

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА ФРАНСІСА ПУЛЕНКА:
ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ СВОЄРІДНОЇ ПОЕЗІЇ
ГІЙОМА АПОЛЛІНЕРА**

Методичні рекомендації
для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
спеціалізацій «Фортепіано, орган» та «Академічний спів»
на тему:

«Камерно-вокальна лірика Франсіса Пуленка: особливості втілення своєрідної
поезії Гійома Аполлінера»

УДК 78.071.1(44)(092):784.3]:784.03
М69

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 8 від 25 березня 2021 р.)

Рецензенти:

Драч Ірина Степанівна – доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Жаркіх Тетяна Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Автор:

Михайлова Ольга Валеріївна кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Михайлова О. В. «Камерно-вокальна лірика Франсіса Пуленка: особливості втілення своєї поезії Гійома Аполлінера»: Методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізацій «Фортепіано, орган» та «Академічний спів» / Харк. нац. унів. мистецтв; 2021. – 24 с.

УДК 78.071.1(44)(092):784.3]:784.03
М69

© Михайлова О. В. 2021

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Камерно-вокальна лірика Франсіса Пуленка (1899–1963) вкрай обмежено розглядається в навчальних курсах «Історія музики ХХ століття» та «Історія вокального мистецтва». Серед причин ситуації, яка склалася, назвемо обмеженість годин при великій насиченості інформації щодо музичних процесів і творчості видатних композиторів минулого століття, з одного боку, та відсутність достатнього матеріалу про вокальні твори для голосу і фортепіано Пуленка – з другого. Зауважимо, що цій сфері композиторської спадщини приділяється увага, як правило, у виданнях, присвячених музичній культурі ХХ століття, де творчість митця постає в контексті опису атмосфери Франції того часу, діяльності композиторів групи «Шести», формування загальноестетичних тенденцій (Hell, 1978; Holstein, 1988). Серед спеціальних досліджень щодо композиторських надбань французького майстра твори для голосу і фортепіано згадуються в загальному хронологічному огляді його творчості (Ivry, 1996; Mellers, 2003). Виходячи з цього, **метою** запропонованих методичних рекомендацій є розширення інформації стосовно одного з головних шарів творчості французького майстра.

Про активне звернення композитора до камерно-вокальної лірики свідчить кількість творів (більше ніж 150), багато з яких були об'єднані у відповідні цикли, та розмаїття залучених поетичних джерел. Нагадаємо, що Пуленк багато уваги приділяв виконавській діяльності у співдружності з відомим співаком П'єром Бернаком (1899–1979), що слугувало одним з імпульсів до створення нових вокальних опусів.

Звернення Пуленка до вокальної лірики протягом усього творчого життя закономірно піднімає питання *періодизації* його камерно-вокальної спадщини. Якщо йти за хронологією, то у цій царені творчості композитора виділяються *три періоди*. До *першого* входять вокальні твори 20-х початку 30-х років, які мали характер експерименту в сфері визначення поетичних пристрастей і не принесли задоволення самому автору. До *другого*, найбільш плідного етапу, належать твори 30-х–початку 40-х років – часу, коли з'являється найбільша кількість пісень і циклів, остаточно окреслюється коло поетів, які вплинули на

формування характерних рис камерно-вокального стилю Пуленка. *Третій* період включає створене митцем з *середини 40-х до 1960 року* і демонструє послаблення інтересу до можливостей жанру в зв'язку з тим, що композитор, за його словами, витягнув все можливе з хвилюючої його поезії.

Опуси *першого періоду* відрізняються орієнтацією автора на традиції національної культури: в сфері поезії Пуленк в більшості випадків обирає зразки в розмірі традиційного для XV–XVII століть александрійського вірша, зберігаючи при цьому правила високою декламації, пов'язані з озвучуванням кінцевого німого «е»; в музиці композитор спирається на жанрову палітру, прийоми музичного письма і гармонічні умови національної музики епохи Відродження, бароко і класицизму. Разом з тим, Пуленк демонструє активний інтерес до музичної культури інших країн. Прикладами цього можуть слугувати і перший вокальний твір «*Тореадор*» (1917), написаний в іспано-італійському стилі, і окремі *Арії на вірші Жана Мореаса* (1927–1928), які успадковують форму *da capo* італійських оперних номерів, і, нарешті, *Вісім польських пісень* (1934) – цикл, що перетнув рамки даного періоду, але, по суті, відповідає його художнім установкам. В цей час композитором створено: «*Бестіарій, чи Кортеж Орфея*» на слова Г. Аполлінера, «*Кокарди*» на вірші Ж. Кокто (1919), *П'ять віршів П'єра Ронсара* (1924–1925), «*Веселі пісні*» на тексти анонімних поетів XVII століття (1926), *Арії на вірші Жана Мореаса* (1927–1928), «*Епітафія*» на слова Ф. Малерба (1930).

У *другому періоді* переважає вокальна любовна лірика, в основу якої лягла поезія сучасних авторів у метриці вільного вірша. Твори цих років вирізняються сміливістю гармонічних поєднань, різноманітністю фактурних прийомів, досягненням граничної близькості музичного та поетичного текстів. Любовна тематика постає у вигляді безлічі відтінків людських почуттів і емоцій, що вимагає використання широкого спектру засобів виразності. За цей час з'являються дванадцять циклічних композицій і дев'ять пісень, що не входять у цикли. Майже кожен рік

зазначеного часового відрізка (виняток становлять 1932–1933 і 1941 роки) ознаменований новим камерно-вокальним опусом. Серед вокальних циклів вкажемо: *Три пісні на вірші Луїзи Лаланн* та *Чотири пісні на вірші Гійома Аполлінера* (1931), згадані *«Вісім польських пісень»* (1934), зорієнтовані на принципи раннього етапу, *П'ять пісень на вірші Поля Елюара* (1935), *«Той день, та ніч»* (1936), *«Спекотні дзеркала»* (1938), *«Це ніжне і маленьке обличчя»* (1938) на тексти П. Елюара, міні-цикл *Дві пісні на вірші Гійома Аполлінера*, *«Банальності»* (1940) на слова Г. Аполлінера, цикли *«Заручини жартома»* (1939) і *«Метаморфози»* (1943) на слова Л. де Вільморен, *«Селянські пісні»* на вірші М. Фомбера (1942), *Дві пісні на вірші Луї Арагона* (1943) і *Чотири пісні на дитячі вірші Жабуна* (1943). Серед написаних окремих мініатюр назвемо: *«Мойй гітарі»* на текст П. Ронсара (1935), *«Портрет»* на вірш Колетт (1938), *«Моліться про мир»* на текст Шарля Орлеанського (1938), *«Лягушатня»* (1938), *«Волошка»* (1939) та вальс для голосу *«Дороги любові»* (1940) на слова Г. Аполлінера.

