



УДК 784.3 (477+44) : 78.071.5

DOI 10.34064/khnum2-1406

Тимошенко А. В.

ORCID 0000 0002 5090 7025

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Усвідомлення специфіки ліризму українських та французьких пісень як складова роботи зі студентами-вокалістами естрадної спеціалізації

АНОТАЦІЯ ■ Тимошенко А. В. Усвідомлення специфіки ліризму українських та французьких пісень як складова роботи зі студентами-вокалістами естрадної спеціалізації. ■ Серед розмаїття музичного матеріалу, що вивчається майбутніми естрадними вокалістами, надзвичайно великою є роль ліричних пісень. Оскільки одна з функцій співу – вираження почуттів людини, наявність ліричних пісень в кожній національній культурі є цілком природною. Проте ментальні особливості кожного народу вносять свої корективи до втілення ліричної тематики. При виконанні ліричних пісень представником іншої національної культури таке «неконтрольоване» коригування може викривляти оригінальний задум. Тому для адекватного донесення музичного матеріалу слід усвідомити ключові параметри, за якими втілення ліризму відрізняється, зокрема, в українських та французьких піснях.

Для виявлення точок перетину та відмінностей між українськими та французькими ліричними піснями у статті розглянуто вісім відповідних зразків, поєднаних спільною сюжетністю. Це – любовна лірика, що так чи інакше концентрується навколо тем розлуки, зустрічі, спогадів, зізнання в коханні тощо.

Отримано висновок, що ліризм українських пісень більш наближений до «чистого» типу з його емоційною відкритістю, а для французьких пісень характерним є синтез ліричного з іншими модусами висловлювання та більша стриманість. Встановлено, що у французькій пісні більшою є питома вага засобів, що сприймаються інтелектуально, як вербальних (складні символи,

алітерації тощо), так і власне музичних (детальне відображення поетичного слова, більш різноманітні тональні плани). Втім, саме усвідомлення ліризму як відображення почуттів залишається спільним. ■ **Ключові слова:** ліризм, образ, українська пісня, французька пісня, жанр.

АННОТАЦІЯ ■ Тимошенко А. В. Осознание специфики лиризма украинских и французских песен как составляющая работы со студентами-вокалистами эстрадной специализации. ■ Среди разнообразия музыкального материала, изучаемого будущими эстрадными вокалистами, чрезвычайно велика роль лирических песен. Поскольку одна из функций пения – выражение чувств человека, наличие лирических песен в каждой национальной культуре вполне естественно. Однако ментальные особенности каждого народа вносят свои коррективы в воплощение лирической тематики. При исполнении лирических песен представителем другой национальной культуры такая «неконтролируемая» корректировка может исказить оригинальный замысел. Поэтому для адекватного донесения музыкального материала следует осознать ключевые параметры, по которым воплощение лиризма различается, в частности, в украинских и французских песнях.

Для выявления точек соприкосновения и различий между украинскими и французскими лирическими песнями в статье рассмотрены восемь соответствующих образцов, объединённых общей сюжетностью. Это – любовная лирика, так или иначе касающаяся тем разлуки, встречи, воспоминаний, признаний в любви и т. п.

Делается вывод, что лиризм украинских песен ближе к «чистому» типу с его эмоциональной открытостью и малой степенью связи с иными жанровыми разновидностями, а для французских песен характерен синтез лирического с другими типами высказывания (нарративность, размышление, воспоминание и др.), большая сдержанность. Во французской песне – больший, чем в украинской, удельный вес средств, воспринимаемых интеллектуально, как вербальных (сложные поэтические символы, аллитерации и др.), так и собственно музыкальных (подробное следование музыки за словом, более разработанные тональные планы, инструментальные решения). Тем не менее, само понимание лиризма как отражения чувств остаётся общим. ■ **Ключевые слова:** лиризм, образ, украинская песня, французская песня, жанр.



