МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ

ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

«КАЛІГРАМИ» Ф. ПУЛЕНКА: КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Магістерська робота

ВАСИЛЕНКО Вікторії Вікторівни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

ЖАРКІХ Тетяна Василівна

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Василенко В..

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП……..3

РОЗДІЛ 1. СТИЛЬОВА ЄДНІСТЬ «КАЛІГРАМ» Ф. ПУЛЕНКА ТА Г. АПОЛЛІНЕРА……7

Висновки до Розділу 1……31

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «КАЛІГРАМ» Ф. ПУЛЕНКА……..34

Висновки до Розділу 2……44

ВИСНОВКИ……46

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……50

ДОДАТОК……57

ВСТУП

Актуальність. Вокальні твори Ф. Пуленка, як і раніше, залишаються популярними в XXI столітті, вони витримали випробування часом і стали класикою. Створюючи їх, композитор перебував під впливом двох головних факторів: людського голосу та прекрасної поезії.

У вокальній спадщині французького Майстра особливе місце відведено віршам Г. Аполлінера, в яких він черпав своє музичне натхнення, повертаючись до них протягом значного періоду життя, що відбилося в створенні циклів «Бестіарій» (1919), «Банальності» (1940), а також окремих або парні пісні або вірші[1]. Двох великих художників об'єднувало прагнення до новаторства і, разом з тим, шанування класичних традицій, що найбільш яскраво проявляється в «Каліграмах» (1948).

Незважаючи на значну міру вивченості камерно-вокальної спадщини Ф. Пуленка, зокрема в роботах О. Михайлової [31; 32], Г. Філенко [41; 42], К. Краснощок [23], І. Созінової [38] та інших, проблемні аспекти виконавської інтерпретації музично-поетичних текстів французького композитора, котрі розроблені в сучасній музикознавчій науці, недостатньо охоплені, хоча в американському науковому просторі вже здійснюються певні зрушення на цьому шляху, прикладом чого може послужити праця А. Діттер / Alice Deeter [53].

Крім того, вокальні-твори Ф. Пуленка доволі обмежено представлені в виконавській практиці. Не зважаючи на той внесок в розвиток *mélodie,* який здійснив композитор і у французьку культуру XX століття, співаки переважно уникають його камерно-вокальних творів, що залишає їх на периферії вокального репертуару. А. Діттер навіть говорить про відверту «маргіналізацію» його пісень, що й побуджує її до написання праці, присвяченій інтерпретації вокальної музики Ф. Пуленка.

---

[1] Зокрема, 2 мелодії на вірші Г. Аполлінера для голосу з фортепіано FP 131; 2 вірші Г. Аполлінера для голосу з фортепіано FP 94; 2 вірші Г. Аполлінера: № 1, «Монпарнас» («Montparnasse») FP 127, № 1, 2 вірші Г. Аполлінера № 2Ж «Гайд-парк» («Hyde park») FP 127 №2; 4 вірші Г. Аполлінера для голосу з фортепіано FP 584 „La Colombe" FP 15c; „Le Seppent" FP 15 c, „Rosemonde" FP 158 та інші.

Оскільки пісні вокального циклу «Каліграми» відповідають жанру *mélodie*, де поезія достеменно «проектується» на музичне «полотно», у інтерпретатора виникає необхідність скрупульозного вивчення всього музично-поетичного тексту як єдиного моноліту, що й зумовлює актуальність запропонованої теми.

Мета дослідження – виявити специфіку взаємодії поетичного та музичного текстів «Каліграм» Г. Аполлінера та Ф. Пуленка, а також шляхів його виконавської інтерпретації на основі вивчення композиторських «директив» і порівняння існуючих виконавських версій.

Для досягнення поставленої мети необхідне рішення наступних **завдань**:

- простежити зв’язок образного світу «Каліграм» Ф. Пуленка з новаторськими ідеями Г. Аполлінера;
- здійснити комплексний аналіз вокального циклу Ф. Пуленка «Каллiграмми»;
- провести аналіз основних виконавських завдань, які стоять перед вокалістом в «Каліграмах» Ф. Пуленка;
- виявити особливості виконавської інтерпретації зазначеного твору французького композитора;
- порівняти виконавські версії П. Бернака, Ф. Ле Ру, Жерара Суза, Фелісіті Лотт;
- відзначити найбільш показові моменти в кожній з обраних виконавських версій.

Об'єктом дослідження виступає камерно-вокальна лірика Ф. Пуленка.

Предмет дослідження – музично-поетичний текст «Каллiграмм» Ф. Пуленка-Аполлінера як об’єкт виконавської інтерпретації.

Матеріалом дослідження виступають нотний текст вокального циклу «Каліграми» (1948) Ф. Пуленка, а також його виконавські версії – аудіозаписи П’єра Бернака/ Pierre Bernac [68], Франсуа Ле Ру/ *François Le Roux* [56; 57], Жерара Сузая / *Gérard Souzay* [61], Фелісіті Лотт / *Felicity Lott* [53].

Методи дослідження:

- аксіологічний – для виявлення еволюції розвитку дослідницьких тлумачень та оцінок особистості і творчості Ф. Пуленк та Г. Аполлінера;
- історико-біографічний, який допомагає відбити події, що сприяли створенню даного вокального циклу;
- контекстний, необхідний для визначення змістовних зв'язків між творами Г. Аполлінера і Ф. Пуленка;
- структурно-функціональний, призначений для вивчення композиційно-драматургічних основ вокального циклу «Каліграми»;
- фоносемантичний, призначений для декодування французьких звукосимволів поетичного тексту вокального циклу Ф. Пуленка.

Теоретична база магістерської роботи складається з досліджень, присвячених питанням:

- *виконавського аналізу та інтерпретації* (Д. Вечер [7], Н. Водолеєва [8], В. Гіголяєва [9], Н. Драч [20],
- *інтерпретації вокальної музики* (М. Алексеєва [1], Н. Гребенюк [15], Л. Деркач [18; 19], Ма Цзяцзя [28], Чжоу Чживей [45]);
- *взаємозв'язку поетичного слова і музики* (В. Васіна-Гросман [4; 5; 6], Д. Гнатюк [12], Н. Говорухіна [13; 14], О. Лісова [25], Ю. Малишев [27], В. Супрун [40], А. Хуторська [44]);
- *французькому кубізму і творчості Г. Аполлінера* (Н. Ендрю / *Nell Andrew* [46], Г. Аполлінер [47], Л. Бреніг / *L. Breunig* [52], П. Генова [59], Р. Джин / *Raymond Jean* [64]);
- *творчості Ф. Пуленка* (І. Медведєва [29], Д. Менделенко [30], А. Пчелінцев [36], Г. Філенко [42], Б. Іврі / Benjamin Ivry [63], К. Б. Шмідта / *Carl B. Schmidt* [73];
- *вокальній музиці Ф. Пуленка* (О. Михайлова [31; 32], Ф. Пуленка [34], І. Созінова [38], П. Бернак [48; 49; 50]; А. Дітер, Р. Півлер / *Alice Deeter, R. Peavler* [54], Г. Джонсон/ *Graham Johnson* [65].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в роботі вперше пропонується інтерпретаційно-виконавський аналіз вокального циклу Ф. Пуленка «Каліграми» та здійснюється порівняння його виконавських версій – про П'єра Бернака, Франсуа Ле Ру, Жерара Сузая, Фелісіті Лотт.

Практична значимість отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості Ф. Пуленка, у виконавській практиці вокалістів, в теоретичних курсах з історії музики XX століття; з історії виконавського мистецтва. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі сольного співу. Дослідження також може бути корисним для співаків, які формують свій репертуар на французької музики.

Структура роботи. Дана робота складається з Вступу, двох Розділів з Висновків, Списку використаних джерел та Додатку, у якому наводяться «Каліграми» Г. Аполінера із різними перекладами, а також подається таблиця французької фонетики, яку наводить А. Дітер [54] у допомогу співакам. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділі 1 – «Стильова єдність „Каліграм" Г. Аполлінера та Ф. Пуленка» присвячено розгляду внеску Г. Аполлінера в розвиток кубізму, історії народження явища «каліграми», а також інтерепретації його каліграм в циклі Ф. Пуленка Розділ 2 – «Виконавська інтерпертація "Каліграм" Ф. Пуленка» присвячено аналізу виконавських параметрів композиторського тексті та порівняння їх реалізації в версіях різних У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 60 сторінок, з них основного тексту – 49. Список використаних джерел включає 74 позиції.

РОЗДІЛ 1
СТИЛЬОВА ЄДНІСТЬ «КАЛІГРАМ» Ф. ПУЛЕНКА ТА Г. АПОЛЛІНЕРА

«Суть французького мистецтва в простоті. Хтось повинен
привнести в музику не тільки буквальне значення слів,
але і все, що написано між рядків <...> Я відчуваю,
що в пісні драматично по суті, і я хочу висловити речі,
які тільки маються на увазі»
(Роберт Сабін/ Robert Sabin [72]).

Оцінюючи творчість Гійома Аполлінера, дослідники визначають його як одного з найоригінальніших поетів французького авангарду початку XX століття, який відіграв вирішальну роль у прозрінні модерністської естетики [59]. Через інноваційні поетичні форми Аполлінер виклав нову естетику, яка підкреслила притаманну неоднозначність все більш бурхливого сучасного контексту. Інтерес Аполлінера до чистої динамічності сучасного матеріального ландшафту та його потяг до образу, який вибухає з негайною присутністю, також привели його до природного цікавості у візуальному мистецтві.

Ідентифікуючи кубістський мозаїчний стиль інклюзії, поєднання реальності та уяви та одночасність просторового та часового вимірів, тобто хронотипу, Г. Аполлінер бачив сучасних художників «співаками постійно нової правди», винахідниками унікально автентичного сучасного досвіду [59]. Відомо, що Г. Аполлінер складав вірші, щоб вшанувати своїх улюблених живописців, але він також написав критичні дослідження з образотворчого мистецтва, і він заявляє, що саме в кубістському мистецтві можна виявити по-справжньому успішне прагнення примиритися з потрясіннями сучасності. У кількох текстах, які Г. Аполлінер присвячує спеціально П. Пікассо, він стверджує, що його полотна ілюструють найсуттєвіші аспекти сучасного мистецтва: нове тлумачення світла, справжнє розуміння невловимого поняття «четвертого виміру» та втілення найсучаснішого принципів, сюрприз. Тексти Аполлінера про Пікассо, приклади його поетичної критики, не залишаються

просто словами, надрукованими на сторінці, а перетворюються на розширення картини, яку він хоче передати, експериментально та непередбачувано в дискурсивному тоні та поетичному стилі. Через ці тексти Аполлінер виходить за межі параметрів публіцистичного стилю критики, оскільки його твори про Пікассо переймають хамелеонову силу руху, породжуючи унікальні форми авангардної імпровізації, живопис прозової поезії.

Інтерес Г. Аполлінера до чистої динамічності матеріального «пейзажу», а також його потяг до образу, який виникає на сторінці у всій її безпосередній присутності привела його до природного цікавості в образотворчому мистецтві. Поява його «Медитацій» [67] у 1913 році насправді представляє собою єдиний опублікований ним зразок мистецтвознавчої літератури, який і водночас, за думкою П. Генової, одно з найоригінальнігших критичні джерел, наявних в кубістському русі [59, p. 52].

Цікаво відзначити, що хоча це в аналізі кубізму Г. Аполлінер робить значне формальне розмежування між чотирьма типами «кубістської експресії» [59, p. 53] – наукових, фізичні, орфічні та інстинктивні – фактично ці категорії не мали реального впливу ні на художників, ні на критиків, пов’язаних з даним рухом.

Г. Аполлінер репрезентував собою найважливіший зв’язок між поетами та живописцями епохи, такий собі людський «дефіс», як Гертруда Штайн описала його [59, p. 53], який поєднав літературне та візуальне мистецтво. Як стрижень для сили модернізму, Г. Аполлінер став активною фігурою в літературних журналах, починаючи з перших двох десятиліть XX ст. Так, його перший публіцистичний критичний текст датується 1902 р. та його остання була в 1918 р. В результаті він зробив значний внесок в періодику і представив декілька власних публікацій.

П. Генова оцінює роль Г. Аполлінера як «каталізатора», не лише як засновника художніх журналів, але й завзятого колекціонера творів мистецтва, гарячого прихильника експонатів та галерей і, що найголовніше «голоса критики» для все ще розрізнених груп молодих живописців [59, p. 53]. Він

багато писав про художні рухи свого часу та зробив суттєвий внесок у мистецтвознавчу критику щодо таких митців, як Пабло Пікассо, Жорж Брек, Хуан Гріс, Роберт Делоне, а також допоміг сформувати ранню кар'єру цих митців як загальний напрямок мистецтва XX століття. Як свідчення його широкого впливу на цих художників виступають портрети Г. Аполлінера дивовижної кількості різноманітних живописців початку 1900-х років: Пікассо, Руссо, Вламінк, Метцингер, де Чиріко, Могділіані, Ларіонов, Пікабія, Дюшан і Лоренцин, та інших.

Хоча Аполлінер придумав багато важливих естетичних термінів авангарду, таких як «сюрреалізм», «Орфізм» та досліджував та коментував інші візуальні мистецькі школи, зокрема фовізм, футуризм та симультанізм, П. Генова свідчить, що «найяскравіше почути його оригінальний голос можна саме в його аналізі кубізму» [59, p. 55]. Він доволі довго виявляв інтерес до митців яких описав як «молодь, що мислить пластично», і став фактично відкривачем кубізму до 1910 року. У 1911 році, році Першої офіційної кубістської експозиції, а також одного з найпродуктивніших років кар'єри Г. Аполлінера як мистецтвознавця, він зіткнувся із впертими забобонами своєї публіки, в той час як він намагався пояснити цінність нового мистецтва.

Втім, було мало дивного в тому, що з їх вражаючим новим стилем та шокуючою маніпуляцією композицією, перспективою та репрезентацію, кубісти спочатку не користувалися великою громадською підтримкою. Їх, як свідчить П. Генова, висміювали критики академічного мистецтва, відмовляли в експозиціях і ігнорували власники галерей і продавці, які знайшли їх «дивними та аморальними» [59, p. 56].