У третьому періоді композитор розвиває художні ідеї попередніх років, домагаючись деталізованої інтерпретації поезії своїх улюблених авторів. Разом з тим, збагачується коло поетичних інтересів і, як наслідок, панорама зачепленої тематики. На розширення кола образних сфер вплинули й історичні події: тема війни знайшла яскраве відображення в вокальних творах 40-х–50-х років. У цілому, камерно-вокальна спадщина поповнилася низкою яскравих зразків, таких як *«Монпарнас»* (1943), *«Гайд-парк»* (1943), *«Палуба»* і *«Пісня»* (1946), цикл *«Каліграми»* (1948), *«Розамунда»* (1954) на вірші Г. Аполлінера, мініатюри *«... Померти»*, *«Рука керована серцем»*, *«Пісня порцеляни»* (1958), цикли *«Про холода і вогонь»* (1950), *«Робота художника»* (1956) на тексти П. Елюара, *«Поль і Віржині»* на слова Р. Радіге, *Три пісні на вірші Гарсія Лорки*, *«Зниклий»* (1946) на вірш Р. Десноса; *«Гімн»* (1946) на слова Ж. Расіна, твір з двох мініатюр *«Парізіана»* (1954) на текст М. Жакоба, *«Дві мелодії»* (1956) на

вірші Г. Аполлінера і Л. де Бейліє, «*Останній вірш*» (1956) на текст Р. Десноса, «*Коротка соломинка*» (1960) на слова М. Карема.

Розглядаючи камерно-вокальну творчість Пуленка, не можна оминати увагою великий вплив відомого французького співака П'єра Бернака на музичну долю композитора. У співпраці двох музикантів дослідники виділяють лише два періоди – «до Бернака» і «з Бернаком», останній з яких тривав довгих 25 років – з 1934 по 1959 рік. Відправним моментом їх творчої дружби став виступ на вечорі пам'яті К. Дебюссі. Пуленк акомпанував Бернаку, і їх приголомшливий успіх навів на думку продовжити спільну діяльність, з чого і почалася серія концертів по всьому світі. Значення цієї видатної особистості не зводиться лише до тонкого і проникливого виконання пуленківських мініатюр: якщо б не було Бернака в музичному житті композитора, не з'явився б ряд чудових опусів. Відомо, що кілька циклів Пуленк створив спеціально для співака, виходячи з його голосових можливостей і емоційної чуйності. Першим з таких творів стали *П'ять пісень на вірші Поля Елюара* (1935) – подвійний «експеримент», що поклав початок, з одного боку, роботі Пуленка з віршами поета, з другого – співпраці співака і композитора. Наступним подібним «проектом» стає цикл «*Той день, та ніч*» (1937), де знову сходяться інтереси трьох творців, і, нарешті, незабаром з'являється серія творів на вірші різних поетів – Колетт, Аполлінера і Елюара, також написаних для низки спільних концертів Бернака – Пуленка.

Для розуміння становлення Пуленка як автора пісенного жанру треба враховувати його оточення і художню атмосферу Парижа, якій була притаманна плідна співдружність представників різних видів мистецтва – художників, письменників, музикантів. Спілкування з ними дозволяло композитору проникнути в образний світ митців, зрозуміти особливості їхнього індивідуального стилю, відчутти розмаїття художніх пошуків того часу. Виходячи з цього, сучасним виконавцям, які звертаються до вокальної спадщини Пуленка, бажано не тільки осмислити нотний текст

обраного твору, але й усвідомити своєрідність поетичного слова, бо Пуленк завжди йшов шляхом органічного поєднання музичного та поетичного висловлювання.

Одним з яскравих прикладів може слугувати творчість Аполлінера, яка неодноразово надихала композитора. Тому написані Пуленком твори на його вірші заслуговують спеціальної уваги. Отже, поета вважають засновником нової течії в мистецтві на межі XIX–XX століть, поштовхом до появи якої став твір автора «*Груди Турезії*», названий ним «сюрреалістичною драмою». Завдяки цьому у 20-х роках склався сюрреалізм, для якого у поезії було притаманним відображення явищ, що виникають нібито уві сні або при галюцинаціях, розкриваючи сферу підсвідомості. Така спрямованість поетичної думки породжувала особливий стиль викладу з неупорядкованих фраз та не зіставних метафор. Це явище було притаманне і живопису. Серед відомих митців наведемо С. Далі, Р. Магрітта, Ж. Міро, М. Ернста.

Аполлінер знаходився в самому центрі літературно-мистецького товариства Парижа. Серед його друзів були П. Пікассо, Ж. Брак, Х. Гріс, М. Вламінк, М. Шагал, А. Дерен. Відомо, що він мав серйозний вплив на художників, хоча, за свідченням дослідників, сам дуже погано знався на цьому виді мистецтва. Проте, його тонке поетичне чуття і колосальний інтелект не дозволили поетові помилитися у виборі ілюстрацій до своїх творів.

Цікавим є той факт, що перший досвід Пуленка втілення поезії Аполлінера пов'язаний зі збіркою «*Бестіарій, або Кортєж Орфея*», яка мала живописне оформлення: вірші були підписані під гравюрами Р. Дюфі. Одноimenний поетичний цикл з тридцяти віршованих мініатюр, що став джерелом натхнення для композитора, в музиці втілювався частково. Пуленк поклав на музику двадцять з них, але, за порадою Ж. Оріка, опублікував лише шість найбільш вдалих: «*Верблюди*», «*Тибетська коза*», «*Коник*», «*Дельфін*», «*Рак*» і «*Корон*». Пізніше виявилось, що вірші привернули увагу і його однодумця по «*Шістці*» Л. Дюрея, який під впливом чарівності «*Бестіарію*»

втілює увесь тридцятичастинний цикл. Вражений таким дивним збігом, Пуленк присвятив йому свій твір.

