

78
П69
Б

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

ПРАКТИКУМ З ФРАНЦУЗЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ
(концертно-камерний спів)

Методичні рекомендації
Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Спеціалізація «академічний спів»
Освітньо-кваліфікаційний рівень – Магістр

Харків, 2020

УДК 784.3.03(44)

П69

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №1 від 3 вересня 2020 року)

Рецензенти:

Ганзбург Григорій Ізраїлевич – кандидат мистецтвознавства, директор інституту музикознавства, викладач Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського

Говорухіна Наталія Олегівна – засл. діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, заступник декана по роботі з іноземними студентами, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Укладач:

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

Практикум з французької вокальної музики: методичні рекомендації за напрямком 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Академічний спів» / Харк. нац. унів. мистецтв; Уклад. Т. В. Жаркіх. – Х.: ХНУМ, 2020 – 18 с.

Матеріал методичних рекомендацій сприяє оволодінню стилістикою французької вокальної музики, де велике значення набуває чітка вимовна французьких фонем. Практичний курс стає необхідною підмогою у професійному розвитку студентів за фахом «Академічний спів», які набувають потрібні знання як у теоретичному, так і теоретичному аспекті щодо особливостей інтерпретації французьких вокальних творів.

УДК
ББК
Жаркіх Т. В.

Практикум спрямований на досягнення вокального музичного мистецтва Франції як в загально-культурному, загально-художньому контексті, так і в індивідуальному підході до мистецтва того чи іншого композитора, твори якого виконують студенти-магістри. Таким чином, практикум має як загальноосвітню, так і спеціальну дидактичну спрямованість.

Особливістю професійної підготовки студентів вищих учбових музичних закладів є її багатогранність. Предмети індивідуального навчання становлять цілісний комплекс у формуванні культурної, сродованої особистості професійного співака. Клас концертно-камерного співу є природним центром тяжіння багатьох вокальних навичок. Від їх якості залежить майбутня професійна діяльність випускників ВУЗів, перед якими стоїть нагальне завдання – прилучення багатьох людей до краси музичної культури, активної та всебічної музично-просвітницької діяльності. Важливим критерієм готовності до неї є знання вокального мистецтва різних епох, стилів та жанрів.

Процес навчання у концертмейстерському класі має свою специфіку, пов'язану з напрямом підготовки студентів та обумовленістю їх майбутньої діяльності. Але найбільш тісні «родинні узи» пов'язують концертно-камерний клас з роботою у класі сольного співу. Володіння найтоншими нюансами при виконанні всесвітніх шедеврів камерної музики залежить від опанування вокальної техніки та загальної культури. Існують спільні закономірності праці над музичним твором, що зв'язують обидва класи. Ці закономірності проявляються, наприклад, у роботі над звуком, штрихами, трактовкою образів. Як практична дисципліна, концертно-камерний спів являє собою приватну проблему сольного виконавства. Можна відзначити найбільш істотні моменти, що поєднують обидва напрямки: а) конкретизація образу та визначення виконавського завдання; б) подолання інтонаційної інертності; в) з'ясування основ вокального фразування та синтаксичної побудови музичної мови; г) розвиток відчуття дихання, пунктуації, цезур; д) розуміння органічної основи

Бібліотека ХНУМ



Б 371

АБ

Бібліотека
ХНУМ

агогічних відступів; е) осмислення артикуляції, точної «міри» збагачення штриха; ж) уточнення критерію динамічних рівнів та ін.

