для диригента та виконавців є урізноманітнення куплетної форми та рефрену в рондо. Як вже було показано в попередньому розділі, в шансонах переважно відсутній контраст динамічний. Але Франсіс Пуленк збагачує та варіює звучання на рівні тембральному, фактурному та інтонаційному. Вже в першому номері виконавці урізноманітнюють звучання чергуванням різного штриха, відчуттям тенденції розвитку до сильної долі висхідних мелодичних ліній та зміні тембрального наповнення в залежності від закладеного контексту. Так у 3-ому куплеті відчутний більш протяжний та наповнений тип звуковедення на словах «*Que don'rez vous la belle qu'on vous tir' du fond*» ( «Що ти даси, прекрасна, щоб тебе витягли з глибин?»). Ми можемо бачити, що пряма мова ведеться від імені чоловіків. Тому виконавці за рахунок щільного формування звуку намагаються відтворити та змалювати чоловічу постать. В загалом номер побудований як діалог між Марготон (дівчиною) та парубками. Це наводить на думку про принцип театралізації музичного простору не тільки самим композитором, а й в хоровому виконанні.

Схожий принцип діалогізації фактури та театральності втілення ми можемо прослідкувати в таких шансонах як №2, №5, №7. Перед хоровим виконавцем постає важлива місія в урізноманітненні хорової партитури шляхом тембрального забарвлення, зміни штриха та способу атаки звуку.

**На прикладі 7 номеру** опишемо, які виконавські прийоми можуть бути застосований у хорі для урізноманітнення звучання в умовах куплетно-варіаційної форми. Загально ми маємо розуміти, що джерелом контрасту є саме

закладений поетичний текст. Як зазначалось вище, у 7 номері відбувається справжня сценка-діалог між закоханими та третьої особи, яка постає як соціум, в якому живуть герої. Вже з перших тактів виконавці застосовують штучний ансамбль між солістами, де головну тему проводить сопрано, а тенор доповнює звучання підголосками. Виконавці хвилеподібним фразуванням передають трепет почуттів героїв та інтонацію зітхання. Також композитор заклав контраст між сольним звучанням та tutti хору. Виконавці мають підкреслити 1 долю впевненою атакою звуку, вагомою. Це додає звучанню відчуття ствердження. Надалі задля просвітленого тематичного звучання доцільним є застосування штучного ансамблю. Ф. Пуленк доповнює звучання як витриманими нотами, так і поліфонічними підголосками. Тому за рахунок висвітлення тематичної лінії, співаки досягнуть злагодженості звучання на всіх рівнях.

Не можливим є виконання без залучення театральнo-артеcтичного аcпекту. Саме за рахунок особистіcного cприйняття та відтворення музичного матеріалу через призму розуміння поетичної cкладової досягається варіаційність звучання. «*The Cambridge Singers*» в своїй інтерпретації ілюструють нам справжню історію любовного характеру. Вони починаючи від різного типу атаки в кожному куплеті ілюструють новий образ та нового оповідача, кожна інтонація в їх виконанні несе в собі різний стан (наприклад, в одному варіанті зітхання, в іншому ствердження). Майстерність відтворення поетичного тексту та вміння передати найменші відтінки в інтонації підтверджує складність у філігранному сприйнятті цілісної концепції.

Для диригента постає справжнім викликом створити виконавську модель в якій буде ясно втілена діалогічність та театральність, закладена в поетичному та музичному тексті. Для передачі образу дівчини та підкреслення звучання теситурних умов та тембральних фарб жіночого голосу можна використати виразний кистьовий рух з гострим спрямуванням кінчиків пальців для втілення ясності тексту. Така модель жесту допоможе виконавцям поринути в образну сферу та зосередити увагу як на розвитку мелодичної лінії, так і на ясності слова. Вступ tutti хору диригент має підготувати ясним

ауфтактом з залученням не тільки кисті, а й передпліччя. Це сприяє в жесті передачу більш вагомого та щільного звучання хору.