ABSTRACT ■ Tymoshenko A. V. Comprehension of specifics of lyricism in Ukrainian and French songs as a component of work with the students-vocalists of Popular Music and Jazz specialization.

■ **Background.** In recent years, there has been an increasing interest in the phenomenon of lyricism in Ukrainian musicology. This growth is more so conspicuous given that in the Soviet Musical Encyclopedia this term was omitted, and now it is the pivot of various researches, up to Ph. D. dissertations [7]. There is also a tendency to use this term regarding not only to vocal, but to instrumental music as well, including works lacking noticeable traits of lyrical mood. Works devoted to literature contain valuable information on lyricism, including remarks on the apprehension of this phenomenon in France. On the other side, there are no special researches devoted to incarnation of lyricism in different cultures of pop singing based on their comparison.

The objective of research is to reveal specifics of lyricism in Ukrainian and French songs and to apply the results received to the of work with the students of Popular Music and Jazz Department.

Methods. To reach that objective, eight songs have been considered. Although these songs belong to different cultures (Ukrainian and French), they are bound the similar plot basics; they pertain to love poetry, and each of them in some way embodies themes of detachment, remembrance, confession of love etc. The main aspect taken into consideration was whether the song leans towards open expression of feeling or no, when the feelings of lyrical hero (even very strong) are kept inside him; and in what way that correlates with the song being French or Ukrainian.

Results. Having considering these songs, we were able to state similarities and differences between them. The song “Kohana” (“Beloved”) combines lyrical extraversion with optimistic mood. Plentiful hints about future allow understanding of this song as an open declaration of joy, caused by mutual love. Hence, firm belief in happy future should be represented with active and strong voice. Contrary to that, the song “Ochi voloshkovi” (“Cornflower-blue Eyes”) directs into the past as a reminiscence of pleasant days of happiness. Clearly defined initial nostalgic mood gradually shifts into a tragic one as it becomes clear, that hero’s hopes for future cannot be fulfilled. In this case, emphatic affirmative intonation would be perceived as an illusion. The song “Kvity romena” (“Flowers of chamomile”) represents another pole of Ukrainian songs as it lacks tragic mood or confessions. The text



of the song hasn't any conflicts, and that causes "unproblematic" performing tone. The poetic text differs from the previous two songs as it relies less on a parallelism between nature and state of the soul and uses more complicated methods, such as assonances and more elaborated system of metaphors (the chamomile, initially standing for the soul of the hero, later becomes a symbol of love). Overall, this song characterizes not by "experiencing", but by representation.

The main motive of the song "Dead Leaves" ("Les feuilles mortes") is remembrance, but not only of the past times, but also of the song, which the lyrical hero used to sing with his beloved. The structure of "Les feuilles mortes" is quite original as it consists of two parts: introduction with clearly defined speech basis, and the main part, where vocal plays bigger role. This reminds of traditional opera form "Recitativo e Aria", where both parts might be not joined by the same thematic material. "Les feuilles mortes" doesn't bear conflict as the idea that love cannot be returned is accepted rather calmly, without outburst of lamentation. The "flow" of music is rather smooth as it lacks sudden modulations and unusual intonations; that creates an atmosphere of tranquil reminiscence. The opposite attitude about love is enshrined in the song "The snow is falling" ("Tombe la neige"), where the snow stands for cold and dispassionate reality as well as of the state of soul of lyrical hero. The unity of these meanings is emphasized in the words "Blanche solitude" ("White solitude"), and their opposition – in the contrast of desperate cry and indifferent descent of snow. The melody of song is quite special as it has a pause after each line that creates the effect of woeful sighs. The simplicity of the harmony emphasizes relentless despair of the hero; thus, the song demonstrates an example of "limitation of expressive possibilities". In the song "Nathalie" lyricism is combined with narrative features as the song is, basically, the recital of the story of the visit of the French tourist to the Moscow during the Soviet era. Here, the sound-painting is used: to portray the party of Russian students, the orchestra resembling Russian folk instruments is used and gradual acceleration of the tempo creates an allusion to traditional Russian dances. In the last part of the song potentially dramatic phrase "My life appears empty" doesn't cause culmination as it would do on Ukrainian song – solitude taken just as fact of reality.