Важливою складовою роботи у класі концертно-камерного співу є накопичені знання в галузі мовознавства. Проте досвід показує, що рівень володіння іноземною мовою у низки студентів Китаю є недостатнім і вимагає постійної уваги. Не підлягає сумніву, що в музично-поетичному тексті твору слова містять тільки частину сенсу, решта – це емоційні «хвилі», які клубочиться навколо них. Якщо вокаліст не розуміє про що він співає, це є проблема, бо в такому випадку на сцені неможливо здійснити авторський задум ні в інтелектуальному, ні в емоційному ключі. Особливо це стосується виконання французької камерно-вокальної музики, оскільки співакові доведеться докласти зусиль, щоб звикнути до того, що поєднання з п'яти, а іноді і шести букв вимовляється одним звуком, крім цього, наявність носових голосних і півголосних та увулярного *r* є певними труднощами. Але будь-яка мова, це перш за все, поєднання звуків, це вміння чути, слухати та імітувати.

Мета методичних рекомендацій – заповнити дефіцит знань студентів щодо виконання у концертно-камерному класі творів французьких композиторів.

Завдання даних рекомендацій:

- познайомити студентів з камерно-вокальною творчістю французьких композиторів XIX – XX століть;
- навчити студентів ефективному використанню знань, отриманих у класах вокалу та самостійній роботі над партією акомпанементу;
- формувати раціонально-логічне мислення через збільшення відомостей музично-теоретичного та музично-історичного плану;
- рекомендації студентам щодо французької фонетики;
- сприяти художньому смаку, розвитку творчій індивідуальності;
- утворювати готовність до здійснення виховної роботи засобами музики;

- допомогти студентам самостійно освоїти специфічні прийоми роботи над вокальним твором на прикладі аналізованих творів.

Засвоєнню нотного та поетичного тексту сприяє всебічний аналіз музичного твору (стилістичні та технічні труднощі, виразні засоби, теоретичний матеріал і т.п.). Початковий етап роботи над опусом передбачає встановлення тонального плану, фактури викладу акомпанементу, розміру, темпу, музичної форми, діапазону вокальної партії. Знайомство з історією створення романсу чи пісні, творчістю композитора, сприяє розумінню стилю досліджуваного твору. Особливими труднощами є вокальна техніка.

Величезну роль у збагаченні кругозору студентів відіграє знайомство з камерно-вокальною творчістю французьких композиторів XIX – XX століть. В одному з розділів методичних рекомендацій пропонується виконавський аналіз деяких вокальних творів Франції. Кожен з представлених прикладів може бути використаний для роботи над аналогічними творами з дисципліни «концертно-камерний спів».

Процес роботи у класі концертно-камерного співу

Даний процес можна умовно розділити на кілька етапів:

1. Вивчення епохи, коли був написаний твір;
2. Особливості поетичного тексту:
 - а) підрядковий переклад;
 - б) транскрипція кожного слова;
 - в) виявлення поетичного фразування;
3. Як поетичний текст проявляється в музичному викладі:
 - а) попереднє прочитання нотного тексту;
 - б) музично-слухове уявлення;
 - в) виявлення стилістичних особливостей твору;
 - г) обробка епізодів з різними елементами труднощів;
 - д) вивчення своєї партії і знання партії концертмейстера;
 - е) складання виконавського плану;
 - ж) створення художнього образу твору;

- з) осягнення ідейно-образного змісту твору;
- і) правильне визначення темпу; знаходження виразних засобів, створення уявлень про динамічні нюанси;
- к) опрацювання і відшліфовування деталей;
- 4. репетиційне виконання твору;
- 5. Втілення музично-виконавського задуму.

Заключний етап роботи вимагає особливої уваги до вибору засобів вираження, динаміки, тембрально забарвлення виконуваного твору.

Практичний курс розрахований на 15 годин. Вибір тем, розділів і аспектів вивчення здійснюється на розсуд викладача.

Музичний матеріал для демонстрації обирається викладачем з числа рекомендованих творів відповідно до теми та спрямованості заняття. Основна форма проведення занять – лекційно-практична (розповідь викладача з показом музичних творів); можлива також організація виступів магістрів з самостійно підготовленими доповідями за темами курсу. Доповненням до аудиторних занять може стати колективне відвідування концертів, музичних вистав, а також більш докладне самостійне прослуховування учнями рекомендованих музичних творів.