У більш масштабних роботах Г. Аполлінера, таких, як «Три Пластичні Чесноти» («Three Plastic virtues») 1908 року «Реальність: Чистий живопис» («Reality: Pure Painting») 1912 року та «Новий дух і поети» («The New Spirit and the Poets»), Г. Аполлінер висуває свій революційний заклик до зброї, встановлення своїх стандартів «трьох граций», ключові елементи, які він називає Чистота, Єдність та Істина. У відповідності до цих «трьох пластичних

чеснот», Аполлінер наполягає на загальній свободі художника, представленого як «унікальну істоту, обраного провидця», чиї пошуки полягають у дослідженні «безлічі потенційних форм краси, які можна виразити у художньому творі» [59, p. 56]. Як Г. Аполлінер сприймає першу з цих стихій, «чистота» виявляється життєво важливою, навіть божественною, у сучасному естетичному доробку. Він відзначує: «Наполягати на чистоті - це хрестити інстинкт, гуманізувати мистецтво та обожнювати особистість» [цит. по. 59, p. 56].

Понятття чистоти Г. Аполлінер протиставляє моді і «гарному смаку», корисності та соціальному прогресу, чистота, притаманна космічним цінностям Всесвіту, за його думкою, повинна бути первинною в мистецтві, виражене як умовна ілюстрація абсолюту.

Щодо єдності, то Г. Аполлінер вважає, що малюнок існуватиме «нерозбірливо». Бачення буде цілим, повним, і його нескінченність, замість того, щоб свідчити про деяку недосконалість, «просто виражатиме відношення між новоствореною річчю і новий творець, більше нічого» [59, p. 57].

Що стосується істини (правди), яка фігурує як третя естетична категорія в теорії Г. Аполлінера, то він зазначує, що правда завжди нова. Інакше правда була б системою ще більш жахливою, ніж сама природа. Істина доповнює чистоту та єдність через свою моральну і естетична силу: «Щоб віднайти правду, шукати її треба настільки ж в етичній сфері, наскільки в області уяви». Таким чином зближуються категорії уяви та правди, що говорить про цілком новий мистецький підхід.

У своєму тексті 1908 р. «Три Пластичних Чесноти» Г. Аполлінер вперше використовує термін «кубізм». Історія цього слова починається з іронічного коментаря Матісса, який, зіткнувшись із пейзажним живописом Браке, вигукну: «подивіться на ці маленькі кубики!» [59, p. 58].

Щоб «заспівати славу» кубізму [59, p. 58], Г. Аполлінер спочатку заперечує те, що він описує як занепад і розорення імпресіонізму; хоч він визнає незаперечний геній таких живописців, як Гоген, Сезан і Дега він

стверджує, що їх час минув, і що сучасна європейська культура перейшла до іншого концептуального простору, і що «душа XX століття повинна мати мистецтво двадцятого століття» [59, p. 58]. Крім того, Г. Аполлінер стверджує, що кубізму більше повніше натуралізму чи реалізму, оскільки він включає в себе: множинність елементів із звичайного життя, що бачиться з багатьох точок зору одночасно (тобто симультанно), об'єктивний світ, означений творчим суб'єктивізмом впорядкованої свідомості сучасного розуму.

Він бачив кубізм як необхідну реакцію на залишки стилю дев'ятнадцятого століття, що побудило його заявити: «Ви не можете переносити труп батька на спині. Ви повинні залишити його інші мертвим» [59, p. 58]. Г. Аполлінер бачив таким чином у художників-кубістів потужне утвердження самостійності, як естетичної, так і етичної, а також як унікальна та конструктивна реакція на агресивно дестабілізуючу сили культури та історії.

Коли Г. Аполлінер і П. Пікассо познайомилися в 1904 році в Парижі, вони негайно упізнали один в одному спільну пристрасть до сучасної «конвульсивної краси» („convulsive beauty") [59, p. 59], і відчули спільну потребу оживити європейський мистецький арсенал виражальних засобів. Протягом багатьох років два вела міцну, дещо бурхливу дружбу, і разом досліджували нові шляхи «міждисциплінарної» естетичної роботи. Саме П. Пікассо з прихильною іронією називає Г. Аполлінера «Попом кубізму» («Папою Кубізму»), оскільки він відчував, що поетичне бачення Г. Аполлінера і мова образів могли конструктивно втілитися у реальність – те, що він сам сподівався відтворити лінією, кольором та формою.

Особливо привабливим для обох митців були світлові ефекти. Особливу увагу Г. Аполлінер приділяв ефектами «чистого світла» («pure luminosity» [p. 61]) у творах П. Пікассо, які характеризував як «четвертий вимір», тобто «своєрідну фігурація нескінченного, досяжна лише через автономний, магічний, мистецький виклик до очевидних меж простору та часу» [там само].

Через експериментальну роботу з художниками, як наприклад, у його співпраці з Пікабією (Picabia) та Делоном (Delaunay), Г. Аполлінер формулює

нове поняття «музика», подане як метафора для стилю живопису, звільненого від традиційних вимог мімезису (тобто наслідування) і репрезентації. Це нове розуміння музики цілком природно доповнюється його концепцією «пластичності», однаково звільняючого поняття, що фокусується навколо кубістського переосмислення зовнішнього вигляду нерушимого світу.

Разом поняття музики і «пластичності» у Г. Аполлінера створюють новий простір художнього потенціалу, що розкриває глибоку і тонку систему відповідностей як в літературному, так і в образотворчому мистецтві. В свою чергу, форма, незалежно від її його специфічної природи для кожного з видів мистецтва, присутня в поетиці або в кольорі та лінії, є для Г. Аполлінера ключовим принципом, який слід відзначити в його критичних поглядах [59, p. 64]. До цієї тези додається ідея одночасності (симультанності), що передбачає включення декількох вимірів – просторового, часового та семантичного, і проза, таким чином розгортається під поглядом Аполлінера як «загальна рамка», що наповнюється певним змістом, потенціалом.

Окрім публіцистично-критичної діяльності та роботи над підручником з історії мистецтва, Г. Аполлінер пише роботу про П. Пікассо. П. Генова відзначає, що, «через гру форми і звуку, слова і образу, Г. Аполлінер виліплює новий стиль дискурсі, який поєднує в собі елементи теорії, біографії, автобіографії, художньої літератури, та історична хроніки» [59, p. 64]. Як раз такою стала його робота «Пабло Пікассо», вперше опублікована в травні 1917 року, він поєднує як образотворчі, так і мовні виражальні засоби.

В цьому тексті, що являє собою прямокутний блок прози без знаків пунктуації (лише деякі еліпси та знаки оклику «розбавляють» текст), представляє собою послідовність кількох рядків тексту, які нагадують поетичний жанр, починаючись з великих літер.

В середині цього щільного текстового простору, є білі області, що пропонують доволі загадкові об'єкти, важко визначити, чи це скрипка, чи човен. Вони виглядають неначе фізично вирізані з тексту, щоб бути використаним, можливо, у новому колажі. Ясно побудований для того, щоб

його роздивлялись тією ж мірою наскільки, читали, ця робота 1917 року, описаний Аполінером як ***«лірична ідеограма»***, ілюструє його уявлення про «поетичний живопис» і «пластичний ліризм», бо сама мова переривається, поділена на фрагменти відповідно фігурам.

Завдяки зворотному застосуванню методики «каліграма», Аполлінер акцентує улюблений мотив П. Пікассо, щоб надати форму порожнечі. Як він пише про полотна Пікассо: «Предмет – це внутрішня рамка малюнка і позначає межі його глибини, так само як фактична рамка означає його зовнішні межі» [цит по. 59, p. 65]. Це нагадує ранні експерименти художника з натюрмортами, ці форми проникають у образну реальність, вони перетинаються з мовою, при цьому вони залишають відкритим своє значення для наших власних інтерпретацій.

Насправді текст Г. Аполлінера про Пікассо це більше «не прості слова, надруковані на сторінці, але трансформовані в картину, яку він має на меті передати» [59, p. 65]. Саме його оригінальність як мистецтвознавця може вважатися найважливішим елементом, який призводив до того, що його часто не помічали, принижували або знущаються над ним з позицій традиційного більш традиційного академічнгого мистецтва. Г. Аполлінер мав на меті донести до своїх читачів таке ж саме враження як П. Пікассо передає своїм глядачам.

Поняття **«каліграма»** було запропоновано французьким поетом Г. Аполлінером у 1918 році. Цей неологізм є змішанням термінів «ідеограма» і «каліграфія». Перший вираз відноситься до графічних символів, другий – мистецтво гарного письма, тобто краснопис, чистописання. Каліграма являє собою синтез графічного та словесного образу, інакше письмовий текст, лінії якого розташовані у вигляді малюнка. Таке графічне оформлення, як правило, пов'язане з темою вірша. Історія фігурних віршів, які є зображенням матеріальних предметів, налічує більше двох тисячоліть. З'явившись в стародавній Олександрії приблизно в IV столітті до нашої ери, це мистецтво приваблювало авторів різних епох, серед яких були давньогрецькі вчені поети,

середньовічні абати, знамениті Рабле, Полоцький, Державін, Оксфордський професор Льюїс Керролл, і багато інших. Не зважаючи на свою цікаву історію, фігурні вірші лише коротко згадувались в книгах, які були присвячені літературним курйозам.. Це аргументується тим, що фігурні вірші розглядалися тільки з літературної точки зору, тоді як їх значення набагато ширше і відноситься не стільки до історії літератури, а більше до історії людської думки.

Фігурні вірші грецькою називалися «пайгніямі», або «іграми», ці ігри були особливого роду — ігри вчених. Місто Олександрія було центром античного світу. Там працювали філософи Плотін і Ямвліх, розвивалися література та наука, була заснована знаменита Александрійська бібліотека. Олександрійська поезія створювалася для витончених поціновувачів, створювали її автори, поєднуючи в собі риси поета і вченого.

На творіння фігурних віршів ніяк не вплинуло зникнення античного світу, який поступився епосі християнства. Ранньохристиянський поет Порфирій Оптаціан писав вірші у формі вівтаря, сопілки, органу, а також у вигляді призм, пальм, корабля.

Незважаючи на те, що традиція «мальованої поеми» набагато старіша (вона сходить до Феокриту та олександрійських авторів), новаторство Г. Аполлінера полягає в його прагненні залишитися ліричним поетом в експериментальній формі, а лірична ідеограма подана в його віршах як «твір, позбавлений лінійної послідовності та ієрархічності». Завдяки чому саме читання стає «нескінченним, нелінійним процесом, асоціативним в тій мірі, в котрій асоціативна сама думка» [24, с. 259].

«Каліграми. Вірші про мир та війну» Г. Аполлінера є його другою поетичною збіркою, яка вийшла за життя Майстра в 1918 році. Одна з головних тем «Каліграм» – перша світова війна. Поет складав цю колекцію віршів між 1913 та 1916 роками; вони віддзеркалюють враження автора, що бився на фронтах війни. Даний твір має присвяту: «пам'яті Рене Деліза, найдавнішого з моїх друзів, полеглого на Полі Честі 7 травня 1917 року». Навіть по підзаголовку збірки –

«Поеми Миру та Війни» («Poèmes de la Paix et de la Guerre») можливо зрозуміти, що думки про життя, красу і кохання не залишають головного героя навіть за часи вибухів та загибелі людей. Як це не парадоксально звучить, але поет розглядає війну як об'єкт краси. Спочатку це його турбує, але поетичне «пияцтво» вбирає цей дисонанс, зникає межа між тим, що зображено і тим, що дійсно існує. Поет створює свою віртуальну реальність, щоб уникнути спогадів про жахи війни, він був наділений місією – сублімувати кошмар дивом мистецтва, тому в аполлінерівському вимірі, в його реальності існує любов навіть в ті тяжкі часи, найчастіше згадується кохана Мадлен, є деякі посилання і на Лу (вона ж Луїза де Коліньї-Шатійон).

У «Каліграмах» Г. Аполлінер відводить собі роль своєрідного літописця тих далеких подій. Сукупність віршів, що увійшли до збірки за хронологічним та тематичним принципом, являють єдність майже «сонатної форми» (термін Н.І. Балашова [37]). За визначенням Г. Аполлінера: «Каллiграмми» – це «книга військового часу, що містить у собі життя» [47, p. 1077].

Значна частина віршів цієї збірки друкувалася у вигляді каліграм, тобто у вигляді малюнка без розділових знаків, оскільки автор не бачив в них необхідності, справжня пунктуація, вважав він, – це ритм і паузи вірша.

У «Каліграмах» Г. Аполлінер створює «nouvel espace» (новий простір) відповідно до теорії М. Вебера про четвертий вимір, викладеної ним у книзі «Естетичні роздуми. Художники-кубісти» [67]. У поданні французького поета четвертий вимір – це неосяжність простору в усіх напрямках в кожен даний момент, це вимір нескінченності. Такі роздуми приводять художника слова до спроби здійснити експерименти і в області художнього простору поетичного тексту. Таким чином, його поетичні твори перетворюються в своєрідні вірші-картини (vers-image), подібно до живопису, де «все постає одночасно, погляд може блукати по картині, повертатися до кольору, дивитися спочатку знизу вгору або навпаки», на відміну від літератури і музики, де «все слід один за одним і неможливо навмання повернутися до якогось слова, до якого-небудь звуку» [52, p. 22].

Музична версія «Каліграм» належить Ф. Пуленку. Час написання поетичної збірки (1918) та створення вокального циклу (1948) поділяють 30 років. Протягом усього цього часу Ф. Пуленк звичайно ж звертався до музичних перекладання інших віршів Г. Аполлінера (їх близько 20) – одного зі своїх найулюбленіших поетів, що допомогло композиторові відточити свої навички, і, нарешті, він виявився готовий зайнятися творами Г. Аполлінера, які стали кульмінацією цілого ряду експериментів Майстри слова.

У Ф. Пуленка аполлінерівська тематика викликала почуття ностальгії по роках своєї юності, згадувалося, коли він одного разу купив книгу «Каліграми» в Парижі, збираючись їхати на фронт. Виникло величезне бажання написати музику на ці вірші, але з'явилося і почуття відповідальності перед генієм поета. В кінцевому результаті не менш геніальний французький композитор продемонстрував виняткову майстерність об'єднувати поезію і музику, не ставлячи під загрозу цілісність твору, йому вдалося створити свої музичні каліграми і синтезувати їх з візуальними елементами поезії.

У вокальному циклі «Каліграми» зберігаються вимоги жанру *mélodie* – в музичному тексті відображені особливості поезії: гра образів, співзвуч, ритму, змішання тонів, метафор. Поет і композитор мають подвійне бачення війни – руйнівне і поетичне, що знаходяться в єдності, тому тривіальна і смертоносна реальність стає об'єктом «телескопування»: «троянда твого тіла», «біліють траншеї», «серце, перемагає без стрілянини» і так далі. Війна стає «творчою їжею» для Ф. Пуленка та Г. Аполлінера.