The conclusion is drawn that the lyricism of Ukrainian songs is mostly inclined to the "pure" type with its open emotionality, and that of French songs – by the synthesis with another moduses of expression (such as narrative, pondering,



reminiscence etc.). This difference is visible even more due to the similarities of the poetic texts. The Ukrainian songs usually have more opened form of emotional expression, with illusion of “experiencing”, while the French songs are marked by quite reserved feelings or usage of the change of their intensity as a mean of expression. In the latter case, expressiveness is reached often by another means, which often require more intellectual perception (complicated and refined poetic symbols, music closely following the text, poetic techniques etc.). Although of considered song groups includes those seemingly negating these conclusions (“Kvity romena”, “Tombe la neige”), they can be regarded as exceptions from the general rule that is inevitable and natural in the functioning of “living” artistic culture. Nevertheless, both national cultures share understanding of lyricism as expression of feelings.

Comprehension of specifics of lyricism in Ukrainian and French songs will allow the students in their practical work to choose the degree of revealing of emotions suitable to the essence of the performed songs; that, subsequently, will result in the performance being stylistically loyal. At the same time, similarities in interpretation of lyricism allow to overcome any cultural or language barriers.

■ **Key words:** lyricism, image, Ukrainian song, French song, genre.



Постановка проблеми. Серед розмаїття музичного матеріалу, що вивчається майбутніми естрадними вокалістами, надзвичайно велика роль належить ліричним пісням, що є відбиттям значущості їх місця в світовій музичній культурі. Оскільки одна з функцій співу, що історично склалася, – вираження почуттів людини, наявність ліричних пісень в кожній національній культурі є цілком природною, як і їх величезне значення. Проте ментальні особливості кожного народу вносять свої корективи до втілення ліричної тематики. На стадії виконання ліричних пісень представником іншої національної культури таке додаткове коригування, не усвідомлене та не контрольоване, може викривляти оригінальний задум. Тому для більшої адекватності виконання музичного матеріалу слід усвідомити ключові параметри, за якими втілення ліризму відрізняється, зокрема, в українських та французьких піснях.

Аналіз останніх публікацій. Музикознавство на сьогоднішньому етапі знаходиться на стадії поступового осягнення поняття ліризму. Не включене до радянської «Музичної енциклопедії» 1976 р. видання [3], це поняття стало ключовим для дисертації І. Присталова, захищеної 2008 р. [7]. Окрім того, саме слово «ліризм» застосовують і до інструментальної музики, більше того – до творів, що не мають явно вираженого ліричного характеру [5]. Цінні відомості про ліризм вміщено в літературознавчих працях [4; 8], зокрема, в тих, з котрих можна отримати уявлення, як саме ліризм осмислюється у Франції [6]. Разом з тим, спеціальних досліджень, які б порівнювали втілення ліризму в окремих національно-пісенних культурах, зокрема, естрадному мистецтві, не існує.

Мета даного дослідження – виявити специфіку ліризму українських та французьких пісень та, враховуючи останню, осмислити процес роботи над ними зі студентами кафедри «Музичне мистецтво естради».

Виклад основного матеріалу дослідження. В учбовому репертуарі студентів, що навчаються естрадному співу, мало не провідна роль належить пісням ліричного характеру. Досвід автора цієї роботи показує, що здебільшого студенти легко відрізняють ліричний твір від інших, але мало хто може вичерпно пояснити, що ж є «лірика» або «ліризм». Отже, вже сама порада зацікавитися визначенням ліризму може багато пояснити студентові щодо емоційної складової виконуваних творів.