Підсумковий контроль може бути організований за вибором викладача в формі заключної дискусії (конференції), написання реферату з подальшим його обговоренням, створення мультимедійної презентації за однією з тем і т.п.

ЗМІСТ ПРАКТИЧНОГО КУРСУ

І. Особливості французької мови в вокальному виконавстві

Правильна вимова не тільки голосних, але й приголосних звуків визначає змістовне і емоційне наповнення поетичного тексту виконуваного твору, тому нижче наведені деякі рекомендації як формувати звуки в процесі вокалізації.

Спів - це, перш за все правильне звуковидобування голосних. Але, якщо в російській їх 6, то у французькому - 15 + побіжна [э], яка в розмові не читається, але в співі і поезії вимовляється. У французькій мові потрібно

гранично чітка і ясна артикуляція. Перед співом французької музики бажано розігріти голосовий апарат спочатку усно.

Французький звук	Схожий на нього Похожий на український	Французькі букви та буквосполучення	Примітки
Голосний [а]	[а] як у словах брати, дати	A, a Â, â	Знак [] необхідний для розрізнення деяких слів, наприклад: а – має (форма дієслова); â – применник, передає значення українського давального відмінка (кому? чому?) та ін. значення.
приголосний [р]	[п] як у слові пар	P, p	Не плутайте французькі букви P, p з українськими Р, р!
приголосний [b]	[б] як у слові бар	B, b	Не плутайте французьку букву B з українською В!
приголосний [t]	[т] як у слові таз	T, t Th, th	
приголосний [d]	[д] як у слові дар	D, d	
приголосний [f]	[ф] як у слові факт	F, f Ph, ph	
приголосний [v]	[в] як у слові вал	V, v W, w	Буква W, w вживається зрідка і вимовляється як [v] в окремих запозиченнях з інших мов, наприклад у слові warrant – гарантія.
приголосний [n]	[н] як у слові наш	N, n	
приголосний [r]	[р] як у слові рот	R, r	На відміну від шансонє за класичними

			канонами грасірання приголосьного [г] не використовується, досить м'якого українського «г», хоча деякі видатні французькі співак, такі, наприклад, як Роберто Аланья грасирує.
--	--	--	--

II. Французька камерно-вокальна музика XIX - XX століть

Друга половина XIX - початок XX століть – час приголомшуючого злету творчого потенціалу, досягнення з'являються у всіх сферах життя суспільства, а Париж по праву заявив про себе як про найбільший культурний центр світу. Цей період був наповнений енергією, яка блискуче виявилася в сфері мистецтва, де були відкриті світові імена С. Малларме, П. Верлена, Ш. Бодлера, А. Рембо, Ж. Верна, Ж. Ренара, братів Гонкурів, Р. Ролана Е. Мане, До . Моне, О. Ренуара, Е. Дега, До Піссаро, О. Родена, П. Гогена, В. Ван-Гога, Г. Форе, Е. Шоссона, К. Дебюссі, М. Равеля та багатьох інших. Французьке мистецтво зачаровувало весь світ.

Кінець XIX - перша половина XX ст. – час розквіту французької камерно-вокальної лірики. Провідні композитори епохи проявили невідомий інтерес до вокальної музики, відчували потребу створення камерних зворушливо-сентиментальних творів, що в повній мірі відчутно в жанрі *mélodie*, який представляє особливу складність для виконавців, які не володіють знанням французької мови.

Виниклий в середині XIX століття і до цього дня цей вишуканий жанр викликає величезний інтерес слухачів у всьому світі. Характерною ознакою *mélodie* є підпорядкування музики поетичного слова при цьому, фортепіанне або оркестрове супровід так само важливі, як і спів, бо мистецтво композиції *mélodie* полягає з одного боку, в просодичних особливостях романсу, з іншого

- в створюваній атмосфері, що виникає в процесі ансамблевого (співак - акомпаніатор) виконавства на сцені.