Композитор застосовує для відділення заспіву та приспіву змінний розмір. Важливо, щоб в 4-дольному розмірі превалювала горизонтальна лінія, що втілює розвиток думки. Приспів Ф. Пуленк відділяє 3-дольним розміром, а задля передачі хвилеподібного розгортання варто застосовувати вертикальне формування тематичного розвитку, що по-перше, підкреслить зміну розмірної сітки, а по-друге, конкретизує рух мелодичної лінії.

Для втілення в руках образу юнака диригент може застосувати прикритий тип кисті. Звуковедення має бути більш щільним задля передачі тембру. В даному номері цікавим є динамічне співставлення. Цей шансон один з небагатьох в якому композитор застосовує внутрішній динамічний контраст. Саме для втілення яскравого контрасту в 12 куплеті між двома *forte* та *piano* доцільно використати для показу гучного звучання жест від плеча, а за рахунок контрастного ауфтакту - тихе та прозоре, завдяки превалюванню кистьових рухів.

Як висновок, можна зробити заключення, що диригент постає не просто керівником та транслятором музичного матеріалу, а справжнім художником. Руки стають пензлем, що малюють загальну художню концепцію завдяки філігранним та тонким елементам у власній техніці.

Тож представлена художня концепція є актуальною для таких номерів як №2, №5, №7.

Композитор в хоровому циклі використовує не тільки мішаний склад хору, а й чоловічий. Цей тип хору представлений в шансонах № 4 та №6. За характером втілення це комічні пісня, що змальовують залицяння парубків до дівчат, тож вони мають танцювальний характер. Звуковедення більш чітке та оповідальне, ніби «читати, співаючи».

Перейдем до більш детального виконавського аналізу шансону №4. Специфіка виконання з виразною декламацією слова залишається і в цьому шансоні. У виконанні «*The Cambridge Singers*» превалює оповідальний тип звуковедення. Перед виконавцями композитор ставить декілька задач:

акцентований хроматичний рух, стрибки, повтор одного звуку протягом заспіву. Трактовку художнього напряму ілюструє поетичний текст. Тому, при умовно сталій динаміці виконавці створюють при повторі однакових фраз динамічні відтінки, що не завжди відповідають партитурі. Важливим в даному шансоні є штучний ансамбль, який потрібний через те, що тематичне проведення композитор доручає одному голосу з чоловічого хору чи солісту та динамічно закладений самим композитором. У виконання хору «*The Cambridge Singers*» відчутний ясний динамічний ансамбль.

Для диригента необхідним є розробити загальну концепцію твору, що закладена в драматургію самим композитором та поетичним текстом. На початку шансону превалює чіткий кистьовий жест з гострим відчуттям точки у кінцівках пальців. Це допоможе у втілення чоловічого звучання хору та у відображенні оповідального типу звуковедення. Заспів має бути підготовленим ясним ауфтактом до 1 долі та відчуттям лінії розгортання теми. В приспівках, не зважаючи на протяжне звуковедення, в жесті має бути відчутна більш щільна точка дотику, що відтворює звучання саме чоловічого хору.

Даний шансон можна описати як театральне дійство в рамках хорової мініатюри. Композитор додає соло батька (діюче лице на противагу образу парубків, що втілений хором), створюючи картину діалогу. Диригент має передати його образ більш вагомим ауфтактом та жестом з превалюванням прикритої кисті, де позиційно ліва рука буде вище. Відповідь хору доцільно показати гострим ауфтактом до першої доці двома руками з кінчиками пальців, що звернені до хорових виконавців. Цікавим в кінці шансону є динамічний спад, що втілює картину віддалення юнацької юрби. Він має бути втілений за рахунок поступового зниження позиції, приближення плану та зменшення амплітуди жесту з гострим, навіть стаккатованим відчуттям в кінцівках пальців.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2**

Проаналізований хоровий цикл Франсіса Пуленка «8 французьких пісень» («*Huit Chansons françaises*») є оригінальним втілення жанрової моделі шансон французької національної традиції. Хормейстеру треба розуміти що ця

модель працює починаючи від інтонаційності, вербального тексту та закінчуючи структурно-драматургічним аналізом тематизму твору.