У вільному доступі наявні численні визначення цих понять, наприклад: «Элементы эмоциональности, поэтической взволнованности, задумчивости в произведениях искусства. Состояние, настроение, при котором эмоциональные элементы преобладают над рассудочными; лирика» [1]; «сущ. к *лирический*; дух лирики, лирический характер чего-нибудь» [2]. В згадуваній вище «Музичній енциклопедії» відсутнє визначення не лише ліризму, а й лірики. Натомість, є статті щодо ліричної опери та трагедії [3, ст. 280]. Продуктивним видається наступне твердження І. Присталова, наведене в його дисертації, присвяченій феномену ліризму: «“Ліризм в музиці” тлумачиться як стильова (інколи як жанрово-стильова) категорія» [7: 4].



Особливе значення для нас має розгляд автором дисертації ліризму як першооснови української вокальної традиції. В українському музикознавстві під ліризмом зазвичай розуміється емоційність – що ясно видно на прикладі статті «Ліризм та емоційність як визначальні характеристики музики А. Веберна» (автор лише один раз використовує слово «ліричний» – на противагу сприйняттю «музики композитора як сухо конструктивної та аемоційної») [5: 194].

Науковому осмисленню піддається ліризм і власне в українській культурі. Л. Шевченко визначає його «як спосіб мислення, в якому раціоналістична предметна розмежованість значень принципово коригується понадмістовим “ширнянням” емоційних згущень – розріджувань, ... як психічну парадигму коливань духовної наснаги й душевної жалоби, ... як соціальний феномен “плутанини сцени й життя”...» [8: 380–381]. Оскільки лірика є також і категорією літературознавства, доречно звернутися до досліджень цієї галузі знань. Виокремлюючи п'ять самостійних значень слова «ліризм», Л. Сичень першим називає «конститутивну ознаку ліричної поезії, що виявляється в відображенні почуттів, що хвилюють автора твору» [4: 419] – це визначення можна застосувати і до музики.

Досвід лексикографічних досліджень показує, що і у Франції ліризм розуміли схожим чином: «Під ліризмом, зберігаючи за інерцією уявлення про його “піднесеність”, в XIX–XX століттях стали розуміти сукупність виявів суб'єктивної чуттєвості та просту “чутку, поетичну манеру жити та відчувати”» [6: 48]. Таким чином, можна констатувати, що теоретичні осмислення ліризму в українській та французькій культурах досить близькі. Але його вияви в творчості, досліджені на матеріалі пісень другої половини XX ст., дозволяють побачити відмінності, пов'язані зі специфікою його втілення. Вони можуть бути виявлені тим більше, що коло ліричних тем є досить схожим: розлука, ностальгія, зізнання в коханні, мрія тощо.

«Кохана» (І. Поклад, І. Барах)¹ належить до числа найвідоміших українських ліричних пісень, отримавши популярність в виконаннях

¹ Тут і надалі два прізвища, надані у дужках, належать композиторів та автору слів.



Ю. Богатікова та К. Огневого. Основний зміст пісні – зізнання в коханні, до того ж, текст дає можливість говорити про взаємність почуттів – що важливо, адже це унеможливило сповідально-трагічний тон висловлювання. Прийом паралелізму почуттів та станів природи використано послідовно та досить часто: можна навіть зазначити, що порівняння коханої із явищами природи вичерпують собою зміст віршів. Але І. Барах уникає одноманітності, використовуючи різні варіанти цього засобу: порівняння очей та зорь, паралель між розквітаючою природою та почуттями (початок другого куплету), проголошення, що для ліричного героя кохана є всім світом; задіяно також ідею співпереживання природи герою («Хай в цю хвилину піснею лине понад землею радість моя!»). Вокальна кульмінація припадає на ключові рядки тексту («Кохана, сонце і небо, море і вітер – це ти, це ти»), що створює ефект безпосередності висловлювання. В даному випадку важливо знайти міру афектації, з якою студент виконуватиме ці рядки: недостатня емоційність створить враження нещирості, а перебільшена – поганого смаку. Ритмічний рисунок пісні залишає виконавцю простір для вибору більш зручного чи більш відповідного власному стилю варіанта, що дозволяє йому повніше виявити свою художню індивідуальність і, разом з тим, допомагає досягти комфортної манери висловлення почуттів.