Серед найпопулярніших відомих *mélodie*-стов можна назвати Габрієля Форе, Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Франсіса Пуленка і Гектора Берліоза – автора «нюансированих творів», що є першими зразками французьких *mélodie*.

III. Музична культура Франції XX століття

Процеси розвитку французької музики рубежу XIX – XX століть, їх своєрідність, що пов'язана зі специфікою культури Франції цього періоду.

Французький музичний імпресіонізм, його зв'язок з образотворчим мистецтвом, літературою, театром. Естетика і стилістика музичного імпресіонізму.

Клод Дебюссі (1862-1918) – фундатор французького музичного імпресіонізму. Основні етапи його творчого шляху. Творчість Дебюссі, його зв'язок з естетикою французького мистецтва минулих епох і початку XX століття.

Сутність музичного мислення Дебюссі. Основні жанрові сфери його творчості, у тому числі камерно-вокальні твори.

Вплив творчості Дебюссі на музичне мистецтво XX століття.

Моріс Равель (1875-1937) і його роль в розвитку французької музики XX століття. Сильова різноспрямованість і багатогранність творчості композитора. Провідні жанрові сфери творчості та жанр *mélodie*.

Нові тенденції в розвитку французької музики після Першої світової війни. Виникнення творчого об'єднання «Шести». Роль І. Стравінського, Е. Саті, Ж. Кокто в його формуванні. Антиромантична, антиімпресіоністська спрямованість творчості його представників, інтерес до відродження французьких традицій в музичному мистецтві. Розпад групи до кінця 20-х рр.

Артур Онеггер (1892-1955) – один з провідних майстрів сучасної французької музики. Естетичні погляди Онеггера в його книзі «Я - композитор».

Даріус Мійо (1892-1974) і його творчість. Універсальність творчих інтересів, новаторство в області стилю і музичної мови. Творча еволюція.

Франсіс Пуленк (1899-1963) і його внесок у французьку музику. Камерна-вокальна творчість.

Нові тенденції в розвитку французької музики 2-ї половини XX століття.

Олів'є Мессіан (1908-1992) – провідний майстер сучасної французької музики, композитор, педагог, композитор. Переважання в його творчості релігійних концепцій. Інтерес до екзотики, культурам різних регіонів світу. Зв'язок творчості Мессіана з традиціями французької музичної культури. Вокальні цикли.

Музична культура Франції в 2-й половині XX століття. Авангардні напрями у французькій музиці: серіалізм, пуантизм, конкретна і електронна музика. Творчість П. Булеза, П. Шеффера, Я. Ксенакіса.

Вимоги до підготовки студентів

В процесі вивчення практичного курсу у студентів повинні сформуватися цілісні уявлення про музичну культуру Франції в її історичній перспективі, зокрема про особливості камерно-вокальної музики.

На заліку магістри повинні зробити виконавський аналіз обраного твору французького композитора XIX – XX століть.

Приклад виконавського аналізу «*Les chemins de l'amour*» Ф. Пуленка

Творчість Ф. Пуленка (1899-1963) – одна з найпрекрасніших сторінок музики XX століття. «Франсіс Пуленк – це сама музика; я не знаю іншої музики, яка діяла б так само безпосередньо, була б настільки ж просто виражена і досягала б цілі з такою безпомилковістю», – говорив про нього Даріус Мійо. Моріс Равель вигукував: «Який він талановитий, тільки б він не перестав працювати!» У всьому світі в сучасних музичних програмах

концертів виконуються камерно-вокальні твори Ф. Пуленка, які вже давно створили йому славу «французького Шуберта XX століття».

Одне з чудових творів французького Майстри - «*Les chemins de l'amour*» («Дороги кохання») на вірші Ж. Ануя (1910-1987) були популярні з моменту створення твору (1940), часто вони звучать в концертних залах і в наші дні.