Привабливість віршів Аполлінера криється в особливій іронічній інтерпретації середньовічного літературного жанру, корені якого сягають ще в стародавні століття. «*Бестіарій*», в перекладі – «звіринець», представляв собою опис властивостей тварин, де вони поставали як втілення різних людських якостей. Але, якщо в давнину це були замальовки безпосередніх вражень, то пізніше, в середні століття їм стали надавати повчальний, алегоричний характер. Особлива форма висловлювання, що викликає живі асоціації, метафоричність, гострота спостережень виявилися близькими Аполлінеру, який завжди прагнув до максимального самовираження. Це дозволило йому створити унікальні поезії, де сплелися середньовічна міфологія і сумна іронія, пориви душі і розіграш.

У «*Бестіарії*» авторське світосприйняття проявляється в тонко завуальованій присутності самого поета, в ототожненні людини і природи і пов'язаній з цим двоплановості, в алегоричності та алюзорності, що майстерно вплетені в тканину твору. Виявлені якості роблять очевидним деяку схожість віршів «*Бестіарію*» із зразками японської поезії, де в контексті єднання людини з природою нарівні з рослинним оспіваний тваринний світ. Наведемо для порівняння приклад: «*О, ворон ранковий, / Не співай в таку ранню годину! / Коли я на зорі побачу, / Що милий збирається піти, / Так серцю буде тяжко*» (танка невідомого автора, VIII століття.). «*Шерсть цієї кізоньки і навіть золоте руно / Заради якого прийняв стільки горя Ясон, / Не варті нічого в порівнянні з ціною волосся / В яке я закоханий*» (Аполлінер).

Таким чином, можна дійти висновку, що на створення аполлінерівського «*Бестіарію*» безпосередній вплив справила західноєвропейська середньовічна література, в якій цей жанр був широко поширений, побічний – поетика хайку, що склалася в японській середньовічній традиції. З огляду на художньо-естетичні уподобання поета це дає підстави припускати закономірність виявленої подібності.

Жанровий генезис названої збірки віршів крім вказаних аналогій несе відбиток національної ментальності більш пізнього часу. Портретність аполлінерівських мініатюр пов'язана з традицією французьких літературних салонів XVII століття, де культивувалися жанри «характерів» і «портретів». У афористичності «*Бестіарію*» очевидна схожість з максимами Ф. Ларошфуко і «характерами» Ж. Лабрюйера, в увазі до деталей просвічує зв'язок з витонченістю і декоративністю рококо, а прагнення до вишуканості властиво всьому французькому мистецтву минулого.

Ще одна грань, що виявляє національні риси «*Бестіарію*», – це його мальовничість. Аналогічними властивостями відрізняється і музика Пуленка, завдяки чому кожна пісня, подібно гравюрам Дюфі, являє собою зразок образотворчого мистецтва. Детальний аналіз кожної з пісень «*Бестіарію*» (1919) дозволяє відзначити ряд загальних принципів.

По-перше, всі вони відносяться до жанру мініатюри. Найбільша з них – «*Верблюд*» – становить сорок три такти, а найкоротша – «*Коник*» – всього чотири такти. Масштаби аргументовані характером віршу і звукообразу. Наприклад, в пісні «*Верблюд*» композитор зображує караванний хід, у зв'язку з чим нібито «розтягує» форму, створюючи відчуття розміреної, неспішної ходи. У «*Коніку*», навпаки, максимально стискає рамки, щоб підкреслити легкість, крихкість, невловимість цієї комахи.

По-друге, в кожній з пісень зберігається прийом перемикування в інший смисловий ряд при униканні стилістичних перепадів. Незважаючи на фактурну, темпо-ритмічну і динамічну єдність багатьох номерів циклу, одна, часто дрібна деталь служить сигналом зміни настрою. Зокрема, у «*Коніку*», де крім одноманітної організації матеріалу супроводу звертає на себе увагу постійна присутність тріольної фігури на початку кожної фрази вокальної мелодії, злам відчувається на рівні динаміки – композитор вимагає найтихішого виконання фрази «другого плану», оскільки в ній відбувається переключання на інакший тон висловлювання. Це підкріплюється теситурними засобами: мелодія завдяки перенесенню у верхній регістр набуває більш хиткого і прозорого вигляду,

співзвучного рядкам поетичного тексту, де висловлюється боязка надія поета, що його вірші стануть «духовним поживком» для обраних, як коник для Іоанна. У мініатюрі «Рак», побудованій на півтоновому хроматичному русі, відгуком на рядки поетичного тексту: «Невпевненість / О! моя відродо / Ти і я з тобою ми будемо», стає музика другої половини пісні, яка насичується у вокальній мелодії ефектними *glissando* і сповзаючими ланцюгами 16-х у супроводі.

По-третє, використовується увесь комплекс засобів музичної виразності при мінімальності обраних ресурсів. Зокрема, ні в одній з пісень ми не знайдемо протяжної мелодії, при тому, що для кожної з них композитор знаходить виразні інтонаційні обороти; немає тут і ускладненого метроритмічного руху, в основному обмеженого дводольними метрами (2/4, 4/4) і переважанням бінарних структур. Навпаки, гармонічна мова кожної з них виявляє майстерність Пуленка як композитора ХХ століття: для нього в рівній мірі привабливими є і ланцюг висхідних тризвуків («Верблюд»), і ряди складних співзвуч, що містять збільшені і зменшені інтервали («Рак»), і ланцюжок сповзаючих по півтонах септим («Коник»).