Важливим чинником, який має впливати на виконання пісні, є її часова спрямованість в майбутнє, що має виявитися в більшій активності, піднесеному тонусі: тут відкритість лірики поєднується з загальним оптимістичним світосприйняттям. Тому слід порадити студенту відійти від «умовного» способу висловлювання: ліричний герой в даному випадку не сподівається, а стверджує – необхідно зрозуміти, що в цій пісні наявне досить рідке поєднання ліризму та абсолютної упевненості (в собі, в майбутньому).

Інша спрямованість часу характерна для пісні «**Очі волошкові**» (С. Сабадаш, А. Драгомирецький): ностальгійність спричиняє досить складну емоційну драматургію твору. Перший куплет – спогад про минуле; у приспіві час не визначений; другий куплет поєднує згадку з теперішнім часом, а останній формально спрямований в майбутнє. Внаслідок цього ліризм пісні набуває різноманітного забарвлення



в залежності від образу, що виходить на перший план. На початку пісні це протиставлення реальної осені згадуваній весні – відкритість вираження емоцій виявляється в швидкості досягненні музичної кульмінації на словах «*А навкруги весна буюла*», словах, що підкреслюють розмежування часових площин та вносять елемент згадки про щасливе минуле. В приспіві немає жодного дієслова, через це встановити час неможливо, проте зміст поетичного тексту та музичне його втілення (саме в приспіві вперше звучить мажор, його питома вага значно більше, ніж в куплетах) дозволяє трактувати час як умовний, той, що знаходиться в уяві ліричного героя. Це пояснює і замріяне завершення приспіву, що за гармонією нагадує каданси Р. Глієра. Другий куплет присвячено висловленню найбільш сокровенного бажання героя, і це дає нагоду інтерпретатору виявити свою майстерність, розкривши тісний взаємозв'язок музики та віршів. Так, Д. Гнатюк в даному фрагменті обирає тихий, проникливий тембр (попри втрату сили та багатства тембру). Співака супроводжує не весь оркестр, а лише кларнет. Тому слушно рекомендувати співати другий куплет та приспів після нього з переважанням ніжності. Третій куплет уособлює ліризм сподівань, що не можуть справдитися. Перший рядок «Дні ідуть, літа минають» майже дослівно відтворює знамените шевченківське «Минають дні, минають ночі», але не вказуючи на принципову неможливість будь-яких змін, а виступаючи як ствердження щодо настання щастя в майбутньому. Пафос впевненості має бути висвітленим в інтерпретації без жодної тіні сумніву та розпачу – цього можна досягти енергійним виконанням пунктирів приспіву.

Така швидка зміна модусів висловлювання спричиняє ефект наративності; від виконавця вимагається майстерність швидкого перевтілення, адаптації до різних типів емоційного стану. Проте ключова задача полягає у «вживанні» в кожен образ, бо ця пісня не допускає «умовно-репрезентативного» прочитання, і це може бути однією з ілюстрацій «плутанини сцени та життя», за Л. Шевченко [8: 381].