Історія створення. Незабаром після вторгнення нацистів до Франції в 1940 році Ф. Пуленка попросили написати епізодичну музику для легкої драми Ж. Ануя «*Léocadia*». Головні герої п'єси: молодий Принц, одержимий спогадами про жінку, яку він знав протягом лише трьох днів, і молода дочка мельника, котра разуче нагадує його колишню любов. У виставі брала участь актриса і співачка Івонн Прінтемпе – велика зірка французького та англійського театру і кіно. Вона дебютувала в Парижі у віці 12 років, і її перший успіх пов'язаний з творчістю Саші Гітрі – відомого французького письменника, актора, режисера та продюсера, плідного драматурга, який написав понад сотню п'єс і зняв за деякими з них фільми (в наслідок він став першим чоловіком співачки). Її легкий виразний голос, дивно поєднується з прізвиськом (*printemps* в перекладі з французької означає «весна») надихав багатьох композиторів на створення талановитих творів, не залишив він байдужим і Ф. Пуленка, який скористався присутністю І. Прінтемпе в акторському складі п'єси і додав до своєї інструментальної партитури ще й «вальс-шанті» (вальс-пісня) під назвою «*Les chemins de l'Amour*»; з мелодією, складеною з любов'ю і тонким смаком, вальс був призначений саме для прекрасної виконавиці.

На жаль, багато молодих сопрано невірно інтерпретують його як легкий варіант – *Poulenc-lite* (полегшений). Справа в тому, що в первісному авторському задумі «Дороги кохання» створені як вальс, але вальс французький, а не стрімкий віденський. Ф. Пуленк створив 2 версії «*Les chemins de l'Amour*»: голос з фортепіано та голос з оркестром. І хоча в партитурі не було зазначено темп, виходячи зі змісту *mélodie* – ностальгічного з легкої «журливістю», традиційно цей твір у Франції виконують в стриманому темпі.

Складаючи музику для «*Léocadia*», Ф. Пуленк уникав багатьох з характерних для нього композиційних прийомів, таких як часта зміна гармонійних оборотів, «сплєтених» мелодій, насиченого фортепіанного супроводу (в кінці кінців, він навчався у знаменитого Р. Віньєса, який був першим виконавцем багатьох фортепіанних творів К. Дебюссі та М. Равеля). «*Les chemins*» написані більш традиційно з мелодією, що легко запам'ятовується. Вокальна лінія рівна або стрибкоподібна; фортепіанний супровід повністю підпорядкований їй, хоча стійкі баси і акордова фактура частково приховують красиві контрмелодії та внутрішні голоси. Твір не відрізняється значною гармонійною різноманітністю, оскільки музика «*Les chemins*» – вторинна, в порівнянні з поетичним текстом, що дуже притаманно жанру *mélodie*. На рівні сприйняття «Дороги» близькі до популярної музики кабаре, але тут, все ж, вочевидь виявляється тонкий смак Ф. Пуленка, відчутний в мелодійному нюансуванні, виразній лаконічності та легкій іронії.

Вибір тонального плану твору дивно поєднується з поетичним змістом. Основна тональність «Доріг кохання» *Des-dur*. За уявленнями К. Шубарта, викладеними в «*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*» (1806) ця тональність «не може сміятися, а лише посміхається. Вона не може ридати, а тільки зображує ридаючу особу. Тому, ця тональність висловлює якісь незвичайні характери і почуття».

У фортепіанному вступі на «органному пункті» в лівій руці (будується на домінанті), відбувається зміна акордів, що модулюються шляхом енгармонічних заміन неальтерованих акордів на альтеровані, на основі низхідних хроматичних інтонацій. Цей рух відбувається в перших трьох тактах, після чого він «завмирає» на барвистих акордах подвійної домінанти і домінанти з квінтовым затриманням, кожному з акордів відведено по такту. Гра фарб, переливи у вільній манері фортепіанної партії налаштовує співачку на відповідний емоційний посыл.