По-четверте, пісні циклу ріднить наявність звукозображальних прийомів, що оживляють музично-поетичну розповідь і вносять в нього елементи мальовничості. Зокрема, в першій мініатюрі «Верблюд» ключовим виразним штрихом стає передача повільною мірної ходи тварини, для чого композитор застосовує техніку «симетричних зсувів». Зрушення співзвуччя на малу секунду вгору не стільки вносить ефект зіставлення барв, скільки задає певний ритм і характер руху, зображуючи щось на зразок кроку вперед. Постійне ж переміщення з акорду на акорд в повільному темпі живописно малює величну ходу символу пустелі. Не менш важливими є зображальні можливості фактурно-гармонічного і ритмічного остинато в мініатюрі «Корон». Тут створенню образу сприяє постійна ритмічна фігура, яка зображає пульсуючий рух плавників і легкі брижі на поверхні води.

З точки зору індивідуалізованого підходу до втілення поетичних образів «Бестіарій» вибудовується за принципом сюїти. Кожна пісня – закінчений

шедевр. Такі властивості дозволяють виконувати цикл фрагментами, проте при цьому втрачається драматургічний зв'язок між піснями. Йдеться про збереження не тільки логіки поетичного першоджерела, але й певної сюжетної канви, наявної у відібраних Пуленком віршах. Відзначимо, що аполлінерівський «*Бестіарій*» являє собою рондальну структуру, де функцію рефрену виконують вірші, присвячені Орфею. Оскільки Пуленк обрав лише шість віршів, об'єднуючою ланкою виступає лірико-філософський сюжет, пов'язаний з відбиттям лінії людського життя. У першій половині циклу фарби досить світлі, соковиті: вони асоціюються з молодістю, повнотою сил. Про це свідчать ключові поетичні мотиви: бажання побачити світ, любовні переживання, прагнення до визнання. У четвертій пісні намічається драматургічний злам, колорит поступово хмурніє, відчувається невпевненість, розчарування, наслідком чого є думки про смерть в заключній мініатюрі.

Наявність подібної драматургії виявляє серйозність і глибокий психологізм циклу, незважаючи на простоту і навіть жартівливість сюжетів. Цей висновок цілком збігається з побажанням композитора не співати його з іронією, тому що це повністю суперечить місту твору. У своєму щоденнику він пише: «Лише після того, як Марія Фрейнд заспівала “Бестіарій” так само серйозно, як Шуберта, зрозуміли, що це більше, ніж жарт» (Roulenc, 1993: 14).

Вплив на Аполлінера художників-новаторів не обмежився співпрацею з Дюфі. Не менш значним для поета виявився авторитет Пікассо, ширше – кубістів. Дослідники вбачають ці зв'язки, перш за все, в переосмисленні Аполлінером поетичного слова. Якщо метою кубізму був показ явища з різних сторін, то Аполлінер «грав» різноманітними значеннями слова, тобто розкривав його в багатьох вимірах. Невипадково досягнення поета у цьому напрямку дали привід для введення поняття «літературний кубізм».

Одне з своєрідних відкриттів Аполлінера пов'язане з найменуванням його збірки віршів – «*Каліграми*». Автор викладає поезії у вигляді графічної загадки, провокуючи тим самим образне мислення читача. Запозичений у Аполлінера задум знайшов двоїсте втілення в однойменному вокальному циклі Пуленка. З

одного боку, композитор спирався на ідеографічну зашифрованість окремих віршів поетичної збірки. З другого боку, він обрав лише три вірші, записані у вигляді каліграм, в той час як інші зразки розкривають зв'язок поетичного задуму з принципами кіномонтажу. Проте, навіть в мініатюрах на звичайний, незашифрований текст Пуленк, майстерно оперуючи багатим арсеналом музичних засобів, домагається такого тонкого відображення поетичних нюансів, що вони певною мірою досягають стану видимих образів. На цьому тлі напрямок, що намітився ще в «музичних картинках» пуленківського *«Бестіарію»* і продовжився в його *«Каліграмах»*, став ніби предтечею процесів сучасного мистецтва, пов'язаних з прагненням зашифрувати у вигляді просторового графічного матеріалу часові його види.

Цикл *«Каліграми»* (1948) складається з семи мініатюр: *«Шпигунка»*, *«Зміна»*, *«На південь»*, *«Йде дощ»*, *«Помилування засланої»*, *«Подібно коникам»*, *«Подорож»*. Найбільш цікавою в плані реалізації поетичної моделі є четверта мініатюра – *«Йде дощ»*. Оригінальний текст оформлений у вигляді косих ліній дощу з крихітних «букв-крапель». У відповідь на це Пуленк використовує 16-ті тривалості. Такий прийом створює не тільки слуховий ефект, але і візуально зображує картину із сотень дрібних крапель густого дощу. Зберігає Пуленк і структуру оригіналу: п'ятистрочній поетичній композиції, відображеній відповідною кількістю графічних ліній, відповідають п'ять музичних фраз, які для чіткості сприйняття відокремлені паузами, позначеними або в обох партіях, або у вокальній мелодії. Цікавість викликає передача композитором нерівномірності дощового потоку. У Аполлінера це виражено різною довжиною словесних «струменів», слідом за чим Пуленк, позбавляючи музику квадратності, народжує музичні «строки», різні за своєю протяжністю. Наприклад, початкова фраза відповідно до зображення на поетичній ідеограмі, де перша лінія – одна з найбільш продовжених, займає найоб'ємніший, семитактовий відрізок музичного простору, що досягається завдяки декільком додатковим тактам інструментального вступу. Надалі, збільшуючи або навмисно подрібнюючи тривалості, композитор зберігає

масштаби віршованих рядків, які, при рівному приблизно складовому обсязі порізному виглядають на ідеограмі через невідповідність їх літерного складу. Тож, другий рядок вірша, менш продовжений в порівнянні з попереднім, охоплює п'ять тактів, триваліший третій – шість тактів, короткий фінальний – займає найскромніший чотиритактовий простір. Крім структурно-композиційних прийомів Пуленк використовує різні засоби для зображення аполлінерівського каліграмічного мотиву. Перш за все, композитор насичує нотний текст словесними підказками «*якомога швидше, дуже ритмічно*» або «*сухо, чітко*». Великого значення набувають фактурні компоненти. Зокрема, картина дрібного дощичку «намальована» легкими приглушеними звуками, немов би ілюструючи початкові слова вірша «*дощ сипле дрібний ...*», в той час як настрій центральної фрази – «*Ось хмари дибки стають і іржуть як коні світ що здригнувся їх слухає*» – відображений кульмінаційними фактурно-динамічними ресурсами: звуковим *fortissimo* на глибоких, потужних басових опорах.