Реймонд Джин зазначає, що «сакралізація війни відповідає ліричному сп'янінню, де марення поєднується з гострим відчуттям образів битв і чудес, які воно провокує» [64, p. 350]. З одного боку, війна – це катастрофа для тіла і душі, а з іншого, вона пробуджує творчу уяву, що дійсно відчутно в «Каллиграммах», це спалах, крик, подібно картині «Герніка» П. Пікассо, котрий ілюстрував першу поетичну збірку Г. Аполлінера. У вокально-поетичному циклі патріотизм авторів поєднується зі зворушливою чутливістю, їм вдається перетворити жах в красу, відчай в честь.

Перший номер «L'espionne» («Шпигунка») Г. Аполлінер присвятив Мадлен Паг – алжирській шкільній вчительці, з якою він був заручений між 1915 та 1916 роками.

Сама назва №1 асоціюється з війною, але у поета значення слова «шпигунка» семантично пов'язане зі словом *la mémoire* (пам’ять), тобто пам'ять, яка «простежує» все, що було в минулому, а з минулого виникають, переважно, любовні образи, і якщо Г. Аполлінер використовує таку «військову» термінологію, як «фортеця», «переможений», «стрілянина», то вона зливається з символами любові та сексуальності.

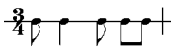
Твір написаний в темпі *Très modéré* (Дуже помірний), який є єдиним для всього твору. №1 складається з двох розділів (8 тактів +18 тактів) без вступу, що яскраво контрастують в емоційному відношенні: від глибокої меланхолії до пристрасної надії.

Другий розділ в порівнянні зі стриманим, рівним першим, є емоційним сплеском, що яскраво виявлено в тональному, мелодійному, фактурному плані. Композитор не дає музичному номеру певних рамок однієї тональності, умисно не ставлячи ключові знаки. Твір в тональному задумі нестійкий, музика «розцвічується» шляхом відхилення в різні тональності, плавно переходять одна в іншу без тонічного закріплення. Гармонія №1 представлена септакордами субдомінантової та домінантової групи без показу тимчасової тоніки, що позбавляє музику стійкості в слуховому сприйнятті.

Перший розділ починається в тональності *fis-moll,* але вже в 3-му такті відбувається відхилення в *dis-moll*, потім прямують тональності *H-dur*, *D-dur* та повернення в *fis-moll* в кінці розділу. Тональні відхилення і повернення до первісної тональність віддзеркалюють душевний депресивний стан героя, пов'язаний з даремною спробою «стерти» в пам'яті те, що викликає жаль.

З перших тактів другого розділу звучить *Ges-dur,* енгармонічно рівний однойменному мажору початкової тональності *Fis-dur*, але вже в 11 такті з'являються тональні відхилення, які продовжують бути присутніми в музичному полотні. Акцентується тональна нестійкість і введенням в 17-21

тактах кварто-квінтової низхідної секвенції, що є кульмінаційною зоною номера, котра звучить на *ff*. Це єдиний динамічний сплеск всього твору, тому що динамічна шкала номера: *pp* - *mf*. Використовуючи секвенції, композитор підкреслює силу поетичного слова: «Mais la vois-tu cette mémoire / Les yeux bandés pret à mourir» (Але чи ти бачиш цю пам'ять / З зав'язаними очима, готовий померти). Несподівано остання ланка секвенції закінчується в тональності *d-moll,* непідготовлені перепади мажору-мінору переплітаються з поетичним змістом твору, що відображає солодкість спогадів. Закінчується «L'espionne» в *Fis-dur,* акордами домінантової та тонічної функцій.

Незважаючи на контрастні розділи, цілісність твору надає остінатна ритмічна формула, що властива для всього номера:  Ритмічний малюнок змінюється лише двічі, трансформуючись в рух рівними восьмими тривалостями в 13 та 15 тактах на словах «Tu ne trouves plus <...> coeur seul est vainquer» (Ти не знаходиш більш <...> самотнє серце переможеного).

Окрім акордової фактури в акомпанементі присутнє дублювання вокальної партії для акцентування поєднання поезії з музикою, як, наприклад, в тактах 6-7, 10, 15, 19-20.

Вокальна партія номера має великий діапазон терцдецими (від *a* малої октави до *fis* другої октави), який дозволяє передавати різні душевні стани героя від декламації в нижньому регістрі в 21 такті до ніжного трепетного *fis* другої октави на слові l'Amour (Любов) у 2 такті. Вокальна лінія являє собою сплав декламационного та пісенного початку. В мелодії присутні як пощабельні висхідні і низхідні обороти, так і скачки на ч.4, ум.4, ув.4, ч.5, м.6, м.7, ч.8.

Приголомшлива атмосфера чуттєвості пронизує весь №1, на що вказує П. Бернак і додає, що інтерпретація пісні повинна бути: «very poetic but very virile» (дуже поетичною, але дуже яскравою) [48].

Другий номер вокального циклу «Зміна» («Mutation») написаний за принципом симультанності (від simultanément – одночасно), тобто це прийом

техніки монтажу, коли зіставляються і накладаються один на одного різні образи. № 2 сприймається як суцільний потік подій, які відбуваються в різний час і в різних місцях: «жінка, що плакала», «снаряди, які вибухали», «сірники, які не взяли» і так далі.

Ключ до розуміння авторської концепції криється в особливостях французької мови. Г. Аполінер включає в семантичне поле №2 тимчасову форму французьких дієслів *imparfait*, що позначає минулу незавершену дію, зображену в процесі або в момент її протікання, причому ця дія представляється, як необмежена в своїй течії, яка не має ні початку, ні кінця, наприклад: pleurait, pêchait, passaient (плакала, рибалила, проходила) і т. д. І тільки в фіналі «Зміни» час з *imparfait* переходить в *passé composé,* тобто минулий складний закінчений час, який використовується для позначення дії, що вже завершилася в певний період часу. Так, французький поет за допомогою граматичних форм акцентує головний сенс другого номера – все навколо змінюється, «крім моєї любові».

Для авторів «Каліграм» така концентрація часу і простору є способом створення широкої панорами Всесвіту: з'єднання фрагментарності і нескінченності, того, що минає і Вічного.

«Зміна» має два змістовних плани: перший (1 – 6 рядки) – дескриптивний (опис фрагментів фронтового життя) і другий (7 – 9 рядки) – психологічний (внутрішній світ героя). Г. Аполлінер, котрий пережив війну, говорить про неї простими словами, головні з яких: життя, смерть і любов, і саме любов здатна врятувати людину від смерті і не тільки продовжити йому життя, а й наділити його змістом. Кохання поета до Мадлен не залишало його в найважчі моменти того часу і інспірувало на створення «щасливих» військових віршів, які надихнули, в свою чергу, Ф. Пуленка на написання даної *mélodie*, дуже близькою за звучанням аполлінерівському віршові.

У композиторській інтерпретації музика паралельно рухається за поетичним текстом, вплітаючись у змістовну канву твору. Однак якщо в поезії перші чотири фрази звучать відокремлено (їх об'єднує тільки рефрен «Eh! Oh!

На!»), то в музичному викладі перші два речення ідентичні, вони практично повторюються як у вокальній партії, так і в акомпанементі. Рефрен в кожному реченні вказано в різній динаміці, в діапазоні від *ff* «Une femme qui pleurait (Жінка, що плакала) до *subito pp* з ремаркою *lointait* (віддалено) *Un éclusier qui pêchait* (охоронець замку, що рибалив). У кожному музичному реченні Ф. Пуленк прагне ілюстративності, яка подібна роботі звукооператора в кінематографі, що володіє прийомами психоакустики.

В тональному плані твору можливо простежити певну арочність: перше, друге речення і останнє (сьоме, восьме, дев'яте) написані в *es-moll*, серединні – в мажорному ладі: третя строфа звучить в *Fis-dur* (енгармонічно дорівнюється тональності паралельного мажору *Ges-dur*), звучання якої передає безтурботність охоронця замку. Інтерес викликає тональне та сюжетне зіставлення четвертої, п'ятої та шостої строф. При відтворенні жахів війни – картини-розповіді про траншеї, «що біліють», вибухи снаряди, сірники, «які не взяли» – вживаються лише мажорні тональності: *A-dur, C-dur* (в четвертій строфі), *G-dur* (в п'ятій строфі), *Cis-dur* (в шостій строфі). Мажорне сприйняття тих далеких воєнних подій об'єднує авторів слова та музики. Ще одним доказом даної інтенції є використаний композитором ритм. Починаючи з 4-го такту з'являється вальсовість, у вигляді акцентованої сильної долі, яка присутня до кінця номера. Здавалося би, вальс і війна – це поняття несумісні, але Ф. Пуленк ностальгує і ідеалізує те минуле, бо воно було часом його молодості та надій.

Аполлінерівський поетичний текст, завдяки композиторській інтерпретації набуває особливо чарівності. «Зміна» Ф. Пуленка надзвичайно мелодійна, незважаючи на безліч дисонансів. Наприклад, уже в першому реченні присутня різка мала секунда *es-fes* (2т.) у вокальній партії і остінатному акомпанементі. Композитор використовує хроматичні зіставлення всередині акордів, зменшені септакорди, розширені акорди за рахунок неакордових звуків; в шостому реченні одночасно звучить спадний

рух дисонуючими інтервалами в лівій руці і висхідний рух по чистим інтервалам – в правій. У 36 т. в акомпанементі – спадний хід по м.9. і ув.8.

Композитор підкреслює смислове значення кожної вокальної фрази виразною фортепіанної партією. Впродовж розвитку «Зміни» акомпанемент стає все більш насиченим і охоплює все більший діапазон, досягаючи кульмінації у фіналі другого номера.

Третій номер «Vers le sud» («На південь») зарахований до категорії інтимних поем. Ф. Пуленк присвятив цей твір Жаклін Аполлінер, вдові поета, проте автора віршів надихнула Луїза де Коліньї Шатійон, відома як «Лу», з якою у Г. Аполлінера був роман під час його перебування в Ніцці у 1914 році.

В даному номері «переплетені» еротичні образи з відгомонами війни. Наприклад, Г. Аполлінер у «Віршах про мир та війну» ототожнює метафоричний сенс «троянди» – образ тіла коханої з образом смерті і військової слави; гранатові квіти – так найменували в армії гренадерів, тому «І квіти граната в наших очах розпустилися, / Падаючи по черзі, засипали шлях» можна сприймати як контрасти миру та війни, ніжності і ностальгії за тими, хто вже ніколи не повернеться з полів битв. «Vers le sud» рясніє метафорами: «лань збожеволілої тиші», «соловей поранений любов'ю», «наші серця підвішені на гранатовому дереві».

У даному номері незвичайна друкована форма вірша: перші три рядки розташовані лівіше центру, таким чином, візуально це нагадує плід граната, що висить. Звичайно, поетична символіка багатовимірна і її можна сприймати по-різному, але, можливо, поет хотів підкреслити, що ключове слово цієї поеми – гранат, тобто образи його бойових друзів, сконцентровані в одному символі.

Ф. Пуленк дотримується цього візуальному елементу аполлінерівської поезії разюче точно, текстуально по фразам, створюючи свої музичні каллігрaмми. Він побачив цей номер в двочастинній будові зі вступом (прелюдією) і невеликим двохтактовим завершенням (постлюдією).

Фортепіанний вступ (4 т.) звучить відокремлено від основного розділу, тому що побудований на музичному матеріалі, який більш не можливо почути в подальшому музичному викладі. Основний розділ складається з двох періодів (14 тактів + 10 тактів), контрастних між собою за рахунок мелодійного, ритмічного, динамічного, фактурного розвитку, завдяки чому другий розділ подано більш імпульсивно та напружено. Відбувається зміна темпу, фактура стає більш насиченою.

В №3 немає єдиного темпу: вступ звучить *Calme mais allant* (Спокійно, з рухом) (1-4 тт.), перший розділ виконується *Sensiblement plas vite* (Помітно швидше), у другому тричі відбувається зміна темпу, слідуючи за поетичним текстом: *Animer peu a peu* (Потроху надихаючись) – 19-21тт., *Animer toujours* (завжди з наснагою) – 22-25 тт. *Sans ralentir* (Без уповільнення) – 26-28 тт., *Ralentir an peu* (Трохи уповільнено) – заключні акорди в фортепіанній партії (29-30т.т).

Відсутність визначеності простежується також у розмірі – 3/4 = 9/8 і контрастній динаміці: динамічна шкала від *pppp* до *ff*.

Вкрай нестійкий музичний виклад і в тональному відношенні. Вступ, написаний в *e-moll*, підводить через домінантову функцію до основного розділу. Решта ж тональностей представлена як швидкоплинні відхилення практично в кожному реченні. Закінчується номер в тональності однойменного мажору *E- dur*. «На півдні» – являє собою модулюючий номер, починається в *e-moll*, а закінчується в тональності однойменного мажору *E- dur*. З усіх тональностей довше звучить *e-moll*, в ній написаний вступ, що підводить через домінантову функцію до основного розділу.

№ 3 властива поліметрія: вокальна партія написана в розмірі 3/4 четвертними та восьмими тривалостями, в мелодії присутня рівність ритмічного викладу музичного матеріалу. Партія акомпанементу створена в розмірі 9/8 восьмими та четвертними з крапкою тривалостями, за рахунок чого акомпанемент звучить імпульсивно та збуджено, передаючи внутрішній стан

головного героя. Ритмічну рівність у вокальній лінії і акомпанементі можливо відзначити лише у вступі та постлюдії.

Незважаючи на те, що твір в усіх відношеннях нестабільний, в багатьох складових присутні стійкість та завершеність: цікаве трактування дисонансів: накладення хроматичних і натуральних звуків *g-gis* в 5 т., *d-des* в 12 т. З їх подальшим розв'язанням, кварто-квінтовий хід в басах – *e-a-d-g-c* (21-25 тт.) надає музичному викладу стійкість та стабільність, в акомпанементі дублюється вокальна партія, акцентуються сильні і відносні долі, останні акорди постлюдії звучать прозоро без введення дисонансів, завершуючи твір світлим мажорних тризвуком *E-dur*.

Французький композитор акцентує увагу на педалюванні, розмиття якого разом з пом'якшувальними ефектами створюють серпанок чуттєвості, що пронизує весь третій номер.

Четвертий номер «Il pleut» (Йде дощ). В даному вірші Г. Аполінер створює «ліричну ідеограму» вірша, друкарське розташування якого ілюструє головний образ номера, тобто дощ. Вірш, імітуючи дощ, розташовується в п'яти вертикальних лініях нерівної довжини, де кожна буква є краплею води (*Додаток, таблиця 1*). У першій частині поет тісно пов'язує дощ зі своїми інтимними почуттями, а потім у другій – вірш стає справжнім маніфестом створення нового поетичного письма.