Поетичною першоосновою композитор обирає старовинні народні тексти. Їх опрацювання композитором засвідчує трактування жанру в історичному контексті. Як вже відомо, шансон це поліфонічна світська пісня. В обраних текстах Франсісом Пуленком перед слухачами постає калейдоскопічна історія буття простого люду, моряків та вельмож, тобто виникає асоціація ніби ми слухаємо звукові фрески. Така специфічна драматургія циклу вказує на відсутність конкретної загально-циклової лінії розвитку, зокрема, ми відзначаємо контраст сюжетний, динамічний, тембральний. Це вказує на використання композитором латентної драматургії. Але не спроста композитор обирає такий тип внутрішньої побудови цілого. Цикл постає самобутньою реакцією на Другу світову війну та окупацію. Ф. Пуленк обраним вербальним текстом та загальною архітектонікою циклу ніби маніфестує унікальність французької нації. Тому занурившись у закладений композитором сенс, можна стверджувати, що всі шансони між собою об'єднує тема демонстрації феноменальності французької культури через призму хорового циклу.

За формою переважає куплетно-варіаційна структура з ясным поділом на заспів (A) та приспів (B). В деяких випадках композитор обирає рондо. Це свідчить про спирання на ранній тип шансону, адже лише в процесі свого історичного розвитку було сформовано свій унікальний спосіб формотворення. Тому тип формотворення шансонів Ф. Пуленка спирається на традицію для даного жанру різних епох.

Цікаве місце в циклі Ф. Пуленка займає мелос. Він є яскраво-типовим для жанру шансону та французької музичної культури взагалом. Його головна риса полягає в тому, що він поступається провідним місцем слову, що стає основоположним. Мелос можна охарактеризувати як декламаційний та оповідальний. Кожна інтонація забарвлює та в той же час є підпорядкованою поетичній основі, надаючи тексту (що повторюється) багатогранності звучання. Композитор не використовує прямого цитування народних мелодій, а створює

власні, наслідуючи звучання старовинного жанру, що є композиторською інтерпретацією народних текстів.

Нетиповим є ладо-гармонічне мислення композитора. Франсіс Пуленк мислить прозорими співзвуччями, що ніби вказує на композиторське мислення XX століття, яке втілене використанням хроматики та некласичного співставлення голосів. Також, ніби віддаючи данину старовинному жанру шансону, композитор використовує народні лади музики.

Фактура переважно прозора та розріджена. Лише в кульмінаційних куплетах композитор використовує щільне зіставлення голосів. В шансонах переважає гомофонія. Але поряд з цим можна прослідкувати елементи підголоскової поліфонії та імітаційний вступ голосів. Це вказує на спирання композитором на традиційні засади шансону не тільки однієї епохи, а погляд на жанр в його історичній проєкції розвитку, від переважання контрапункту до гомофонії.

Притаманним для жанру французького шансону є гоморитмія «homorhythm». Ця специфічна, але в той же час одна з основоположних тенденцій організації ритмічного простору прослідковується й в циклі шансонів Франсіса Пуленка. Характерним для циклу є також поєднання декількох ритмічних пластів, органний пункт та комплементарний ритм, що збагачує звучання твору. Для жанрової драматургії циклу характерним є

Найбільша майстерність композитора відчутна в тембральній сфері. Саме тембральне чергування є одним з способів варіаційного розвитку в шансонах циклу. Франсіс Пуленк не просто співставляє тембри чоловічих голосів з жіночими, а й майстерно групує їх, створюючи цікаві колористичні поєднання, використовує перехрещення голосів, досягаючи цим певної об'ємності звучання.

Таким чином, в органічному синтезі традицій старовинного жанру, що постає багатогранно в історичній проєкції розвитку та тенденцій середини XX століття композиторського мислення в шансонах тісно інтегрується старовинне та тенденції композиторського мислення XX століття. Виконавська інтерпретація циклу стане темою наших подальший робіт.

Для диригента та виконавців важливою задачею стає втілити традиції «*musique mesurée*», що впливає на тип артикуляції та трактовку мелосу. Має превалювати слово, якому підпорядкована музична лінія, а не навпаки. Різноманітність шансонів та їх внутрішня поліобразність, наприклад, декілька персонажів, що ведуть діалог, який супроводжує хор виконує функцію не тільки гармонічної підтримки, а й відтворюють звукозображальний елемент. Так диригентом та виконавцями створюється справжня вистава у рамках хорового циклу, які описують різні сфери життя французького народу, як втілення його колориту та самобутності.