У другому куплеті «Доріг» відбувається модуляція *Des-dur* в *cis-moll*. Згідно естетичним поглядам Х. Ф. Д. Шубарта, дана тональність «довірливої

розмови з Богом», і Ф. Пуленк вибирає «діалог» вокальної та фортепіанної партії в близькому ключі – вони розвиваються в одному напрямку: у верхньому голосі акомпанементу дублюється головна тема. Коливання з тоніки в домінанту проходить протягом всього куплету. Ямбічний ритм вірша, мажорний лад і використання секстового інтервалу задає певний енергетичний імпульс даним епізодом, але вальс, все ж, не здається легким, безтурботним. Як це не парадоксально, але мажорний лад підкреслює ностальгічний характер *mélodie*.

У приспіві повертається колишня тональність *Des-dur*. «Кружляння» у вальсі, зручний розподіл цезур для синхронного злиття з голосом, підкреслення сильної долі в партії акомпанементу, рафіноване звучання сопрано – без цього неможливо донести авторську ідею «Доріг кохання» до слухачів.

У коді мелодія у вокальній партії і нижня нота в інструментальній утворюють подобу арки, крізь яку «проривається» цілий ряд акордів, що складаються з зменшених ввідних в основній тональності. Зриваючись вниз і знову злетівши вгору, цей ланцюжок знаходить заспокоєння в прозорому тонічному тризвуччі. Останню «крапку» ставить концертмейстер, але від нього залежить і вибір темпу, що дозволяє солістці якомога довше протримати на одному диханні фінальну ноту *mélodie* і витончено «розчинити голос» в м'яких, повітряних арпеджіо рояля.

«Дороги кохання» як і багато інших вокальних мініатюр, написаних на тексти різних авторів, змушували Ф. Пуленка реалізувати, трансформувати слово в музиці гнучко і точно, відчуваючи унікальність кожного з тих поетів, що створили вірші, до яких звертався композитор. Оскільки Ф. Пуленк писав в жанрі *mélodie*, де слово виходить на перший план, виконавцю його творів необхідно досконально знати поетичний текст автора. Для цього необхідно зробити підрядковий переклад, незважаючи на художній переклад, який часто в змістовному плані (не кажучи вже про нюанси) не відповідає оригіналу. Зокрема, у існуючому російському перекладі «Доріг кохання» руйнується

ритмічна структура, а значить і мелодика французької мови, отже, і специфіка жанру *mélodie*:

Les chemains qui vont à la mer
(Дороги, ведущие к морю)
Дороги в приморской тиши

У французькій фразі 8 повнозвучних голосних звуків, так як голосні французька мова не редукуються в ненаголошених (т. п. слабких) позиціях. У російському перекладі таких голосних тільки 3 в ударних позиціях, в ненаголошених – голосні редукуються і звучать менш чітко. Дане явище характерне для всього твору в цілому.

У російському перекладі слово «приморський» має 3 приголосних, що звучать поспіль, а це незручно у вокальному виконанні. У французькому оригіналі три приголосні в слові і на стику слів завжди розбиваються голосним звуком. Наприклад, *vont à la mer*.

Ont gardé de notre passage
(Сохранили от наших шагов)
Хранит ли их чуткое эхо

У французькому тексті в першій ритмічній групі *Ont gardé* наголос падає на кінець ритмічної групи (третій склад від початку), що збігається з тривалістю ноти музичної фрази, в російському перекладі акцентується другий склад слова *хранит*, що не відповідає тривалості ноти. У французькому варіанті приголосні в кінці слова вимовляються чітко і не оглушуються, а звучать навіть більш напружено, ніж в середині слова; в російській – приголосні в кінці слів оглушаються, звучання їх досить мляве. Від чого виникають проблеми з дикцією. Кількість повнозвучних голосних у французькому тексті – 9, в російській – 5, тобто французька фраза більш безперервна і вокальна.