Ф. Пуленку вдалося «перемістити» віршовану каліграму в музичний пласт, ілюзія дощу виникає, завдяки різким змінам тональностей і динаміки, при цьому зберігається відчуття постійного руху в темпі, позначеному «якомога швидшому, дуже ритмічному». Основний тональністю №4 є *b-moll*, але фінал вирішений в однойменному мажорі *B-dur*. Протягом усього твору тональний план «розмитий» за рахунок неакордових звуків і відхилень. Композитор не вказує ключових знаків, щоб не «прив'язуватися» до однієї тональності. Вступ в тональному відношенні неясний – побудований на нерозв'язаних дисонансах, кожен рядок (як було зазначено раніше, вірш складається з п'яти рядків) написаний у відповідній тональності без підготовки

її кадансовим оборотом: перша – *b-moll*, друга – *E-dur*, третя – *c-moll – es-moll*, четверта – *C-dur*, п'ята – повернення в *b-moll*. Автентична каденція простежується лише в останніх тактах номера при переході *b-moll* в *B-dur* в 25-26 тактах (бас *F*, будучи домінантою до *B- dur*, розв'язується в тонічний бас *B*).

Прагнучи максимально відповідати в музичній творчості стилю свого поетичного кумира, Ф. Пуленк зізнається: «Du point de vue technique, c'est dans le domaine du raffinement de l'écriture pianistique que j'ai poussé l'aventure, essayant dans 'Il pleut 'd'obtenir une manière de calligramme musical»[1] [59, p. 54]. Таким чином, в фортепіанній фактурі композитор створює те, що Г. Аполлінер намагався передати словами (*Додаток, таблиця 1*). «Каліграмний» ефект розрізнених поетичних образів може бути виявлений в фортепіанній партії, яка представляє собою швидкий рух секстолямі, виписаними шістнадцятими тривалостями в двох руках впродовж усього №4. Ефект стукоту дощових крапель досягається завдяки постійному сухому та уривчастому звучанню рояля без педалі (*sans pédale toujours*).

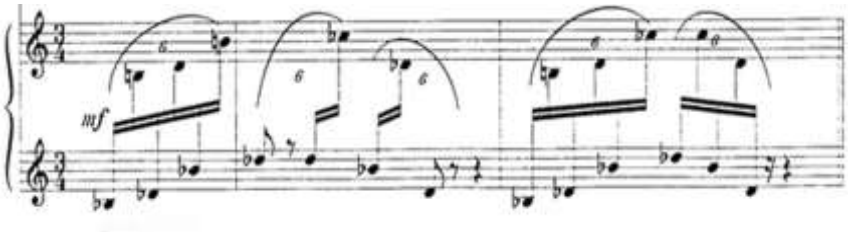
За рахунок зміни розміру (¾ та ⁴/₄), секстолей та тріолей, на яких побудований акомпанемент, немає почуття стійкості, пульсації. Мелодична лінія простежується завуальовано через шістнадцяті тривалості. Більш рельєфно вона звучить всього один раз в п'ятому рядку (22-24 такти). Конктрапунктуючи мелодії, Ф. Пуленк навмисно використовує таке акцентування, щоб підкреслити розрізненість крапель.

Французький композитор «відчував певну таємничу близькість з поезією Аполлінера», поезією ніжного типу – меланхолії, злегка приправленою іронією [48, p. 3.]. Так, акомпанемент, виконуючи ілюстративну функцію, підтримує вокальну лінію, підкреслюючи смислові домінанти поетичного тексту. В 5 рядку (22-25 тт.) партія акомпанементу видозмінюється: якщо на протязі всього твору вона звучала в двох руках як єдина лінія, то тепер

[1] З технічної точки зору, саме в сфері фортепіанної партії я спробував у «Йде дощ» знайти спосіб музичної каліграми.

відбувається «розпад» в дві руки, кожна з яких звучить в різному ритмі (у правій руці – рух рівними шістнадцятими, а в лівій – тріолі восьмими тривалостями). У 24-25 тт. на деякий час рух призупиняється перед фортепіанною постлюдією, яка написана в однойменному мажорі основній тональності *B-dur* і що закінчується на тонічному неповному (без квінтового тону) нонаккорді.

Співак, який вирішив включити даний твір до свого репертуару, повинен володіти досить великим діапазоном голосу – інтервал дуодецими (c^1 - g^2).

Вокальна мелодія, рясніючи дисонансами, стрибками на б.9, ув.5, ув.4, ч.5, наповнюється пощабельним рухом восьмими тривалостями і тріолями.

«Il Pleut» був створений Г. Аполлінером до Першої світової війни, але з іншими калліграммами вокального циклу його об'єднує ностальгія за минулим. Метафора дощу в першому рядку – це жаль про померле щастя, в наступних двох рядках виникає надія на його повторне набуття. Однак ці ілюзії розсіюються в четвертому рядку, а фінал сприймається як повний розрив зв'язків з минулим.

П'ятий номер «La grâce exilée» (Вигнана благодать) Г. Аполлінер присвятив художниці Марі Лорансен, яка була коханою поета протягом 1907 – 1912 років. Спочатку цей вірш був задуманий як один з словесних «ескізів» її малюнків. Після розриву їх стосунків Марі вийшла заміж за барона Отто фон Ветьена і незабаром поїхала з ним в Іспанію, спочатку в Мадрид, потім в Малагу і Барселону. Посилання на цю подію відображено в калліграммі: «веселка живе у вигнанні», вона ж Інфанта (іспанська принцеса). Загальний тон вірша – ласкава ностальгія по «багатокольоровій» коханій, котру тепер замінює триколірний французький прапор як емблема патріотизму.

Свою *mélodie* «La grâce exilée» Ф. Пуленк пов'язував з ім'ям своєї старшої сестри Жанни, з якою недовго прожив в Парижі після смерті батьків у 1917 році.

«La grâce exilée» має два розділи (10 тактів +10 тактів), кожен з яких починається з двічі проведеного нестійкого гармонійного обороту в акомпанементі II_{65}^{+3} – VI_{64} – II_{7}^{+3} з поступеневим висхідним рухом і подальшим стрибком на терцію в мелодії, з тією лише різницею, що перший розділ починається в *E-dur*, а другий – в *D-dur*. Перший розділ, закінчуючись на нерозв'язаній домінантовій функції, як би перетікає в другій, продовжуючи рух вперед.

Слід зазначити, що № 5 – перший мажорний номер на фоні чотирьох попередніх, написаних в мінорі. Як і в попередніх номерах, композитор не виставляє ключові знаки, основна тональність номера – *E-dur*. Незважаючи на те, що твір однотональний (це також вперше в циклі, жоден з попередніх номерів не закінчувався в основній тональності), він нестійкий завдяки постійним відхиленням, якими наповнене музичне полотно, що не має на протязі всього музичного номера каденційного розв'язання. Заключна автентична каденція, що стверджує *E-dur* присутня лише в останніх тактах номера (19-20 тт.).

Ностальгічні інтонації поетичного тексту знаходять свою музичну «ілюстрацію» в неодноразово повторюваних фразах вокальної партії, які представляють собою висхідний пощабельний хід, що переходить в стрибок (на б.3, ч.5, ч.4) з подальшим його заповненням, в свою чергу також закінчується на нестійкій гармонії септакорду II_{7}^{+3} (1 – 4 тт.). Дана послідовність, яка звучить в різних тональностях, є нестійкою протягом усього твору в різних тональних відхиленнях, і розв'язується лише в кінці твору низхідним стрибком на сексту, котрий вносить в мелодію стійкість. Подібний мелодійний оборот набуває функцію «зчеплення» між розділами.

У гармонійному плані «La grâce exilée» наповнене нерозв'язаними септакордами, що переходять один в другий. Несподіваний гармонічний

зворот: *Des-dur - F-dur - Ces-dur - Es-dur* підкреслює важливість останньої ключової фрази номера «Predre ta place au vent de bise» (Зайняти своє місце на холодному вітрі).

Шостий номер «Aussi bien que les cigales» (Також прекрасне, як і цикади). Каллігramма Г. Аполлінера постає у вигляді геометричних ліній, що нагадують форму коника або цикади. Особливість поведінки цієї крилатої комахи полягає в тому, що вона риє тунелі під землею, обороняючись, бризкає сечею на своїх ворогів і монотонно стрекоче. Поет закликає уподібнитися цієї комахи – рити окопи і захищатися від ворогів з такою ж несамовитою енергією. Багаторазове повторення тих самих фраз, як, наприклад, «О, люди з півдня» або «цикади» сприймається як безперервне стрекотіння. Як зазначає П. Бернак, [48, p. 88] рядки вірша часто закінчуються на середині фрази, і візуально це нагадує лабіринт окопів, який необхідно пройти солдатам, щоб вийти до сонячного світла: «La joie adorable de la paix solaire» (Чудова радість сонячного світу).

Що стосується музичної версії даної ключовий поетичної фрази, то Ф. Пуленк зазначає «Думаю, я чимало досяг успіху в тому, щоб висловити "La joie adorable" в ритмі, який нагадує сонце». [34, с. 95]. Під «ритмом, який нагадує сонце» композитор має на увазі властиву музиці №6 рондальность: наявність тональних відхилень з поверненням в основну тональність: (*Es-dur – fis-moll – e-moll – f-moll – fis-moll – Es-dur – es-moll*). Ритмічні і мелодійні фрази «переплітаються» у вокальній та фортепіанній партіях, виникає відчуття постійного, нескінченного руху по колу. Ф. Пуленк точно дотримується поетичного викладу (в калліграммі в нижньому лівому кутку зображене коло, що складається зі слів: чудова радість сонячного світу).

Побудова «Aussi bien que les cigales»: три нерівних між собою розділи (35 т. +14 т. +10 т.) зі вступом і постлюдією. У першому розділі (1 – 35 тт., *Es-dur*) автор розповідає про людей з півдня, яким невідомі цикади, при цьому в акомпанементі композитор імітує згаданих цикад, використовуючи

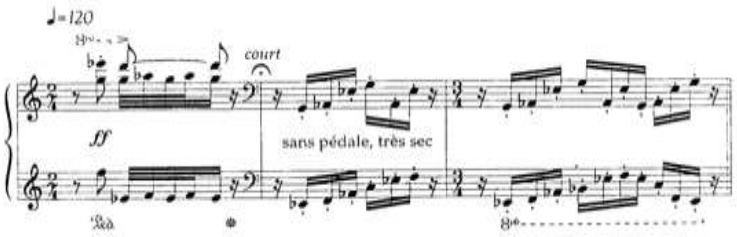
образотворчі засоби: звучання дисонансів в акордовій фактурі на *staccato*, акцентуючи то слабкі, то сильні долі.

Зміст поетичного тексту другого розділу (36 – 50 тт., *Fis-moll*) пов'язане з часом слави, коли солдати уподібняться цикадам і вийдуть до світла, оспівуючи життя. У партії акомпанементу змінюється фактура: повнозвучні акорди на басу, що постійно тягнеться і який вступає на слабку долю.

У третьому розділі (51 – 61 тт., *Es-dur*) відбувається різка зміна темпу, фактури. Спочатку вказане «*Aussi vite que possible: dans un tourbillon de joie*» (як можна швидше: у вихорі радості) впродовж практично всього твору залишається незмінним. У фіналі номера «незграбні» рухи шістнадцятими тривалостями на *staccato*, як імітація комах, несподівано сповільнюються. Настає *Subito largo maestoso* (раптово широко велично) і залишається незмінним до кінця номера. Партія акомпанементу звучить як церковний набат, при цьому акцентується кожний акорд, що по черзі звучить в правій та лівій руках. Третій розділ – це фінал-апофеоз, музичний виклад в динаміці фортисимо ідеально відповідає поетичному гімну миру та сонцю.

У №6, подібно №4 відбувається часта зміна розміру: 2/4, 3/4, 4/4, подовжуючи або скорочуючи мелодійні фрази, щоб позбавити їх рівності, і саме це відповідає різній довжині поетичних фраз каллігрaмми. Лише третій розділ написаний в одному розмірі 4/4, що підтверджує вагомість і актуальність останньої репліки в тексті Г. Аполлінера.

Ф. Пуленк відводить важливу образотворчу роль партії фортепіано: гра в різних регістрах інструменту зі зміною ключів асоціюється з сонячним світлом і земними окопами (мал.4); завдяки зміні гри з педаллю і без педалі акцентуються ті чи інші акорди, рельєфність яких також нагадує геометричні лінії каліграм:



Сьомий номер «Voyage» («Подорож»). Поетичний текст цього номера, як і №5 Г. Аполлінер присвятив своїй колишній коханій Марі Лорансен. Їх швидкоплинний роман був настільки прекрасним і незабутнім, що поет хоче «відновити подорож Данте». Як відомо, в «Божественній комедії» Вергілій веде Данте через пекло в чистилище і на порозі раю їх зустрічає Беатріче (в перекладі з італійської – благодатна). Суть алегорії в тому, що Г. Аполлінер вже колись був на порозі раю і зустрічав свою Беатріче-Лорансен, проте не зумів утримати божественну благодать йому даровану, і ця втрата відгукується в його серці гіркотою та стражданням.

Згадані в поезії хмара, телеграф, поїзд, зоряне небо відображені в калліграммі. Деякі літери надруковані жирним шрифтом, наприклад: «tendre été si pâle» (ніжного літа такого блідого), причому, вертикальна і горизонтальна лінії написання цих слів символізують рух поїзда, а буква С - зображення обличчя коханої, круглого як місяць серед «сузір'їв» інших літер (*Додаток, таблиця 1*).

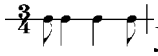
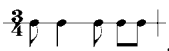
У каліграмі подані написи різного розміру, щоб створити просторову ілюзію глибини: найбільший напис на передньому плані, а найменший «губиться» в зоряному небі.

Музична версія «Подорожі» Ф. Пуленка присвячена Раймонді Ліносьє, котра прожила всього 30 років. У часи молодості вони разом відвідували концерти, виставки та книжкові магазини. Як стверджує композитор, вона сформувала його художні пріоритети. Все своє життя Ф. Пуленк пам'ятав про неї і присвятив цілий ряд творів, її фото завжди було поруч, коли Маестро подорожував. Останній рядок №7 «C'est ton visage que je ne voi plus» (Це твоє обличчя, якого я більше не бачу), можливо, мав для композитора особливе значення, тому в музичному тексті *mélodie* Ф. Пуленк використовує різкий динамічний контраст з *forte* до *sub.piano* як несподіваний проблиск місячного світла крізь хмари, а зіставлення гармонійного *G-dur* і *Des-dur* асоціює з раптовим освітленням улюбленого обличчя і покриттям його мороком.