Не менш мальовничою в плані візуалізації поетичних відтінків постає друга мініатюра циклу «Зміна». Поетичний текст нагадує калейдоскоп уривчастих картин-знімків, які чергуються з «закадровими» вигуками оповідача. Це апелює до засобів кінематографа, де зчеплення окремих кадрів утворює єдиний відеоряд: «*Полк йде на фронт. Ех! Ох! Ах! / Рибалка що дримає у шлюзу. Ех! Ох! Ах! / Брудний сніг у траншеях. Ех! Ох! Ах! / < ... > / Як швидко я забув все крім тебе. Ех! Ох! Ах!*». Бернак вважав, що в цій мініатюрі віддзеркалені «повна зміна, перетворення, що відбуваються в житті поета», показані тут «за допомогою описових картин його солдатського життя». Співак акцентує увагу на різниці настроїв, які виникають в кожному новому «кадрі». У зв'язку з цим він дає поради по виконанню, спрямовані на найбільш точне відтворення яскравих епізодів-картин: «Перше *Eh! Oh! Ah!* повинне нагадувати плач жінок, *ff* і дуже *legato*. Друге *Eh! Oh! Ah!*, *f*, має бути *marcato* і *non legato*, щоб нагадати марширування солдатів. Третє – *pp subito*, щоб зобразити мирну картину, як доглядач воріт рибалить зі своєю вудкою недалеко від фронту.

Четверте – *mf*, з простотою, що нагадує окопи, вириті в білій крейді Шампані. П'яте – дуже інтенсивне, тому що снаряди розриваються з сильним акцентом на ре. Натяк про нудьгу через вогкість в окопах може бути зроблений за допомогою майже надмірного *legato*. І весь фінал пісні, *ff* блискуче, щоб показати свою неминущу любов, останнім *Eh! Oh! Ah!* – дуже *legato*» (Вернас, 2005: 85).

Подолання фрагментарності та створення драматургічної цілісності досягнуті в тексті вірша завдяки лейтмотивним вигукам-зв'язкам і узагальнюючій функції заключного рядка. Пуленк зберігає в музиці цей принцип, проте за допомогою активного використання музично-кольорових ефектів забезпечує оригінальний фон кожному «кадру» – *es-Fis-A-G*. Поряд з колористичними прийомами, що покликані забезпечити контрастну освітленість низці різнозаряджених епізодів, Пуленк оперує фактурно-динамічними комплексами. Це допомагає надати кожному новому «сюжету» поетичного тексту особистих властивостей, як-от щільності, обсягу, динамічної насиченості. За допомогою обраних засобів виразності досягається своєрідна візуалізація головної ідеї вірша – зміни, завдяки чому мініатюра здобуває вигляд ідеограми – музичного шифру поетичної думки. При цьому музика не викликає чітких певних образів. Тут скоріше доречно говорити про певну умовну конкретність, коли з одного боку, перед слухачем виростає щось асоціативно знайоме, з іншого – ця конкретність ілюзорна. За відсутності звукозображальних елементів музичний супровід не сприяє в повній мірі досягненню такої умовної конкретності. В цьому плані провідна роль відводиться поезії, метафоричний ряд якої, повний об'ємних, майже зримих образів, тягне за собою народження музичних картин. У таких умовах майстерність Пуленка полягає в тому, що він не просто вловлює найдрібніші нюанси настроїв, жваво реагує на зміну тону поетичного висловлювання, але і знаходить такі музичні засоби, які вже при погляді в нотний текст відображають зміст і особливості графічного оформлення тексту.

Таким чином, композитору вдалося створити щось на зразок музичної інсталяції¹, де, з одного боку, за допомогою монтажу незв'язаних, на перший погляд, кадрів, народжується своєрідний відеоролик, з другого – шляхом активного перетворення нотного тексту в унісон змінам поетичних картин досягається ефект зорової конкретизації змісту віршу. Як наслідок виникає новий жанровий різновид вокальної мініатюри – вокально-фортепіанна каліграма.

Ідея ідеографічної наочності проникає і в ряд мініатюр-замальовок, де враженню явності картин сприяє зіставлення поетичних мотивів за допомогою тонально-гармонічних можливостей музики. Найбільш яскравими прикладами виступають крайні номери композиції «Шпигунка» і «Подорож». Відмінність цих мініатюр полягає в тому, що за відсутності сюжетності метафоричний ряд віршу покликаний відобразити динаміку почуттів, емоцій і станів, які часто не впливають одне з одного, а представлені у вигляді низки безпосередніх, спонтанних реакцій-вражень. Композитор втілює ці особливості тексту в динаміці тонального руху. У початковій мініатюрі «Шпигунка», де фрагментарність поетичного тексту поступається перед фабульністю, можна говорити про зародження емоційного фону, його визрівання і досягнення кульмінації. Проте, при переході від плану до плану поет не уникає несподіваних перемикань, що знаходять відбиття в тональних змінах:

- в експозиції розчарування і смутку поетичних рядків фарбуються в «колір» *fis-moll*;
- у наступному епізоді віршу поява активної дії замість попередньої тихої меланхолії відображена в музиці раптовим переходом з дієзної тональності в далеку бемольну – *b-moll*;
- в кульмінації дозріле сум'яття передається феєрверком модуляцій, де змішання бемольних і дієзних гармоній свідчить про пік емоційного напруження.

¹ Інсталяція– це просторова композиція, складена з різних елементів: побутових предметів, промислових виробів і матеріалів, природних об'єктів, фрагментів текстової та візуальної інформації.