Des fleurs effeuillées et l'écho sous leurs arbres de nos deux rires clairs
(Цветы, которых мы едва касались и эхо нашего светлого смеха под
своими деревьями)
И шёпот, и звон беззаботного смеха, и песнь моей души.

У словах *arbres* і *rires* невимовне в звичайній мові закінчення *es* в поетичному мовленні починає звучати як голосний [ɛ], що додає в даному випадку ще два голосних звуки. Що стосується метро-ритмічної організації, за правилами російської орфоєпії в слові *смеха* ненаголошений голосний звук *a* редукується, таким чином, в російській перекладі йому повинна відповідати нота коротшою тривалості, ніж нота, що відповідає ударній голосній. В даному ж прикладі редуковані голосні російського тексту вимушено починають звучати як повні, що призводить до «насилства» над співочим апаратом. У французькому оригіналі в слові *arbres*, голосний *e*, який відповідає тим самим нотах, що і в слові *смеха*, звучить хоча і з деякою редукацією, але він, тим не менш, триваліший, ніж цей самий звук в слові *смеха*.

Hélas! des jours de bonheur
(Увы! Дни счастья)

Как жаль тех радостных дней.

Знову повторюється те саме явище, що й в попередньому прикладі. Невимовне в усному мовленні закінчення *es* в словах *radieuses* і *envolées* збільшує кількість голосних, а також півголосних [i], вимовний в звичайній мові як приголосний призвук, подібний російському *й* також у вокальній різновиді починає звучати як самостійний голосний. Таким чином, у французькій фразі 9 повноцінних голосних, а в російській – тільки 3 під наголосом, інші в тій чи іншій мірі редукуються.

Je vais sans retrouver traces dans mon coeur.
(Я иду, не находя следов в своём сердце)
И гаснет память о ней в душе моей.

Редукований голосний *e* в слові *гаснет* вимушено вимовляється триваліше, ніж це обумовлено фонетичними законами російської мови.

Chemins de mon amour
(Дороги моей любви)
Никто б найти не смог

У російській фразі всі закінчення – глухі, а оглушування веде до нечіткого сценічного звучання і додаткових зусиль голосового апарату.

Chemins perdus, vous n'etes plus.

(Утерянные дороги, вас больше нет)
Их нет, их нет, исчез их след

У французькому реченні всі слова закінчуються на голосні звуки; в російському – всі слова відповідно закінчуються на приголосні, які акцентують ритм на шкоду мелодійності. Так, виникає інший емоційний стан. Кінцеві голосні у французькій мові, завдяки потоку повітря, за допомогою якого вони утворюються, формують відчуття ефірного, безперервності руху і одночасно недовомовленості. У російській мові приголосні, що завершують мовні такти, порушують плавний «повітряний» рух.

Et vos échos sont sourds
(И ваше глухое эхо)
И берег тот далёк

У російському перекладі всі закінчення глухі і їх необхідно перебільшувати, що створює незручність під час виконання.

Chemins du désespoir
(Дороги отчаяния)
Туманной скрыты мглой

У слові *мглою* розташовані 3 приголосні поспіль, що проблемно при вимові в співі.

Chemins du souvenir. Chemins du premier jour.
(Дороги воспоминания. Дороги первого дня.)
Пути надежд моих. Пути минувших лет.
Divins chemins d'amour.
(Божественные дороги любви)
Пути любви былой

Французькі кінцеві носові звуки створюють відчуття «завіси», завершеності твору, а в російському перекладі кінцеві голосні всіх мовних тактів такого відчуття завершеності, «останньої точки» не викликають.