Музичні каліграми Ф. Пуленка в даному номері «вимальовуються» завдяки різним музичним засобам – раптовій зміні тональностей, динаміки, ритму, мелодійної спрямованості. Так, наприклад:

- 4-тактова музична фраза висхідного руху (20 – 24 тт.) асоціюється з поїздом, що рухається;
- несподіваний *Cis-dur* в 25 т., який звучить на «баркарольному» акомпанементі співвідноситься із зоряним небом;
- коротке арпеджато у лівій руці на фразі «Télégraphe Oiseau qui laisse tomber ses ailes partout» (Пташиний телеграф, який кидає крила всюди) (12 – 16 тт.) передає безпорадне «тріпотіння» птаха;
- подорож Данте в пекло відображено низхідним рухом в фортепіанній та вокальній партіях;
- остінато в акомпанементі (1 – 11 тт.) в октавному викладі в партії фортепіано передає душевний ностальгічний стан головного героя.

Композитор, як і в попередніх номерах, не виставляє при ключі знаки альтерації, проте з перших тактів визначається *fis-moll*. Протягом усього номера в гармонійному відношенні відбувається багато відхилень, але твір однотональний.

№7 має тричастинну побудову, розділи якої не повторюються. Перший розділ (1 – 11 тт.) починається звучанням чистої октави (*fis* малої і *fis* першої октави), з якої виростає остінатний акомпанемент, що звучить в октавному викладі в партії фортепіано, синкопованим ритмом, нагадуючи №1 L'espionne (Шпигунка):  №7  № 1. Таким чином, між цими номерами виникає арочний зв'язок.

Фактура першого розділу прозора, октавний супровід і дублювання мелодії також в октавному викладі наповнює музичну тканину.

У другому розділі (12 – 32тт.) відбувається відхилення в *Es-dur*, лад «розцвічується» чергуванням мажору-мінору *Es-dur* – *es-moll*. Фактура щільніша за рахунок появи в акомпанементі акордів, «глибоких» октавних

басів і дублювання мелодії в октаву. У тритактовій фортепіанній інтерлюдії (17 – 19 тт.) змінюється темп, автор вказує ремарку *A peine plus vite* (Трохи швидше), музика другого розділу стає більш імпульсивною, динамічною: тональні відхилення, акордова фактура, різка зміна динаміки, у вокальній партії чергування пощабельного руху і стрибків на інтервали м.6, м.7 і ч.8.

Третій розділ являє собою фортепіанну постлюдію, що є післямовою як №7, так і вокального циклу в цілому. Як відзначав композитор, «Voyage» видозмінюється «від емоцій до безмовності, проходячи через меланхолію і кохання» [63, p. 74]. Повертається тональність *fis-moll*, монотонний, великоваговий октавний акомпанемент в низькому регістрі і мелодія, що лунає також в октавному викладі на *ppp*, передають безмовність і спустошеність після пережитих хвилювань. Мелодійний діапазон близько трьох октав ще більше погіршує відчуття величезного порожнього простору. Беручи свій початок з найвищої точки, мелодійна лінія поступово опускається у нижній регістр і «застигає» в унісонному звучанні двох октав: *fis* контроктави і *fis* малої октави, з'єднуючись з партією акомпанементу (з'єднання піднесеного та земного). Композитор не вказує лад, порожнеча октав завершує вокальний цикл, символізуючи кінець бажань, кінець життя, звільнення душі від життєвих пут.

Слід зазначити, що протягом номера немає ніяких темпових відхилень. Твір звучить розмірено і строго в темпових рамках, які вказує композитор *Bien calme sans aucun rubato et strictement en mesure* (дуже спокійно, без будь-якого рубато, строго в темпі). Лише в фортепіанній інтерлюдії (17 – 19 тт.) композитор трохи прискорює темп і в останніх трьох акордах в фортепіанній постлюдії (37 – 39 тт.) вказує *poco rit.*

Минуле з його незабутніми спогадами про зникле щастя «пронизує» мелодійну структуру «Подорожі» і наділяє номер сумом та ностальгією.

Висновки до Розділу 1

У «Каліграмах» Ф. Пуленку вдалося знайти ідеальне музичне втілення поезії Г. Аполлінера. Композиторський стиль, заснований на використанні

складних модуляцій, темпів, що постійно змінюються, динамічних відтінків – все означене дивно гармонує з візуальними і лінгвістичними експериментами поета-новатора.

Вокальна партія в «Каліграмах» охоплює великий діапазон: від *a* малої октави до *g* другої. Співоча лінія являє собою сплав декламаційного та пісенного початку, в партії присутні дисонанси, мелодія часто звучить нестійко за рахунок чергування пощабельного руху і стрибків (висхідних і низхідних) на інтервали сексти, септими, октави, а також на збільшені та зменшені інтервали.

У партії фортепіано композитор застосовує всілякі види фактури, остінатний акомпанемент різноманітних ритмічних лейт-формул, що ілюструють поетичний зміст, акцентує увагу на педалюванні.

Ф. Пуленк не виставляє ключові знаки на початку музичних номерів, стираючи цим тональні рамки і об'єднуючи твір в єдине ціле. Музична «тканина» вокального циклу насичена тональними відхиленнями: №1 *fis-moll – Fis-dur*; №2 *es-moll*; №*3 e-moll – E dur*; №4 *b-moll – B-dur*; №5 *E-dur;* №6 *Es-dur – es-moll*; №7 *fis-moll*. Як випливає з представленого тонального плану, автор використовує в даному творі ефект хитання маятника, в його амплітуді точкою відліку і повернення є тональність *fis-moll*, кульмінація – *b-moll*. Рух до центру і повернення відбувається за тими ж тональностями, лише з різницею в ладу, що сприяє сприйняттю вокального циклу як єдиного «моноліту». Незважаючи на те, що в «Калліграммах» домінує мінорний лад, всі номери (крім №2 і №7) закінчуються в однойменному мажорі, що вказує на превалювання світлих мотивів у військовій тематиці, оскільки і для композитора, і для поета події, описані в вокальному циклі, були пов'язані з часом їх молодості та кохання.

У обох художників багато номерів вокального циклу «Калліграми» автобіографічні, автори дотримуються афоризму Ф. Пуленка: «Моя музика [поезія В. В] – мій портрет» [73]; для обох Майстрів каліграми поетичні та музичні є поверненням до минулого щасливому періоду їх життя.

Усвідомлення невблаганного плину часу змушує задуматися про сьогодення і віддалене минуле: війна, пам’ять, ностальгія, кохання – ці наскрізні теми об'єднують самостійні «голоси» (номери) вокального циклу. Конгруентність особистостей Г. Аполлінера і Ф. Пуленка міститься в їх обопільному бажанні повернутися в минуле і розгадати захопливу таємницю втраченої юності і любові.

РОЗДІЛ 2
ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «КАЛІГРАМ» Ф. ПУЛЕНКА

Вокаліст, який відважується підступитися до виконання камерної лірики Ф. Пуленка (а, судячи з наявного вибору аудіозаписів «Каліграм» таких сміливців небагато), повинен чітко представляти основні труднощі, які містяться в композиторському тексті, а також способи їх подолання.

Перше, що стримує виконавців – це мова, тобто французька фонетика, яка потребує обережного ставлення і ретельного вивчення. Не випадково, Аліса Дітер [54], чия робота якраз присвячена питанню інтерпретації *mélodie* Ф. Пуленка, починає свою працю з наведення французьких фонем із прикладами та транскрипціями відповідно Міжнародному фонетичному алфавіту/ International Phonetic Alphabet (в схемі скорочено *IPA, Додаток, таблиця 2*), а також зупиняється на явищах елізії (élision) та льєзон (liasion). Льєзон (від французького «зв'язок», «з'єднання») – це зв'язування – «фонетичне явище французької мови, що полягає в тому, що невимовний приголосний в кінці слова вимовляється і пов'язується з голосним звуком наступного слова» [26]. Оскільки більшість українських співаків мають мало досвіду виконання творів французькою мовою, етап освоєння фонетики може відняти багато часу.

Друга риса композиторського тексту – це часті зміни темпу та метру, вокалістові треба буквально «вжитися» в музичний текст, щоб відчувати всі ці нюанси, а також попрацювати над ансамблевої зіграністю з фортепіано

Третій момент, який ускладнює завдання інтерпретації – це насиченість тексту різноманітними ремарками щодо характеру музики, ілюструють деталізований підхід композитора до поетичного тексту, і вимагають такого ж ставлення від виконавця. Музика нерідко дублює поетичний смисл, що сприяє утворенню музично-вербальних тавтологій. Так, слова «*La biche du silence*» («Лань тиші») в № 3 супроводжуються ремаркою «не дихаючи» (*sans repirer*). Деякі з таких вказівок відзначені рафінованістю і витонченістю, і вокалістові

треба працювати над тим, як їх влучніше передати, як наприклад «нескінченно мило» в останньому номері циклу.

Цікаво, що деякі частини циклу майже позбавлені подібних ремарок, тоді як в інших вони рясніють ледве не в кожному такті.

Четверта причина складності виконання – це специфіка мелодики Ф. Пуленка. В ній панують фрази широкого дихання, насичені стрибками (постійні октави, нони, тритони), які вимагають легких переходів з регістру в регістр, повітряного тембру, точності інтонації. Це завдання ще більше ускладнюється капризною гармонією.

Нарешті, п'ята причина, яка може зупинити співачку від включення в свій репертуар «Каліграм» – це фактична відсутність жіночих версій виконання циклу. Відомо, що під час Другої світової війни Ф. Пуленк активно листувався із П. Бернаком [21], який невдовзі став одним з найактивніших інтерпретаторів його *mélodie*. Можливо, саме це зумовило традицію переважно баритонового виконання «Каліграм» Франсуа Ле Ру/François Le Roux, Жерара Сузай/ Gérard Souzay [60]. Їм належать повні записи всіх пісень циклу, в той час як жіночі версії представлені в обмеженій кількості, і повних варіантів нам віднайти не вдалося. Найчастіше можна почути перший номер циклу – «Шпигунку», хоча чим аргументований такий вибір, сказати доволі важко. Зокрема, її виконує Масако Хагівари (Токіо) – японське сопрано [66]. Британська співачка Фелісіті Лотт /Felicity Lott (нар. 1947 [55]) співає «Подорож» [53].

П'єр Бернак (1889 – 1979), як відомо, протягом 1933 – 1959 років постійно співпрацював з Ф. Пуленком та виступав першим виконавцем його творів, серед яких цикли «Пустотливі пісні» (1926), «П'ять віршів Елюара» (1935), «Той день, та ніч» (1937), «Каліграми» (1948), «Прохолода і жар» («*La Fraîcheur et le Feu*», 1950), «Праця художника» (1956). Крім того, він гастролював з Ф. Пуленком в Європі і (з 1948) в США.

Інші співаки ілюструють спадкоємність традиції. Так, Жерар Сузай (1918 – 2004) – французький баритон, відомий «як один з найвидатніших

інтерпретаторів *mélodie* після П'єра Бернака» [60], і, за *The Daily Telegraph*, «суперник Дітріха Фішера-Діскау за званння найвидатнішого ліричного баритона своєї доби» [60]. Франсуа Ле Ру (нар. 1955), в свою чергу, вважають послідовником Жерара Сузая [58]. Він був удостоєний титулу критиків як «найкращий Пелеас його покоління» [58], а в 1988 році дебютував у Паризькій опері з партією Валентина (з «Фауста» Ш. Гуно). Пізніше він звертається до камерного репертуару і навіть пише книгу з виконавської інтерпретації французької пісні – «*Le chant intime*».

Отже, зупинимося на кожному номері циклу, щоб з'ясувати, які саме проблеми повстають перед співаком.

№ 1, «L'espionne» («Шпигунка») – це пісня «першої ноти». Голос вступає одночасно з фортепіано в унісон (*fis*[1]) без підготовки, без можливості налаштуватися на тональність (*fis/Fis*), а отже великий ризик того, що перший тон прозвучить несинхронно або нечисто, що зруйнує враження від усього виступу.

В другій строфі привертає увагу ремарка «іронічно»/«*ironique*» (т. 9), на словах «Ти одягаєшся, як хочеш» («Tu te déguises /À ta guise) , яка співпадає зі стрибком на сексту вгору. Як правило, виконавцям мало вдається відтворити іронію в цей момент. Можливо, на сцені це можна зробити за рахунок не стільки якоїсь особливої інтонації, скільки посмішки, яка вимагає змінну позиції губ, що вплине на специфіку звуку. Втім, в аудіозаписах іронія мало відчувається.

У версії Франсуа Ле Ру [56] «Шпигунка» звучить спочатку як спогад-ностальгія. Він гнучко поєднує *sotto voce* з елементами фальцету на верхівках, а також в його голосі відчувається мовна інтонація і значний, типово чоловічий тиск. На кульмінації він звучить доволі щільно, більш патетично.

Жерар Сузай [61] має зовсім інший тембр – його нижній регістр звучить насичено і глибоко, тепло без зусиль, а верхівки дещо більш напружені. На відміну від Франсуа Ле Ру він майже не використовує фальцет.

Якщо баритон Жерара Сузая можна описати як глибокий, грудний, плинний, то у П'єра Бернака [68] він більш поверхневий, наче теноровий, із значною кількістю вібрато. Як і Ле Ру, він в № 1 задіює елементи фальцету.

№ 2, «Mutation» («Зміна»), написана в швидкому темпі із частими стрибками на поетичному рефрені «*Eh ! Oh ! Ha !*», чисте і різноманітне звучання яких становить основну проблему виконавця. Якщо в вербальному тексті його 6 повторів виглядають однаково, то у Ф. Пуленка представлено 5 різних мотивів. Перший – низхідна октава+висхідна квінта (повторюється двічі). Урізноманітнення досягається динамікою від ff (І проведення) до mf (друге проведення).

Третій – звучить «віддалено» («*lointain*») на *subito pianissimo*, за рахунок чого повинен сприйматися як своєрідне ехо двох попередніх. Інтерваліка змінюється – тепер це низхідна секунда+низхідна кварта. В четвертому проведенні звучать дві висхідних секунди, далі – висхідна септима+терція (тт. 19 – 20) і завершуюче – низхідна секунда+низхідна октава.

Окрім широких стрибків, певні труднощі може зумовлювати завдання синхронізації з фортепіано, в партії якого нерідко дублюється ритміка і мелодика вокальної партії. Як і № 1, *mélodie* розпочинається в одну долю і один звук з фортепіано, що також потребує відпрацювання.

Серед нових ремарок зустрічаємо «блискуче» («éclatant»), що відповідає характеру музики, яка набуває вальсових рис (т. 25).