Для диригента постає низка випробувань як митця, що за рахунок жесту та міміки має скеровувати виконавців на правильну трактовку та вмінню передати схожий тематизм різними барвами. Це може бути досягнуто за рахунок використання різного варіанту жесту (від кистьового до вагомого від плеча), гостроти точки ( точка занурення, точка відскок, точка імпульс), виразної міміки, що є важливою у втілення загального образу.

## ВИСНОВКИ

Ф. Пуленк – визнаний композитор Франції. Його доробок знаний на весь світ та активно виконується провідними хоровими колективами. Його творча спадщина у жанрі хорового циклу на прикладі «8 французьких пісень» була досліджена нами у магістерській роботі та було досягнуто ряд наукових завдань.

Протягом дослідження було систематизовано наукові джерела присвячені жанру шансон. Ми дійшли висновку, що даний жанр пройшов довгий етап еволюції, кожен з яких має свої провідні риси та специфічну внутрішню організацію. Отримані знання були використані при аналізі самого циклу Ф. Пуленка та ми дійшли висновку, що в його творчості шансон постає як інваріант. В кожному з 8 номерів ми можемо відслідкувати типові риси, що притаманні шансонам різних епох, як по складу виконавців, типу фактури, так і по структурі.

У дослідженні позначено тенденції розвитку хорового мистецтва Франції кінця XIX - першої половини XX століть для розуміння загальних тенденцій епохи. Було зроблено висновки, що в XIX столітті ще панувала музика масштабних форм та духовного спрямування. А вже в XX столітті зміни у соціальному житті та війни стали поштовхом для композиторів до звернення до хорового жанру менших за масштабами форм та до сфери хорової музики *a`cappella*. В цей період почалось відродження національних жанрових витоків, серед яких і жанр шансону.

Здійснено структурно-функціональний аналіз хорового циклу «8 французьких пісень», де було означено провідні ознаки циклу: форма переважно куплетно-варіаційна та рондо, мелодична основа тем коротка та лаконічна, фактура гомофонна з елементами підголоскової поліфонії. Ритмічна структура є притаманною для жанру шансону, а саме переважання гоморитмії.

Ми дійшли до висновку, що Ф. Пуленк майстерно інтерпретує жанрову модель шансону через призму власного композиторського мислення та стильових тенденцій XX століття. Це можна прослідкувати в спиранні на класичну гармонію насичену хроматикою, використанні ладів народної музики, як натяк на модальність, у багатстві підголосків, що доповнюють мелодичну

лінію, виразному чергуванні тембрів, як засобу художнього втілення поетичного тексту. Ці новації композиторського письма викликають певні складнощі у виконавців.

Було здійснено виконавсько-інтерпретаційний аналіз хорової партитури у світлі власного досвіду, як хормейстера. Специфіка виконання постає у майстерності передачі поетичного тексту та композиторського письма, що насичене хроматикою. Для виконавців важливим є вміння втілити традиційну для французької музики артикуляцію, де слово превалює над мелосом. Тембральне чергування та розповідний тип драматургії в кожному з шансонів стає для виконавців справжньою складністю, що вимагає не тільки виконавської майстерності, а й акторської. Виразна міміка, різний тип звуковідтворення теми, в залежності до поетичного тексту, урізноманітнює сприйняття циклу.

Для диригента важливим є побудувати цілісну концепцію хорового циклу. Кожен з шансонів постає як окрема картина буття французького народу з різним закладеним сенсом та структурно-функціональною організацією. Для втілення кожного з них диригент задіює різний тип жесту, виразну міміку та постає справжнім митцем, що малює картину буття французького народу.