Безумовно, кожен талановитий виконавець привносить в «Дороги кохання» трохи більше, ніж музика, яку вони грають або співають. Наприклад, існує версія великої Джессі Норман «*Chemins de l'amour*», яка зовсім інша у порівнянні з І. Прінтемпе, але кожна з версій переконлива. Незважаючи на своє бачення даної *mélodie* обидві співачки зуміли передати авторський стиль

«ченця і бандита» (так називали Ф. Пуленка), т. п. дивовижне поєднання чистоти та демонстрації неймовірної чутливості.

Ділячись спогадами про виникнення задумів своїх пісень на окремих етапах їх реалізації, Ф. Пуленк відкриває доступ в свою творчу лабораторію. З дивовижною скромністю і само-критичністю він розкриває секрети свого творчого методу, визнається в своїх невдачах, критикує ті свої романси, які, на його думку, незаслужено користуються популярністю, і зніяковіло визнається в своєму перевазі тих, що несправедливо забуті або недооцінені, але йому особливо дороги.

Одна з улюблених поетес великого Майстра - Луїза Вільморен. Вона його надихнула на створення найкрасивіших романсів, таких як «Скрипка», «Квіти», «Такий, як ти є». Ф. Пуленк вважав вибір віршу інстинктивним, як любов. «Геть шлюби по розуму, так як результати їх плачевні, в цьому я дещо розумію», - писав він у своїх спогадах.

Романси та пісні Ф. Пуленка є для виконавців джерелом багатьох відкриттів, переживань та насолод. Реалізуючи задуми великого Майстра, вокалістам необхідно розуміти важливість спільних завдань співака і концертмейстера, їх єдині принципи позиції. Як прекрасний музикант, Ф. Пуленк вважав ансамбль головною умовою для створення музичного образу. Ансамблева єдність, розуміння стильових характерних рис епохи, «почерку» композитора, уловлювання фонетичних та змістовних особливостей поетичних текстів, які є основою жанру *mélodie*, постають як головні питання кожному, хто причетний до інтерпретації французької камерної вокальної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Французская музыка конца XIX – начала XX века. М., 1961
2. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963
3. Астрова Л. О произношении в пении /Л. Астрова //Профессиональная подготовка студентов-вокалистов: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1990. – Вып.115. – С. 138 -153
4. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967
5. Ганзбург Г. И. Тем, кто не знает Шуберта : Периодизация творчества // Статьи о Шуберте — 2-е изд. — Харьков, 1997. — С. 4—5
6. Готье, Т. Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. М. : Художественная литература, 1972. 576 с.
7. Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Л., 1983
8. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973
9. Дюмениль Р. Современные композиторы группы «Шести». Л., 1964
10. Кремлев Ю. К. Сен-Санс. М., 1970
11. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: В 2 кн. М., 1982-1986.
12. Мадишева Т.П. Співак і мова / культура співу мовою оригіналу: теорія та практика [Текст]: уч. пособ. / Т.П. Мадишева. – Харків: ШТРИХ, 2002. – 160 с.
13. Роллан Р. Музыканты наших дней. Т. XVI / пер. Ю. Л. Римской-Корсаковой под редакцией Б. А. Кржевского. Л. : Худ. литература, 1935. 470 с.
14. Садовников В. И. Орфоэпия в пении / В. И. Садовников. – М., 1958. – 80 с.
15. Соллертинский И. Гектор Берлиоз / Исторические этюды. М. : Гос. муз. изд-во, 1963. С. 134 – 196
16. Щерба, Л. В. Фонетика французского языка. Очерк французского произношения в сравнении с русским: пособие для студентов факультетов иностранных языков Текст. / Л. В. Щерба. Л.-М., Гос. Уч.-педагог. изд-во, 1937.-256 с.
17. Щерба. Л. В. О взаимоотношениях родного и иностранного языков Текст. / Л. В. Щерба // Языковая система и речевая деятельность. Изд. 2-е, стереотипное. М.: Едиториал УРСС, 2004. - С. 338-343.