На кульмінації від співака вимагається достатньо потужна сила звуку (*fff*).

В виконанні Франсуа Ле Ру № 2 звучить войвнично, що цілком відповідає військовим образам «солдат», «снарядів», «траншей» та різким вигукам. Тут ще яскравіше проступає його тяжіння до мовної інтонації.

На відміну від Ле Ру, Жерар Сузай ілюструє не проговорювання, а повноцінне озвучення, що особливо важливо для широких стрибків в рефрені. В його версії № 2 набуває характеру не стільки «бойової» бадьорої героїки,

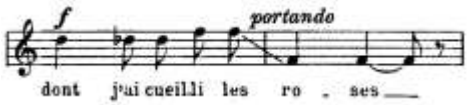
скільки благородства і патетики. М'яко відтінено ним рефрен, що повинен звучати «здалеку».

№ 3 «Vers le sud» («На південь») – це перша «жіноча» частина циклу в прямому і переносному сенсі слова. Вона присвячена дружині Гійома Аполінера – Жаклін Кольб (1881 – 1967). Її чоловік помер через півроку після одруження (1918), підхопивши іспанку. Цим же роком датовані «Каліграми», які були опубліковані посмертно. Ліричний, спокійний характер пісні підкреслено початковим *«Calme»*. Ритміка і метрика (3/4=9/8), в свою чергу свідчить про ознаки вальсовості.

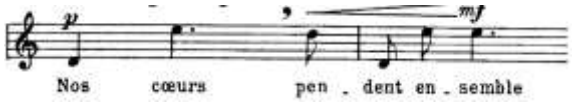
На відміну від попередніх частин циклу, вокальній партії передує вступ, що дещо полегшує завдання вокаліста. Втім кількість ремарок щодо характеру виконання тут явно перевершує

Перша фраза ліні голосу супроводжується вказівкою «дуже м'яко» («très doux») в т. 5, а в наступному (т. 6) композитор підкреслює необхідність кантиленного виконання – «фраза дуже зв'язна» / «très phrase et lié».

Надалі використовуються ремарки = «не дихаючи» (*sans repsirer*) на словах «La biche du ***silence***», т. 10 -11), чим композитор виділяє слово тиша і *dolcissimo* (т. 13), коли йдеться про «побитого співця кохання – солов'я» (Un rossignol meurtri par ***l'amour chante*** sur). Прозорий ніжний звук треба видобути в динаміці *ppp*.

В цій *mélodie* ми вперше зустрічаємо ремарку *portando* (т. 17 – 18). Уточнимо, что портадо – це «портаменто для голосу або "перенесення" звуку від однієї ноти до іншої безперервним слайдом» [port]. У французькій термінології іноді синонімічне *glissando*. У нотному тексті йому відповідають з'єднані косою лінію голівки нот, що є достатньо розповсюдженою фіксацією глісандування в музиці XX століття. Як правило, подібна позначка у Ф. Пуленка супроводжує широкі стрибки і майже ніколи не зустрічається між сусідніми ступенями:

.

Такі «ковзання» повинні обережно виконуватися співаком і контролюватися з точки зору міри розв'язності, щоб запобігти враженню несмаку.

Окремої уваги заслуговують численні стрибки в мелодії, які повинні звучати легко і невимушено – нона, октава, нона (тт. 19 – 20). Ці виразні ходи асоціюються із схвильованою мовою, «перехопленим» диханням, що відповідає стану закоханості, описаному в тексті («Наші серця одночасно завмирають» / «Nos cœurs pendent ensemble»). Отже нону можна сприймати як символ серця («cœurs»), кохання:

Ще один цікавий момент – це необхідність «дуже ліричного» («très lyrique») виконання, яке співпадає з динамікою *fortissimo* (на словах «І гранатові квіти» / «Et les fleurs de grenade»). Вокалістові треба вирішити, як поєднати ліризм і гучне звучання. Тим більш, що тут знову звучить «лейтмотив» серця – нона.

В версії Франсуа Ле Ру, як і № 1, відчувається тяжіння до вільного поєднання фальцетових прийомів на верхівках з мовними елементами. Втім, в ніжнійшому piano, здається, йому не дуже комфортно, і в dolcissimo (т. 13), він звучить скоріше дещо штучно і комічно, ніж закохано.

В виконанні Жерара Сузая вперше зявляються елементи фальцету, зумовлені прагненням пом'якшити звучання, надати йому меланхолійно-ностальгічного тону. Втім, в зонах гучнішої динаміки він показує повнозвучний, глибокий тембр.

В версії П'єра Бернака розкривається темброве багатство його середнього регістру і м'які, «фальцетові» високі ноти.

№ 4 «Il pleut» («Йде дощ») висуває нові завдання перед вокалістом. По контрасту з хвилеподібними різнонаправленими пасажами фортепіано, які імітують потоки дощу, вокалістові треба працювати над зв'язною кантиленою, що парить над супроводом. Нерідко вокальна і фортепіанна партія

співвідносятся поліритмічно, а також в лінії голосу постійно звучать ритмічні «збивки» – переходи з дуолей та тріолі.

Особливу увагу треба приділити «лейтмотиву» серця, який приходить з попереднього номера циклу. Він звучить в другій вокальній фразі (т. 7) і супроводжується ремаркою «дуже зв'язно»/ «très lie».

Незважаючи на загальний ліризм пісні гармонія достатньо напружена – нерідко вокальна лінія і лінія басу виступають у секундовому співвідношенні (т.7, т. 8, т. 9, т. 10), що вимагає від співака певного пристосування.

На кульмінації композитор вводить цілий ряд нових ремарок. Так, він поєднує уже знайоме «дуже зв'язно» із поступовим «вдавленням» / «presser progressivement», тобто достатньо щільним, опорним звуком; а далі ще більше гіперболізує вказівку щодо кантиленного співу, використовучи епітет «надзвичайно»/ «extrêmement lié» (т. 22). На цю ремарку накладається теж гіперболізоване «ні в якому, ні в якому разі не уповільнювати»/ «*surtout, surtout sans ralentir*» (т. 22). Воно заслуговує особливої уваги, оскільки вважається однією з важливих прикмет агогіки у Ф. Пуленка. Так, Рой Ховат пише, що «Дебюссі, коли хоче не хоче *rallentando*, не вказує нічого; Равель, тринадцятьма роками молодший, упереджує його написам *sans rallentir*. Для Пуленка, поколінням пізніше, таким упередженням стає посилене surtout sans rallentir» [62, p. 79 – 80]. Такі деталізовані позначки ілюструють рух «від романтизму» з властивим йому довільним використанням агогіки. Водночас, ними композитор прагне «перевиховувати» виконавця, якого музика в певних фазах може провокувати до уповільнення. Повторення «ні в якому разі», яке ще більше посилює цю ремарку, підкреслює, що для композитора вони наздвичайно важливі.

Отже в т. 22 вокалістові треба співати максимально зв'язно і не уповільнюючи. Декламаційна мелодика ускладнює це завдання.

Перевага декламаційності в мелодиці зумовлює те, що в версії Франсуа Ле Ру, який в цілому тяжіє до «промовляння», кантиленність майже не відчувається. Значно яскравіше ця пісня звучить у Жерара Сузая, якому

вдається побудувати кантиленну декламацію, що створює яскравий контраст до фортепіанної партії. Трактовка П'єра Бернака наближується до підходу Жерара Сузая, особливо виразно звучать середній і високий регістри.

№ 5, «La grâce exilée» («Вигнана благодать»), містить присвяту «Моїй сестрі Жанні»/«Ma sœur Jeanne». Йдеться про Жанну Мансо (1887-1974), його сестру. Він жив в її домі деякий час після смерті батька, як свідчить біограф К. Б. Шмідт [73, p. 38]. В назві також приховано алюзію на роман Жорж Санд під аналогічною назвою «Моя сестра Жанна» (1874 р.). Отже, це друга жіноча присвята циклу, яка одночасно апелює до двох різних жіночих постатей.

На відміну, від вишукано-витонченої присвяті Жаклін Аполінер, № 5 значно простіший. Тут майже немає специфічних вказівок, темпових відхилень, єдине, що становить певну складність – це одночасний початок вокальної та фортепіанної партій, як і в перших двох піснях. За жанровими ознаками – це граційний вальс (6/8), характер якого залишається незмінним протягом усієї пісні. В вокальні партії панує поступеневий рух з окремими стрибками на октаву та висхідною малою секстою, яка виділяє слово «інфанта» (т. 7).

У виконанні Франсуа Ле Ру цей вальс звучить майже як номер з мюзіклу, в чому можна бачити сліди досвіду роботи співака в озвучуванні кіномузики (Гастон в європейській версії діснеєвського мультфільму «Красуня та чудовисько», 1991). Він виконує легко і невимушено, втім не відчувається глибини, насиченості тембру.

Деяка легковажність відчувається і в версії Жерара Сузая, який співає неначе на посмішці. П'єр Бернак виконує № 5 теж як досить фривольно-вальсову шансон. Показово, що він обирає значно швидший темп, у порівнянні з іншими співакми, втім йому вдається передати гнучкість мелодичної лінії без втрат в інтонуванні.

№ 6, «Aussi bien que les cigales» («Так само прекрасне, як і цикади») – скерцозний центр циклу, що відбилося в численних ремарках, які акцентують на суто чоловічій, активній, можливо, трохи агресивній манері виконання. В

вокальній партії нерідко використовується стаккатний штрих, що напряму кореспондує з фортепіанною партію. Перша з позначок, яка звертає на себе увагу – це «дуже бадьоро» або «дуже кусуче» / «très mordant» (т. 10), надалі зустрічається «блискуче» (т. 23), яке вже було в № 2. Особливої сили голос повинен набути на кульмінації, де «сильно натискаючи»/ «en pressant beaucoup» (т. 36), поєднане з «блиском» та динамікою *fortissimo* (на словах «Буде день слави» /«Le jour de gloire sera»), що надає музиці героїко-патетичного відтіку; «в повний голос» / «à pleine voix» (т. 41). Всі ці ремарки свідчать про зовсім іншу, далеку від ніжності і ліризму манеру виконання.

Не забуває Ф. Пуленк підкреслювати необхідність утримання темпу «не гальмувати, навпаки» /«surtout ne ralentissez pas, ua contraire» (т. 30).

В інтерпретації Франсуа Ле Ру № 6 звучить найбільш яскраво – з нею можна не погодитись, втім не можна і не оцінити. Всі «чоловічі» риси цієї пісні максимально загострюються, а в кульмінаціях баритон майже переходить на скандування. Його різкі, напружені репліки імітують звучання цикад. Він максимально ясно артикулює, періодично переходячи на parlando. Відчувається значний тиск голосу, що в цілому відповідає композиторським ремаркам, зокрема «*en pressant beaucoup*».

У Жерара Сузая обрано дещо повільніший темп, який дозволяє йому, разом з тим, озвучити всі репліки, не переходячи на скоромовку. Значно насиченіше за тембром і динамікою у нього звучить завершуюча кода.

В версії П'єра Бернака «Цикади» звучать легко, рухливо, панує власно скерцозність, значного тиску на голос, на відміну від Франсуа Ле Ру, не відчувається.

Останній номер циклу, ***№ 7, «Voyage»*** («Подорож»), сповнений тихої непідробної скорботи. Він присвячений пам'яті Раймонди Ліносьє / Raymonde Linossier, якій Ф. Пуленк свого часу пропонував одружитися. Як зазначує Г. Предота, це була ідея так званого «шлюбу за розрахунком» («marriage of convenience» [71]). Вочевидь, композитор цим жестом хотів заявити про свою

визначену орієнтацію[1]. Втім, дівчина відмовила йому, результатом чого стала тяжка депресія, протягом якої Ф. Пуленк майже нічого не писав. Отже, це третя «жіноча» пісня циклу, проникнена інтимно-автобіографічним змістом. В порівнянні з іншими вона не вальсова, а переважно пісенна, з пануванням поступеневого рухом мелодики, або мелодичних ходів по звуках тризвуків. В тексті згадується про Дантову подорож, в результаті чого зміст набуває семантики смерті, переходу в потойбічний світ.

Ліризм вислову підкріплюється вже знайомою ремаркою «дуже зв'язно» (т. 14). Серед нових – досить незвична «нескінченно мило»/ «infiniment doux» на словах («Куди йде цей потяг, що гине вдалені»/ «Où va donc ce train qui meurt au loin»), в якій втілюється ностальгія, меланхолійність, туга і ніжність. Чоловікам вона, як і «іронічно» з першої пісні, погано вдається.

В версії Франсуа Ле Ру фінальна *mélodie*, як і інші ліричні номери, виконується на *sotto voce*. Він прагне досягти особливої задушевності, втім, все одно відчувається певна нестача глибини тембру, і, як результат – теплоти, piano звучить доволі «стисло».

Жерар Сузай також виявляє тяжіння до *sotto voce*, втім у нього, як було помічено ще в № 1, воно озвучене, глибоке. Ясно чутно прагнення співака виділити фрагмент з «нескінченно мило», втім значного контрасту до попередньої звучності не відчувається.

У П'єра Бернака № 7 звучить дещо дзвінкіше, в цілому гучніше, в порівнянні з іншими вокалістами, що обумовлено специфікою його яскравого високого регістру.

Глибоко, прозоро і ніжно звучить № 7 у виконанні Фелісіті Лотт, особливо привертають увагу м'які, «головні» верхівки – *eis* (т.24, т. 28), вся

[1] А. Дітер відверто пише про те, що Ф. Пуленк символізував своєю постаттю «паризьку сексуальність» [54, p. 5], протягом цілого життя прагнучи визначити свою орієнтацію, що стало причиною його внутрішніх протиріч. «Пуленк мав інтимні стосунки як з чоловіками, так і жінками, відчуваючи ласкаве обожнювання до жінок і любовну пристрасть до чоловіків» [там само]. Яскравий контраст між двома протилежними полюсами циклу – жіночим і чоловічим як найкраще відповідає цій специфіці світосприйняття Ф. Пуленка.

пісня не виходить за межі легкого *sotto voce*, приємного за тембром і інтонаційно чистого.

Висновки до Розділу 3

Отже, співак який звертається до *mélodie* Ф. Пуленка, має опанувати новою технікою співу, обумовленою специфікою французської фонетики, яка буде впливати на інтонацію, деталізованими композиторськими ремарками, в діапазоні від досить простого і зрозумілого «дуже зв'язно», до таких екзотичних як «надзвичайно мило», «не дихаючи». Особливої уваги треба приділити темпу, оскільки він змінюється дуже часто. Водночас, композитор не допускає свавілля в агогіці, підкреслюючи певні провокативні епізоди ремаркою «ні в якому разі не уповільнювати» (або навіть використовує «ні в якому разі» двічі, як це спостерігається в № 3 – *surtout, surtout sans ralentir*), тим самим підтверджуючи неабияке значення для нього темпової логіки.