## Список використаних джерел

1. Батовська О. Сучасна хорова музика а *carrella*: толерантність стильових напрямлень. *Культура і сучасність : альманах*. К. : Міленіум, 2016. №2. С. 47-52.
2. Бермес І. До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 60, том 1, 2023. С. 41-46.
3. Бермес І. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. №4. С. 57–61.
4. Белік Н. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2010 Вип.3. С. 11-17.
5. Білобловський В. Концепт «інтерпретація» в історії, теорії та музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 73. Том 1. С.74-71.
6. Вежневель І. Музичний портрет у творчості Франсіса Пуленка : монографія. Київ, 2021. 192 с.
7. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130. С. 24-51.
8. Заверуха О. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України. Серія :Мистецтвознавство*. Харківська державна академія культури, 2017. Вип. 57. С. 54-61.
9. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні та історичні науки*. 2014. Вип. 120. С. 74–79.
10. Костенко Л. В., Шумська Л. Ю. Хрестоматія з хорознавства. Навчальний посібник. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 521 с.

11. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
12. Оболенська М. Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 18 с.
13. Оболенська М. Французький національний стиль як об'єкт музикознавчого аналізу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2015. С. 31-36.
14. Прокопов С. Дирижёрская школа высших достижений. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: збірник наукових статей. Вип. 36. Харків: Харківській національній університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2012. С. 77-90.
15. Пушкар Л., Коган І., Гламаздіна О. Проблема виконавської інтерпретації хорового твору у процесі професійної підготовки диригента-хормейстера. *Слобожанські мистецькі студії*: науковий журнал. Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 2(05). С. 81-85.
16. Рябоконева М. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2016. 197 с.
17. Сенченко Л. Авторський збірник статей з проблем хорознавства. Мукачєво: МДУ, 2018. 310 с.
18. Шаповалова Л. В. Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості: автореф. ... канд. дисер. Київ, ІМФЕ імені М. Рильського 1984. 24 с.
19. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
20. Шип С. Історично інформована інтерпретація музичного твору (НІР) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*: науковий журнал. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 2(3). С. 157–167.

21. Arbey D. Francis Poulenc et la musique populaire. Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Paris-Sorbonne. Paris, 2011. 330 p.
22. Conductor Harry Christophers. [Audio].  
URL: <https://youtube.com/playlist?list=PLdMvx8CaOeDNE7soJQ5b6uXkRvHncl1vZ&si=jZvVOxLue-d80j2U> (accessed : 08.12.2024).
23. Conductor John Rutter. [Audio]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OGuaDWf1Ad0> (accessed : 08.11.2025).
24. Conductor Peter Dijkstra. Funkhaus Wallrafplatz, Köln, 2018. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BY4psi5cNzo&t=91s> (accessed: 08.12.2024).
25. Joseph D. Nineteenth-Century Performance Practice: Reassessing Tradition and Revitalizing Interpretation. *The Choral Journal* 54, no. 9, 2014. P.18-31.
26. Karácsy N., Rucsanda M. D. The Evolution of the French Chanson during the Renaissance: from the Parisian Chanson to the Pléiade Chansons, and the Air Du Cour. *Studia universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Special Issue 1, LXVIII, 2024. P. 83-100.
27. Leterrier S. A. Choral Societies and Nationalist Mobilization in Nineteenth-Century France. *Choral Societies and Nationalism in Europe* / ed. Lajosi K., Styne A. Leiden; Boston, 2015. P. 33-52.
28. Mechem K. The Choral Cycle. *The Choral Journal*. Vol. 10, No. 7, 1970. P. 8-11.
29. Mellers W. Francis Poulenc. Oxford; New York : Oxford University Press, 1995. 186 p.
30. Moore C. Constructing the monk: Francis Poulenc and the post-war context. *Canadian Journal of Music*. Volume 32, number 1-2, 2012. P. 203–230.
31. Nichols R. Poulenc : A biography. New Haven ; London : Yale University Press, 2020. 352 p.
32. Strimple N. Choral music in the nineteenth century. New York : Amadeus, 2008. 233 p.
33. Strimple N. Choral music in the twenties century. Portland, Oregon : Amadeus Press, 2002. 389 p.

34. Waddington J. D. The Development of the Italian Madrigal. Graduate Student Research Papers. Washington, 1962. 244 p.

**Додатки (нотний текст)**