На цьому тлі калейдоскоп контрастних планів заключної мініатюри «Подорож» являє собою більш строкату картину, що знову апелює до прийомів покадрової кінозйомки. Своєрідним прологом стають перші рядки – «*Прощавай кохання безтілесне як хмара як шепіт цілющого дощу*»; наступний «кадр» – «*Телеграми як пір'я з лебедячих крил падають донизу*» – переводить з сумних переживань в стан ілюзорності і невагомості; третій епізод – «*Але скажи куди везе тебе по густих луках цей божевільний потяг*», різко контрастує з попереднім та вносить деяке пожвавлення в загальну картину меланхолійної застигlosti; нарешті, фінальна «замальовка» так само раптово повертає початковий стан хисткості і світлого смутку. Дотримуючись драматургії поетичних перемикачів, Пуленк створює звуковий ряд, де завдяки контрастним тональним і фактурним перетворенням досягається ефект зорового втілення поетичних картин. Наприклад, «*безтілесна любов*» і «*шепіт дощу*» намальовані тонкими прозорими лініями вокально-інструментального унісону в кольорі *fis-moll*; відтінками *es-moll* і арпеджованими зітханнями фортепіано відзначений ескіз з падаючими, немов пір'я, телеграмами; шаленість летючого поїзда чутно в густих, жваво перефарбованих в різні кольори акордових мазках; емоційний стан заключних рядків викликає повернення колишньої палітри *fis-moll*, що відсилає до прийому використання об'єднувальної лейтмотивної «звукової доріжки» в схожих по забарвленню епізодах кінодійства.

Підкреслимо, що фрагментарність поезії Аполлінера обумовлена зіставленням не пов'язаних між собою ні сюжетно-тематичною єдністю, ні спільністю відбитих характерів і настроїв контрастних картин і образів. Пуленк долає цей принцип різними засобами. Зокрема, у протипагу «*Каліграмам*» в наступних вокальних творах композитор спирається на можливості різних жанрів, завдяки чому досягається художня цілісність. Серед таких зразків наведемо *Чотири пісні на вірші Гійома Аполлінера* (1931), *Три пісні на вірші Луїзи Лаланн* (1931) і «*Банальності*» (1940), яким притаманні риси сюїтності.

Отже, у циклі *Чотири пісні на вірші Гійома Аполлінера* вальсова легкість і жартівлива невагомість початкової мініатюри «*Вугор*» протиставлена статиці і

заціпенінню «*Поштової листівки*», що пояснюється закарбованістю в назві їх образного змісту. У жвавій токатній мініатюрі «*До сеансу в кіно*» засобами жанру передається деяка надуманість, епізодичність міркувань. Фінальний номер схожий на невігядливу трактирну пісеньку, де від першої особи ведеться розповідь про веселі пригоди з використанням фривольних словесних зворотів під спрощений фортепіанний акомпанемент, який дублює вокальну мелодію.

У циклі *Три пісні на вірші Луїзи Лаланн* перед слухачем постає низка не менш контрастних музичних замальовок, зазначених тією чи іншою мірою присутності жанрових посилів. Зокрема, стрімкі, гранично швидкі фортепіанні фігурації «*Дарунка*», які посилюють враження напруженості переривчастого вокального дихання, народжують подвійні асоціації. З одного боку, за визнанням самого композитора, у цьому бачиться «вплив унісонного письма фіналу Сонати Шопена» (Poulenc, 1993: 17), з другого боку, явно відчутна віртуозна етюдна техніка. У другій мініатюрі циклу виявляються риси м'юзик-хольної *chanson*. На це вказують: куплетна форма твору з фортепіанним програвшем і подібними зачинами куплетів; зміст тексту, де перерахування приготованих для різних персонажів страв перериваються хвацькими вигуками «*Тра-ля-ля!*»; визначення жанру, винесене автором у назву – «*Chanson*». Останній номер – «*Вчора*» – відзначений м'якою «ноктюрновою» пульсацією восьмих нот, приглушеною динамікою і густою педалізацією в акомпанементі. Відчуття тихого умиротворення цієї мініатюри підсилює плавна, позбавлена метричної «квадратності» течія гнучкої, пластичної мелодичної лінії.

Цикл «*Банальності*», датований 1940 роком – часом найвищих досягнень композитора в царині вокальної лірики. Твір складається з п'яти мініатюр – «*Пісня про Оркеніз*», «*Готель*», «*Подорож до Парижу*», «*Болота Валлонії*» і «*Ридання*». Кожна з них представляє закінчений шедевр і демонструє повне занурення композитора в сферу поетичних образів. Хоча не всі номери наділені якимись жанровими прикметами, проте їх зчеплення за принципом різкого контрасту і відсутність сюжетних зв'язків зберігають загальні принципи сюїтної композиції.

Найбільш яскравою в плані реалізації жанрових посилянь є початкова мініатюра, в назві якої – «*Пісня про Оркеніз*» – проявляється опора на народно-пісенну традицію. Віршований текст Аполлінера не має найменування, але Пуленк назвав твір у дусі пісень трубадурів і труверів – бродячих народних музикантів, котрі складають *chanson* оповідного змісту. Підтвердженням тому служить авторська ремарка – «*в стилі народної пісні*». З авторських записів у щоденнику відомо, що думка створення пісні виникла випадково, коли композитор під час чергового походу рядовим-піхотинцем почав наспівувати мелодію на текст Аполлінера. Вона виникла спонтанно, як спосіб розваги, носила легкий, невимушений характер, тому у музичному творі набула простого, нехитрого вигляду. Постійне повторення близької до танцю ритмічної групи в черговий раз підкреслює орієнтацію композитора на народну традицію.

Композиція мініатюри посередньо свідчить про вірність композитора наміченим задумам. Взятий за основу п'ятистрофний вірш Аполлінера, Пуленк за допомоги фортепіанного програшу ділить на два розділи (3 + 2), наближаючи твір до форми куплетної народної пісні. Цей факт набуває особливого значення, якщо враховувати, що зрілим мініатюрам Пуленка властива швидше романсовість з характерним для неї наскрізним розгортанням, ніж пісенна куплетна структура з повторенням матеріалу в поєднанні з новим текстом. Однак в цьому випадку після програшу, який слугує вододілом між куплетами, від попереднього залишаються лише ритмічний остов і характер вокальної мелодії, тоді як фортепіанна фактура, зберігаючи акордовий виклад, одягається в нові, все більш вигадливі гармонічні фарби.