Важливо звернути увагу на виконання «слайдів» – ковзань, тобто portando, які композитор періодично вводить в текст. Вони не повинні звучати дуже розв'язно, і вимагають від співака почуття міри.

На жаль, спостерігається переважно чоловіча, баритонова традиція виконання «Каліграм» Ф. Пуленка, хоча деякі *mélodie*, які маюють типово жіночі риси – № 3, 5, 7, на нашу думку, могли б яскравіше прозвучати саме в жіночій версії. Непогано представляє останній номер, «Подорож», Феліція Лотт, хоча за одним номером важко судити, наскільки їй би вдалося відтворити загальну концепцію.

Всі три баритонові версії, які ми розглядали – П'єр Бернак, Жерар Сузай, Франсуа Ле Ру – належать до одної виконавської школи, втім розрізняються за інтерпретацією, яка обумовлена, в першу чергу специфікою голосу. Так, у П'єра Бернака баритон, з яскравим високим і середнім регістром, значним вібрато, що наближує його до тенорового звучання. У Жерара Сузая – тембр, глибокий, благородний, звучний в piano, втім, в основному в низькому та середньому регістрах. В свою чергу Франсуа Ле Ру – наймолодший з послідовників П. Бернака – ілюструє тенденцію до поєднання мовної експресії

вислову, за рахунок чого іноді страждає виразність інтонації та активне застосування фальцету для пом'якшення високого регістру. На гучній динаміці його голос звучить напружено, із тиском. Такі риси свідчать про те, що його виконавська манера балансує на межі академічним та неакадемічним співом. Отже у вокаліста, незважаючи на невелику кількість наявних записів виконань, все одно є вибір в тому, кого наслідувати, і при тому доволі широкий.

В цілому співак, який звертається до «Каліграм», повинен опрацювати дві різні манери співу – для ліричних *mélodie*– №№ 1, 3, 5, 7 та «чоловічих» - войовничо-героїчного № 2 з постійними вигуками і № 6 – з скерцозністю, елементами скоромовки, стакатним штрихом.

ВИСНОВКИ

«Каліграми», написані в 1948 році, стали останнім вокальним циклом Ф. Пуленка на вірші Г. Аполлінера, оскільки на той момент він відчував, що він почерпнув в його поезії все, що міг [34]. Вони акумулювали і важливу для композитора військову тематику, і елементи «сільських» шансон, і спроби звукопису, який би міг віддзеркалити «графічний» задум Г. Аполлінера. Так, потоки дощу з каліграми поета втілилися в фортепіанній фактурі, а структурованість картинки «Подорожі» в чіткому розмежуванні розділів форми. Свої *mélodie* композитор присвятив друзям дитинства, а також трьом жінкам, що відігравали неабияку роль в його житті – дружині Г. Аполлінера – Жаклін, сестрі і Раймонді Ліносьє, яка свого часу відповіла відмовою на пропозицію шлюбу. Її пам'яті присвячений останній номер, в якому особливо відчуваються меланхолійно-ностальгічні тони і присутність смерті. Наявність адресатів фактично визначила характер пісень циклу і ключовий контраст, що лежить між ніжно-грацiйними жіночими номерами (№ 3, 5, 7) та «чоловічими» (№ 2, 6), № 1 і № 4 комбінують різні риси.

У відповідності до характеру музики виконавцеві потрібно обирати вокальну манеру, що ілюструють розглянуті нами версії – так, в ліричних частинах широко використовується sotto voce, верхівки пом'якшуються, нерідко за рахунок фальцету. В них ми можемо спостерігати такі відтінки як «дуже зв'язно»/«très lie» або надзвичайно зв'язно, «іронічно» /«*ironique*», «надзвичайно мило»/ «infiniment doux», ніжнійше *dolcissimo,* не «дихаючи» / *«sans repirer»* тощо.

Відповідно, у чоловічих панує активність, різке інтонування стрибків, можливий певний тиск. Тут задіяні ремарки «блискуче», «з тиском» / «*en pressant beaucoup*», з поступовим «вдавленням»/ «*presser progressivement*», «в повний голос» / «*à pleine voix*», «дуже бадьоро» або «дуже кусуче» / «t*rès mordant*».

Окрім цього, в деяких частинах циклу зустрічається *portando*, яке передбачає «ковзання» («слайди») від одного звуку до іншого, тобто вид

glissando. Особливої уваги вимагають композиторські позначки, в яких він наголошує на незмінності темпу всупереч виконавському бажанню звернутися до rallentando. Такі моменти у Ф. Пуленка відмічені фразою «ні в якому разі не уповільнювати», а в деяких моментах «ні в якому разі» він навіть повторює двічі, щоб «достучатися» до виконавців («s*urtout, surtout sans ralentir*). Все це свідчидь про те, що, незважаючи на ліризм, тут не можна спиратися на свій досвід виконання пісень романтичної традиції, а треба уважно слідкувати за вказаною композитором темповою драматургією. Певну складність можуть становити початки пісень, де вокал вступає одночасно з фортепіано без підготовки, і обидва виконавці повинні рухатися в синхронному ритмі.

Частини циклу з виконавської точки зору можна поділити на ті, в яких панує більш менш єдиний спосіб висловлювання і деталізація тексту мінімальна (як наприклад, досить невибагливий вальс № 5), так і на ті, що рясніють різноманітними ремарками відносно характеру виконання. До них можна віднести № 3, «На південь», де композитор виділяє лейтінтервал серця (нону), підкреслюючи її ремаркою «дуже лірично» (т. 22), а також рядки про співця кохання – солов'я, чому відповідає ніжнійше dolcissimo (т. 13), і на словах про тишу и виконавцеві взагалі пропонується «не дихати» (т. 10). Так само насичений різноманітними позначками № 6, найрозгорнутіший в циклі і фінальний № 7.

Та, роль, яка відводиться музиці Ф. Пуленка, в французькій культурі, і той внесок, який він зробив в розвиток французької «мистецької пісні» *mélodie*, контрастує з тим «маргіналізованим» (А. Діттер [54]) положенням його камерно вокальної лірики в репертуарі співаків. Це обумовлено причинами складності опанування французькою фонетикою, гнучкістю і водночас жорсткою фіксацією музичного тексту, де використовуються постійні темпові переключення, капризні гармонічні співставлення, а також різноманітні ремарки, що вказують на характер виконання. Не в останню чергу на відмову від виконання пісень Ф. Пуленка впливає і відсутність широкої палітри виконавських версій, на яких би можна було спиратися в інтерпретації.

Аналіз існуючих виконавських версій проілюстрував, що жінки доволі рідко звертаються до «Каліграм» Ф. Пуленка, що зумовлено, з одного боку, певним виконавським шаблоном – композитор в час створення «Каліграм» активно спілкувався з П'єром Бернаком, відомим французьким баритоном і гастролював із ним – результатом чого став ряд прем'єрних виконань пуленківських циклів, що й положило початок певної традиції. Після П. Бернака до «Каліграм» звернулися баритони – представники тієї ж французької школи – Жерар Сузай (1918 – 2004) та Франсуа Ле Ру (нар. 1955), що продовжили його «справу». З іншого боку, в циклі багато типово чоловічих мотивів – зокрема, тема війни, та контрастів з точки зору виконавських прийомів (від ніжності до відвертого тиску), що можливо, дещо лякає співачок. Одним з непоганих рішень в цьому плані, на нашу думку могло бути комбіноване виконання циклу. Так № 1, 2, 6 можна було б доручити чоловікові, а № 3, 4, 7. Вальсовий № 5, схожий не стільки на *mélodie,* скільки на шансон, непогано міг би прозвучати і в чоловічий, і в жіночій інтерпретації.

Порівняльний різних версій показав, що, незважаючи на приналежність одній виконавській школі, співаки виявляють свою індивідуальність і свій неповторний підхід до «Каліграм». Голос П'єра Бернака фактично балансує між баритоновим і теноровим тембром – з яскравим середнім та високим регістрами, насиченим *vibrato*. Благородний, глибокий тембр Жерара Сузая, в свою чергу, краще розкривається в низькому і середньому регістрах. Особливо яскраво і невимушено, без зусиль в цій теситурі у нього звучить *piano*. В гучнішій динаміці з'являються патетичні риси, як наприклад в № 2, які не відчуваються у інших виконавців. В свою чергу Фрасуа Ле Ру балансує між академічною та неакадемічною манерами – для пом'якшення верхівок він широко застосовує фальцет, і часто звертається до мовно-говорної специфіки вимови тексту. Так, йому не можна відмовити в яскравості артикуляції, втім інтонування нерідко страждає, відступаючи на другий план. Він не боїться надмірних виявів емоційності, навіть агресії, як, наприклад, в № 6, яким контрастують приглушена динаміка, і майже невагомий фальцет, якого

вокаліст не уникає в ряді номерів, щоб підкреслити особливу інтимність, задушевність висловлювання (№ 7).

Якщо у Франсуа Ле Ру панує безпосередність висловлювання, яка межує з надмірною експресією, тор у Жерара Сузай переважає глибокий, благородний тон, дещо важкуватий в окремих номерах (№6), хоча ліричні частини відзначені стриманістю, задушевністю.

Відсутність повних жіночих версій не дозволила нам в повній мірі оцінити інтерпретацію Феліції Лотт. Втім, № 7, «Подорож», звучить у неї достатньо переконливо, поєднуючи кристально чисту інтонацію з м'якістю і ніжністю, що відповідає сповненому ностальгії, меланхолії і скорботи фіналу циклу.

Отже вже в межах лише французької вокальної школи (баритони) ми спостерігаємо значні відмінності в виконавських підходах, що зумовлено, з одного боку, гнучкістю музики Ф. Пуленка, а з іншого – багатогранністю французької фонетики, яка пропонує різні темброві варіанти реалізації. Загальними рисами є обмежене використання *vibrato* (окрім П. Бернака), та широке застосування приглушених барв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева М. Н. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов / М. Н. Алексеева. *Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования*: сб. науч. тр. / Моск. гос. конс.им. П. И. Чайковского [отв. ред. В. П. Фомин]. М., 1986. С. 86–100.
2. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие [отв. ред. О. П. Коловский]. Л. : Музыка, 1988. 352 с.
3. Аполлінер Г. Із збірки «Каліграми» URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1616&page=2 (дата звернення: 1. 05. 2020)
4. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово.Ч.1. Ритмика. М. : «Музыка», 1972. 150 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово.Ч.2. Интонация. Ч 3. Композиция. М. : «Музыка», 1972. 366 с.
6. Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. М. : Музыка, 1966. 406 с.
7. Вечер Д. Исполнительский анализ в системе научного знания. *Київське музикознавство*: зб.ст. К., 2007. Вип. 3. С. 234–241.
8. Водолеева Н. О некоторых закономерностях исполнительской организации музыкальной архитектоники. *Науковий вісник*: зб. ст.. / НМАУ ім.. П. І. Чайковського. К., 2004. С. 198–206.
9. Гіголяєва В Музична інтерпретація й інтерпретологія: до питання про нові перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук пр.. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2006. Вип. 18. С. 131–141.
10. Гійом Аполлінер Поезії /Перекл. з франц. М. Лукаша; Передм. Д. Наливайка. К. : «Дніпро», 1984. 225 с.
11. Глауберман И.Л. Вокальные циклы. *Основы изучения музыкальных произведений*: монография / И. Л. Глауберман. Харьков, 2009. С. 93 – 98.

12. Гнатюк Д. Мелодика слова як виконавська проблема. Проблема музичної освіти. *Мистецтво молодих – 2001*: Зб. наук. Пр. /Нац. Муз акад України ім. П. І. Чайковського. К., 2003. 268 с.
13. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основа формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П.Котляревського [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. Харків, 2007. Вип. 20 : Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С. 56–67.
14. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу і закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 239 с.
15. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Науковий вісник* [зб наук. праць]. Одес. держ. муз.акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. Вип. 4, кн. 1 : Музичне мистецтво і культура. С. 155–165.
16. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 175 с.
17. Грицюк О. Жанровые инновации в камерно-вокальной музыке конца XIX – начала XX века. *Київське музикознавство*: зб. статей / Київ. Ін.-т музики ім.. Гліера. К., 2010. Вип. 35. С.20–28.
18. Деркач Л. А. Стилевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения: метод. рек. к курсу «Проблемы современного акад.вок. исполнительства» для студ.-магистров. Харьков, 2013. 30 с.
19. Деркач Л. А. Стильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д. Шостаковича, О. Чайковського, В. Золотухіна): автореф дис.. … канд.. мистецтво знав.: спец. 17.00.03 –

Музичне мистецтво / Харк. нац.. ун-т мистецтв ім.. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

20. Драч Н. Г. Анализ музыкального содержания исполнительской интепретации. *Музыкальное содержание: современная научная интепретация*: сб. науч. статей /Рост. гос. конс. (акад.) им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 2006. С. 358–379.
21. История зарубежной музыки: учебник для музыкальных вузов. Вып. 6. / ред. сост. В. В. Смирнов / СПб: «Композитор», 2001. 632 с.
22. История зарубежной музыки. XX век / ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 574 с. (Academia XXI).
23. Краснощек Е. Интонационная драматургия монолога «Драма из Монте-Карло» Ж. Кокто – Ф. Пуленка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*/ ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 185– 197.
24. Лебрав Ж-Л. Гипертексты – Память – Письмо. Генетическая критика во Франции. Антология. Отв. ред. А.Д. Михайлов. Вст. Ст. Е.Е. Дмитриевой. М. ОГИ. 1999, с. 259.
25. Лисовая О. Г. Явление жанровой интерференции в камерной вокальной музыке: к постановке проблемы. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук праць /Луганськ. Держ. ін.-т культури і мистецтв. Луганськ, 2010. Вип. 14. Ч.1. С. 176–187.
26. Льезон URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Льезон_(лингвистика) (дата звернення: 1. 06. 2020)
27. Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник*. М., 1987. Вып. 6. С. 265–281.
28. Ма Цзяцзя Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилевой аспекты : дис. канд. Искусствовед: 17.00.03 – музыкальное искусство / ХНУИ имени И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 195 с.