Фортепіанний вступ надалі звучить у програмі та наприкінці твору. Завдяки цьому фортепіанна партія відіграє важливу роль на композиційному рівні: вона водночас розмежовує так звані куплети та об'єднує їх, виконуючи функцію своєрідного рефрену. Значення інструментальної партії цим не обмежується, оскільки характер висловлювання дозволяє робити висновок про її семантичне навантаження. Перш за все, виникають асоціації зі сталою

народно-пісенною традицією, коли трубадурам, зазвичай, акомпанували на духовому інструменті супроводжуючі їх жонглери. На це вказують:

- мелізматика, обумовлена технічними можливостями інструментарію;
- призовна інтонація в основі мотиву, характерна мелодіям для духових інструментів;
- налаштування на загальний легкий і невимушений лад пісні, викликаний нехитрим «напівжартівливим» змістом поетичного тексту;
- танцювальність ритмічного зерна, на якому побудовано всю мелодичну лінію твору.

Основне смислове навантаження має віршований текст. Саме він зумовив гармонічне і динамічне нюансування пісні. Яскравим прикладом можуть служити діалоги «основних дійових осіб» – мандрівників і міської варти. Зокрема, репліки варти, як правило, супроводжуються активним акордовим рухом і яскравою звучністю, тоді як з відповідями подорожнього поєднується більш розріджена, не багата дисонансами фортепіанна фактура і більш м'яке, приглушене звучання.

Таким чином початкова *chanson* несе на собі відбиток традиції:

- структурна визначеність;
- відчутні тональні устремління;
- періодичність віршованої метрики;
- «квадратність» мелодичних побудов

Різким контрастом сприймається інший спосіб організації музичної тканини в мініатюрі «Готель», продиктований, перш за все, параметрами і змістом вірша. На противагу метроритму поетичного матеріалу «*Chanson*» з його стійким розміром рядків (8–7–8–7 тощо), текст «Готелю», навпаки, відрізняється відсутністю більш-менш стійких ритмічних конструкцій, вільною складовою рядків – 10–18–7–10–11, що спричинило структурну і ритмічну розкутість музичного матеріалу. Наприклад, кожен новий музичний сегмент має власну ритмічну організацію: якщо першу фразу композитор починає з

затакту і не членує її, об'єднуючи мелодичною дугою, то другу фразу, не дивлячись на відсутність наголосу в тексті, починає з сильного часу. В останньому випадку надмірна протяжність віршованого рядка викликає необхідність розподілу на більш дрібні, оригінально ритмізовані структури; початок кожної з них, незважаючи на ямбічну природу французької мови, припадає на першу долю такту. Отже, Пуленк не прагне знайти якісь узагальнюючі формули для організації вільного віршованого ритму, а підкреслює його нестійкість, що призводить до відчуття спонтанності та імпровізаційності музики. Зауважимо, що таке враження виникає не тільки завдяки ритмічній розкутості. Зокрема, мелодична лінія відзначена вигадливістю форми через несподівані, непередбачувані звороти з частою зміною напрямку і розміру «кроку». Композитор збагачує її поступовими наростаннями і раптовими спадами звучності, вимогами емоційного характеру, типу *«дуже м'яко і чуттєво»*, *«спокійно»*. Як завжди, Пуленк керується особливостями обраного віршу Аполлінера. Нагадаємо, що поет описує томний, напівсонний стан героя, який перебуває на межі реальності та забуття. Цей стан філігранно переданий композитором у фортепіанному акомпанементі, побудованому на мірному русі багатозвучних, примарних, акордових вертикалей. Велика кількість «м'яких», «джазових» дисонансів супроводу, поєднуючись з імпровізаційністю вокальної мелодії, викликає асоціації з пісенними блюзовими композиціями, які активно проникали з американської музичної культури в європейську і, зокрема, у французьку в першій половині ХХ століття. Таким чином, *«Готель»* постає оманною замальовкою в «блюзових тонах», що робить мініатюру за відсутності очевидних жанрових посилів яскравим номером в рамках строкатої композиції сюїтного плану.

Своєрідні «пристрасті за Парижем» з другої мініатюри, де, за словами автора, описана кімната в готелі на Монпарнасі, продовжилися в третьому номері циклу – *«Подорож до Парижу»*. Піднесений, натхнений тон віршованих рядків – *«Ах! Яке щастя / Виїхати з цього похмурого місця / До Парижу / Прекрасний Париж!»* – Пуленк перевів на музичну мову звуками легкого,

запаморочливого вальсу. Проста за фактурою, нехитра з точки зору ритмічної організації мініатюра, все ж, містить свідoctва композиторського прагнення до максимального самовираження, яке проявляється в пошуку індивідуальних шляхів реалізації кожного нового поетичного мотиву. Однак особливості вірша, де тричі повторюється практично не змінена комбінація слів, *a priori* не вимагає відтінення, обмежуючи можливості Пуленка продемонструвати оригінальність свого мислення. В цих умовах композитор активізує весь арсенал мовних засобів, надаючи одним й тим самим словам нове «вбрання» звукових комбінацій, гармонічних фарб, динамічних і тембрових нюансів. Перше проведення поетичного «лейтмотиву» втілене за допомогою невігядливої текучої мелодії в середньому регістрі (авторська ремарка «*дуже зв'язно*»). Вона теситурно обмежена рамками кварта, підтримана тонально стійким акомпанементом в *Es-dur* та динамікою *mf*. Озвучуючи другу поетичну строфу, Пуленк урізноманітнив музичний матеріал декількома фазами тональних відхилень – *Es–As–Ges*, розширив при цьому теситурні горизонти мелодичної лінії. Крім того, змінилися вимоги до тембру і сили звуку: замість більш гучного звучання раптово (*subito*) відчувається інтимність тону висловлювання на *p* (ремарка «*чарівним тембром*»). Фінальне проведення віршованої строфи пов'язане з ще більшою тональною нестійкістю. Звернемо увагу на помічені гострим тяжінням акордові вертикалі, які змінюють одна одну, не розв'язуючись в стійкі співзвуччя; на збільшення теситурних меж, ефектний перехід на широкому майже октавному стрибку з повного звучання на фальцет у вокальній мелодії, відповідно до позначень «*невимушено*», «*мило, приємно*».