29. Медведева И. А. Франсис Пуленк. М. : Музыка, 1969. 254 с.
30. Менделенко Д. «Моя музыка – это мой портрет»: о стилистических заимствованиях и стилевой оригинальности музыки Ф. Пуленка. *Київське музикознавство*. К., 2015. Вып. 51. С. 221–230.
31. Михайлова О. В. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Х., 2009. 257 с.
32. Михайлова О. В. Фортепианная палитра в вокальной лирике Франсиса Пуленка. Музыкальное искусство. 2009. № 9. С. 105–114.
33. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
34. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Л. : Музыка, 1977. 158 с. URL: https://www.classic-music.ru/poulenc_friends88.html (дата звернення: 1. 05. 2020)
35. Пуленк Ф. Я и мои друзья / ред. Г. Филенко. Л., 1970. 158 с.
36. Пчелинцев А. В. Франсис Пуленк: к проблеме стилевой многогранности творческого портрета. *Вопросы теории и истории музыки:* сборник научных статей. Москва, 2000. С. 84–97.
37. Сандрар Б. По всему миру и вглубь мира/ Пер. с фр. М.П. Кудинова. статья и примечания Н. И. Балашова; ответственный редактор Н. И. Балашов. М: Наука, 1974. 231 с.
38. Созинова И. Вокальный театр Ф. Пуленка и его истоки. *MUSICUS*, 2019. С. 48–51.
39. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : монографія / А. Г. Стахевич. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
40. Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореф. дисс. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 19 с.

41. Филенко Г. Т. Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра. *Дебюсси и музыка XX века*. Л. : Музыка, 1983. С. 193–247.
42. Филенко Г.Т. Французская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1983. 231 с.
43. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. Спб: «Лань», 2001. 496 с.
44. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. 17 с.
45. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традиції : автореф. дис. … канд. мистецтвтвознав. : спец. 17.00.03– Музичне мистецтво. Харків, 2012. 16 с.
46. Andrew, Nell Moving Modernism: The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema. New York, NY : Oxford University Press, 2020. URL: https://books.google.com.ua/ (дата звернення: 1. 05. 2020)
47. Apollinaire G. Oeuvres poetiques. Preface par A. Billy. Edition etablie et annotee par M. Adema et M. Decaudin. Bibliotheque de la Pleiade. Paris: Gallimard. 1965 (O.P.) p. 1077.
48. Bernac, Pierre Fransis Poulenc (1899-1963) About the House, 1983, no 8, P. 48–54.
49. Bernac, Pierre «Songs of Francis Poulenc». NATS Bulletin, XXI (February, 1965), 2-5.
50. Bernac Pierre. Francis Poulenc et ses mélodies. Paris : Buchet-Chastel,1978. 220 p.
51. Biography of François Le Roux, Baritone URL: http://www.francoisleroux.net/biography.php (дата звернення: 1. 05. 2020)
52. Breunig L. C. Apollinaire et le cubisme. Revue des lettres modernes. 1962 № 69–70.

53. Calligrammes - 7. Voyage Francis Poulenc. Graham Johnson, Felicity Lott URL: https://www.youtube.com/watch?v=b0Rsz2uTyYw (дата звернення: 1. 06. 2020)
54. Deeter A., Peavler R. The Mélodies of Francis Poulenc. A Study Guide. The Scarecrow Press, 2014. (дата звернення: 1. 05. 2020)
55. Felicity Lott URL: https://en.wikipe5dia.org/wiki/Felicity_Lott (дата звернення: 1. 05. 2020)
56. François Le Roux (Baryton). Poulenc – Calligrammes 1/2. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BKMWaVc9kTQ (дата звернення: 1. 05. 2020)
57. François Le Roux (Baryton) Poulenc – Calligrammes 2/2 https://www.youtube.com/watch?v=FI3NLTPXtng (дата звернення: 1. 05. 2020)
58. François Le Roux URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Le_Roux (дата звернення: 1. 06. 2020)
59. Genova P. A. The Poetics of Visual Cubism: Guillaume Apollinaire on Pablo Picasso. Studies in 20th Century Literature: Vol. 27: Iss. 1, Article 3. 2003. P. 49–76.
60. Gérard Souzay URL : https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Souzay (дата звернення: 10. 05. 2020)
61. Gérard Souzay; "Calligrammes"; Francis Poulenc URL: https://www.youtube.com/watch?v=bp36U8-h3HU (дата звернення: 1. 05. 2020)
62. Howat R. Debussy's piano music: sources and performance. *Debussy Studies* /edited by Richard Langham Smith. Cambridge University Press; 1 edition (October 29, 2009). P. 78–107.
63. Ivry, Benjamin Francis Poulenc (20th Century Composers). London: Phaidon Press Ltd, 1996. 240 p.
64. Jean, Raymond La Poétique du désir. Paris : Édition du Seuil, 1974. 428 p.

65. Johnson, Graham. Poulenc: The Life in the Songs URL: https://books.google.com.ua/ (дата звернення: 1. 05. 2020)
66. Masako Hagiwara L'espionne （Calligrammes）Poulenc URL: https://www.youtube.com/watch?v=sdsrJcoJ76M (дата звернення: 1. 05. 2020)
67. (Méditations esthétiques) Les Peintres cubistes, 1913. URL: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/apollinaire_meditations-esthetiques (дата звернення: 1. 05. 2020)
68. Pierre Bernac - Francis Poulenc. Calligrammes: L´Espionne ·Pierre Bernac URL : https://www.youtube.com/watch?v=Pwdf3ygifOE (дата звернення: 1. 05. 2020)
69. Poulenc F. Journal de mes mélodies / Notes by Renaud Machart. Paris: Cicero Éditions Salabert, 1993.
70. Portando URL : https://musicterms.artopium.com/p/Portando.htm (дата звернення: 1. 06. 2020)
71. Predota, Georg. An inconvenient proposal! Francis Poulenc and Raymonde Linossier URL: https://interlude.hk/an-inconvenient-proposalfrancis-poulenc-and-raymonde-linossier/ (дата звернення: 1. 05. 2020)
72. Sabin Robert «Poulenc: The Essence is Simplicity». *Musical Americ*a, Vol. 69 (November, 1954), p. 27.
73. Schmidt, Carl B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc (Lives in Music Series, No. 3.), Pendragon Pr, 2001. 621 pages. URL: https://books.google.com.ua/ (дата звернення: 1. 05. 2020)
74. The selected writings of Guillaume Apollinaire / translated with Introduction by Roger Shattuck. New York: New Directions Books, 1971. 284 p.

ДОДАТОК

Таблиця 1. Г. Аполлінер, «Каліграми» та їх переклади (Guillaume Apollinaire «Poèmes de la paix et de la guerre» (1913-1916), Mercure de France, 1918).

Оригінал	Переклад
№ 1. L'ESPIONNE	№ 1 «Шпигунка»
Pâle espionne de l'Amour Ma mémoire à peine fidèle N'eut pour observer cette belle Forteresse qu'une heure un jour Tu te déguises À ta guise Mémoire espionne du cœur Tu ne retrouves plus l'exquise Ruse et le cœur seul est vainqueur Mais la vois-tu cette mémoire Les yeux bandés prête à mourir Elle affirme qu'on peut l'en croire Mon cœur vaincra sans coup férir	Бліда шпигунка кохання Моя ледь вірна пам'ять Довелося спостерігати за цим прекрасним Фортеця годину на день Ви одягаєтесь Як хочеш Шпигун пам'яті серця Ви не можете знайти вишуканого більше Хитрий і одне серце перемагає Але чи бачите ви цю пам'ять З зав'язаними очима готові померти Вона каже, що ти можеш повірити Моє серце переможе без пострілу
№ 2 MUTATION	№ 2 «Зміна»
Une femme qui pleurait Eh ! Oh ! Ha ! Des soldats qui passaient Eh ! Oh ! Ha ! Un éclusier qui pêchait Eh ! Oh ! Ha ! Les tranchées qui blanchissaient Eh ! Oh ! Ha ! Des obus qui pétaient Eh ! Oh ! Ha ! Des allumettes qui ne prenaient pas Et tout A tant changé En moi Tout Sauf mon Amour Eh ! Oh ! Ha !	Плаче жінка Гей! Ой! Га! Солдати проходять Гей! Ой! Га! Замок, який рибалив Гей! Ой! Га! Траншеї, які вибілювали (? Прали?) Гей! Ой! Га! Снаряди, які розривалися Гей! Ой! Га! Сірники, яких не брали І все Так сильно змінилося В мені Усе Окрім мого кохання Гей! Ой! Га!
№ 3 VERS LE SUD	№ 3 «НА ПІВДЕНЬ»
Zénith Tous ces regrets Ces jardins sans limite Où le crapaud module un tendre cri d'azur La biche du silence éperdu passe vite Un rossignol meurtri par l'amour chante sur Le rosier de ton corps dont j'ai cueilli les roses Nos cœurs pendent ensemble au même grenadier Et les fleurs de grenade en nos regards écloses En tombant tour à tour ont jonché le sentier	Зеніт Про всі ці жаль Ці безмежні сади Там, де жаба модулює ніжний крик лазури Лань збентеженої тиші швидко проходить Соловей, синець коханням, співає далі Троянда твого тіла, троянди якої я вибрала Наші серця висять на одному гранатовому дереві І гранатові квіти в нашому цвітінні виглядають Падіння в свою чергу засмітило шлях

№ 4 Il pleut	№ 4 Йде дощ
 Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir c'est vous aussi qu'il pleut, merveilleuses rencontres de ma vie. ô gouttelettes ! et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas	(рос. переклад С. Комаровської): Потоки женских голосов мне память отдает, как Свыше дань, Они то льются, то летят к волшебно дивной давней встрече, А возмущенье облаков не знает, где пределов сумрачная грань. Дождя презренье, скорбь и шум владеют нами и калечат, И узы разрывают, что соединяют нас с землей, и наступает брань. Йде дощ жіночих голоси так, ніби вони мертва пам'ять теж дощ, чудові зустрічі мого життя. о крапельки! і ці хмари, що піднімаються, потрапляють у сусідство із цілим Всесвітом вушних міст слухайте, якщо йде дощ, поки шкодуєте і зневажаєте плакати стару музику слухайте посилання, які тримають вас вгору і вниз
№ 5 LA GRÂCE EXILÉE	№ 5 Вигнана краса
Va-t'en va-t'en mon arc-en-ciel Allez-vous-en couleurs charmantes Cet exil t'est essentiel Infante aux écharpes changeantes Et l'arc-en-ciel est exilé Puisqu'on exile qui l'irise Mais un drapeau s'est envolé Prendre ta place au vent de bise	Іди геть, геть моя веселка Ідіть геть у чарівних кольорах Це вигнання для вас важливо Інфанта, що міняє шарфи І веселка заслана Як той, хто тебе прикрашав Але прапор встає Займаючи твоє місце на вітрі **КРАСА У ВИГНАННІ (переклад М. Лукаша)** Тікай веселко-ворожбитко Тікайте гожі кольори Сховатись мусиш ти і швидко Мене інфанто не кори І вже веселка у вигнанні І той хто міг її створить Але поглянь на вітрі рвянім Натомість прапор майорить

№ 6 AUSSI BIEN QUE LES CIGALES	№ 6 «Так само, як цикади»
 Gens du midi gens du midi vous n'avez donc pas regardé les cigales que vous ne savez pas creuser que vous ne savez pas vous éclairer ni voir Que vous manque-t'il donc pour voir aussi bien que les cigales Mais vous savez encore boire comme les cigales ô gens du midi gens du soleil gens qui devriez savoir creuser et voir aussi bien pour le moins aussi bien que les cigales Eh quoi! vous savez boire et ne savez plus pisser utilement comme les cigales le jour de gloire sera celui où vous saurez creuser pour bien sortir au soleil creusez voyez buvez pissez comme les cigales gens du midi il faut creuser voir boire pisser aussi bien que les cigales pour chanter comme elles La joie adorable de la paix solaire.	Полудневі люди Полудневі люди, яких ви не маєте, Той, хто не спостерігав за цикадами не знаю копати, що ти не знаєш не прозріти вас і не побачити То що вам не вистачає, щоб побачити, як і цикади, Але ти все одно вмієш пити цикади ой люди півдня людей сонця люди, які повинні знати, як копати і бачити якнайменше, так само, як і цикади Що! ти вмієш пити і вже не знаєш корисно писати, як цикади день слави буде днем, коли ти пізнаєш копати, щоб вийти на сонце копати бачити пити писи, як цикади людям півдня вам доведеться копатись, щоб побачити пиття, щоб підглянути а також цикади, щоб співати, як вони Чарівна радість сонячного спокою
№ 7, Voyage	«Подорож»
 Adieu Amour nuage qui fuis et n'a pas chu Pluie féconde Refais le voyage de Dante. Télégraphe Oiseau qui laisse tomber ses ailes partout Où va donc ce train qui meurt au loin Dans les vals et les beaux bois frais du tendre été si pâle? La douce nuit lunaire et pleine d'étoiles C'est ton visage que je ne vois plus.	Прощальне кохання, тікаюча хмара, яка не впала Родючий дощем Повторіть подорож Данте. Телеграф Птах скрізь опускає крила Куди йде цей потяг, що гине вдалині У долинах та прекрасних свіжих лісах ніжного, блідого літа? Мила місячна ніч, повна зірок Твого обличчя я більше не бачу.

Таблиця 2. Фонеми французької мови з прикладами та їх транскрипції в Міжнародному Фонетичному Алфавіті (International Phonetic Alphabet, IPA), наведені А. Дітер [54].

IPA SYMBOL	FRENCH WORD	IPA SYMBOL	FRENCH WORD
Vowels		*Consonants*	
[i]	lilas [lila]	[b]	bon [bõ]
[e]	et [e]	[p]	pain [pɛ̃]
[ɛ]	est [ɛ]	[d]	adieu [adjø]
[a]	balcon [balkõ]	[t]	été [ete]
[ɑ]	pas [pɑ]	[g]	égal [egal]
[ɔ]	robe [rɔbœ]	[k]	corps
[o]	rose [rozœ]	[v]	vin [vɛ̃]
[u]	goûter [gute]	[f]	soif [swaf]
[œ]	calme [kalmœ]	[z]	rose
		[s]	silence
Mixed Vowels		[ʒ]	jasmine
[y]	tu [ty]	[ʃ]	cacher [kaʃe]
[ø]	feu [fø]	[h]	haïr [hair]
[œ]	fleur [flœr]	[m]	mais [mɛ]
		[n]	canot [kano]
Nasals		[ɲ]	digne [diɲœ]
[ɑ̃]	dans [dɑ̃]	[l]	lilas [lila]
[õ]	bon [bõ]	[r]	pour [pur]
[ɛ̃]	vin [vɛ̃]		
[œ̃]	un [œ̃]		
Semi-Vowels			
[j]	pied [pje]		
[w]	moi [mwa]		
[ɥ]	lui [lɥi]		