Таким чином, чарівний, але дещо спрощений текст, не позбавив Пуленка можливості продемонструвати барвистість і креативність композиторського мислення, дозволив блиснути цій мініатюрі в сузір'ї «*Банальностей*». Бернак закликає інтерпретаторів до обережності при звертанні до цього простодушного, щирого номеру циклу – «не вульгаризувати <...> заради справлення враження», тому що саме в цій простоті криється принадність окремих мініатюр (Bernac, 2005: 51).

Завершальною ланкою в ланцюзі «різножанрових» номерів композиції стала мініатюра «*Ридання*». Вона постає кульмінацією з точки зору масштабів, з позицій тематики, з урахуванням процесів в царині синтезу слова і музики та розвитку музичного матеріалу.

Зазначимо незвичну масштабність, не характерну творам Пуленка в жанрі вокальної мініатюри. «*Ридання*», мабуть, один з рідких зразків для голосу з фортепіано, який триває більше чотирьох хвилин. Цілком природно, що композитор залучає досить широкий спектр засобів виразності, аби уникнути одноманітності і монотонності, яких автор, за його численним визнанням, так побоювався. Серед найбільш яскравих і дієвих прийомів можна назвати тональні перетворення. Першопричиною інтенсивного гармонічного руху стала, як завжди, фрагментарність, обумовлена відсутністю сюжетного зчеплення віршованих строф. Текст вірша постає низкою філософськи забарвлених роздумів щодо цінності швидкоплинного життя, пам'яті про померлих, почуття болю від втрати, тлінності буття тощо. Подібна тематика визначила переважання мінорних фарб: *fis-es-b-es-e*, в ряду яких мажорні тональності – *As-A-Des-Ges-Fis* у фіналі, створюючи дисонанс з настроєм тексту «*І ось кінець бажанням / Кінець всьому / Любов і страждання заснуть / Мовчання приховає печаль*», доводять напругу до кульмінаційної точки. Властивий композитору індивідуалізований підхід до нюансів поетичного тексту набуває в даній мініатюрі грандіозного розмаху. Тональна палітра сприяє розцвічуванню кожного нового текстового звороту гармонічною фарбою, що народжує відповідні синестетичні асоціації.

Натхненний мінливістю поетичного тексту, Пуленк «на стиках» великих віршованих фрагментів часто проводить не тільки тональну і фактурну реорганізацію звукового матеріалу, але й надає нову енергетику руху. Про це сигналізують ремарки: «*потягну надихаючись*», «*більш рухливо*», «*в колишньому темпі*» або «*строго в ритмі*», після уповільнення наприкінці попередньої фрази. Схожа динаміка розвитку музичного матеріалу в поєднанні з масштабністю форми викликає паралелі з типовими процесами в аріозних

номерах таких пуленківських опер, як «*Діалоги Кармеліток*» і «*Голос людський*». На це вказує також наявність декламаційних епізодів, що нагнітають напругу перед фінальною кульмінацією.

Інакше кажучи, нейтральна, на перший погляд, жанрова орієнтація фіналу композиції, не приховує нового вектору спрямованості авторського інтересу, зверненого в бік масштабного аріозного типу висловлювання. Заключна мініатюра ставить крапку в калейдоскопі різнозабарвлених номерів «*Банальностей*» та прокидає арку до початкового номеру. У підсумку вокальний цикл сприймається дзеркалом еволюції національної пісенної культури від старовинної оповідної *chanson* до сучасної драматургічно насиченої *пісні-аріозо*.

Не дивлячись на суттєву часову віддаленість написаних Пуленком творів (1919–1931–1940–1948), вони демонструють вірність композитора принципам, які позначились на ранніх етапах творчості, що не заперечує еволюції його музичного мислення. Якщо порівняти між собою «*Бестіарій*» і цикли 30-х–40-х років, очевидними стають ускладнення музичної мови, динаміка гармонічного руху, збагачення ритмічного тезауруса. Однак ці процеси є свідченням не стільки зміненого композиторського підходу до інтерпретації поетичного матеріалу, скільки викликані характером поетичного матеріалу. Аскетичність ранніх аполлінерівських чотиривіршів зумовила економність музичних засобів. Інші вірші поета, відзначені складним трансформованим ритмом, яскравою метафоричністю, динамікою смислових перемикачів, розкріпачували фантазію композитора, його майстерність володіння кожним з параметрів фактури, розуміння семантико-виразових можливостей музичної мови. Значна частка текстів, покладених Пуленком на музику в період з 1938 по 1943 роки, взята ним з однієї збірки «*Є*» Аполлінера, датованої 1925 роком – часом, коли остаточно сформувалися поетичні принципи автора. При певному тремтливому ставленні Пуленка до нюансів поетичних мотивів, високий ступінь дієвості аполлінерівських текстів спонукав композитора до їх деталізованого втілення на всіх етапах його творчого шляху.

Література

Михайлова О. (2018). Принципи циклізації *mélodie* Ф. Пуленка на вірші Г. Аполлінера. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: № I, (10). С. 155–160.

Bellas J. (1964). Francis Poulenc ou le «son de la voix de Guillaume. *La revue des lettres modernes. Guillaume Apollinaire*. Paris: № 104–107. P. 130–148.

Bernac P. (2005). *The Man and his Songs*. London: Kahn & Averill.

Ivry B. (1996). *Francis Poulenc*. London: Phaidon.

Hell H. (1978). *Francis Poulenc. Musicien français*. Paris: Librairie pion.

Holstein J-P. (1988). *L'espace musical dans la France contemporaine*. Paris: Presses Universitaires de France.

Mellers W. (2003). *Francis Poulenc*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Morhange-Begue C. (1970). *La chanson du mal-amie d'Apollinaire : essai d'analyse structurale et stylistique*. Paris: Letters modernes (Minard).

Poulenc F. (1993). *Journal de mes melodies*. Paris: Cicero.