Пісня «**Квіти ромена**» (В. Толмачов, Б. Демків) розкриває іншу грань української естрадної пісенності: її ліризму не властиві ані сповідальність, ані трагедійність, ані емоційна афектація. Все це зумовлює органічність її виконання В. Купріною в джазовій манері. Зага-

лом для пісні характерний «безпроблемний» виклад, що виявляється і в мажорному ладі, і у відсутності «палких зізнань»; лише в останньому куплеті («А якщо не прийдеш») згадуються образи природи, що співпереживає людині, але музична стилістика дозволяє зрозуміти, що це – лише своєрідне загравання. Для щирого висловлювання занепокоєння мало б змінитися музичне втілення – композиторське, а слідом, і виконавське. Навпаки, В. Купріна співає цей куплет з тією ж впевненістю та оптимізмом, що й перші два. Посилення «чуттєвої» складової відбувається в приспіві, де з'являються образи очікування, щирого та вічного кохання, протиставлення «передгрозя – запашні квіти» тощо. В музиці це відбивається за допомогою більш експресивного відхилення в мінор та загальним підвищенням вокальної теситури. Особливістю метафорики віршів є те, що з квіткою порівнюється не адресат висловлювання, а душа ліричного героя, а в іншому випадку (в другому куплеті) квітка ромена стає символом кохання взагалі.

Дещо прикритий ліризм розглянутої пісні (що є скоріше виключенням для українського репертуару) встановлює свої вимоги для виконання: необхідно уникати відвертого та безпосереднього висловлювання, надаючи перевагу стримано-безтурботній манері, що надасть змогу сконцентрувати увагу на деталях, яких в наведеній пісні чимало (наприклад, гра слів в першому куплеті «рамена – ромена»²). Таким чином, створюється принципово інакша комунікативна ситуація, пов'язана з репрезентативністю, а не зі сповідальністю.

Спогад стає провідним сюжетоутворюючим мотивом пісні «Мертве листя» – «*Les feuilles mortes*» (Ж. Косма, Ж. Превр). Проте послідовність змін часових планів є більш складною: вступний розділ спрямований одночасно і на минуле, і на теперішній час: акцентується увага саме на тому, що герой пам'ятає опале листя, що стає символом «спогадів та жалкувань». Таким чином, автор віршів вносить елемент передбачення: мертве листя стає знаком-провісником. Оригінальність побудови тексту спричиняє те, що дві частини пов'язані словом «пісня», а не образом листя (що в другій частині

² Рамено – плече, ромен – квітка.



не зустрічається зовсім). Можна припустити, що мелодія цієї згаданої «пісні» з'являється на словах «C'est une chanson qui nous ressemble» (що також описують її), а власне слова пісні приховані за вокалізацією «ла-ла-ла». Найбільш ймовірно пояснення цього – самі слова не надто важливі, суттєві лише емоції від спогаду, виражені в мелодії.

З музичного боку частини пов'язані досить відносно: лише окремі інтонації вступу (наприклад, на словах «ти бачиш, я не забув») передують подальшому матеріалові. Спосіб висловлювання та засоби, якими оперує композитор, також відрізняються: для першої частини характерна речитативність та більша частота подій (що вимагає більшої деталізації при виконанні), а для другої – секвенційний розвиток нескладної, хоча й дуже виразної, мелодії. Певною мірою це дозволяє провести паралель з оперними «речитативами та аріями». «Мертвому листю», як і більшості розглянутих в роботі французьких пісень, притаманні безконфліктність та відсутність неузгоджених протиріч; думка, що кохання не повернеться, сприймається як об'єктивна даність та не викликає трагічної екзальтації. У вербальному тексті це виявляється в унікальні висловленні незадоволеності (наприклад, «хотів би» чи «от, якби»), а в музичному – «інертним» секвенційним розгортанням головної теми.

В роботі над розглянутим твором увага має бути зосереджена саме на досягненні збалансованого емоційного стану, що дозволить уникнути як надмірної «сухості», так і недоречно перебільшеного вияву почуттів. Те, що провідним настроєм є спокій, підтверджується взаємодією віршів та музики: в пісні лише два відхилення в паралельний мажор (схожі висхідним рухом в обсязі октави): на словах «Dans la nuit froide de l'oubli» («До холодної ночі забуття») та «Tout doucement, sans faire de bruit» («Так тихо, без шуму») – в обох випадках йдеться про розлуку, яка, втім, пригадується без жалоби.

Протилежне ставлення до любовного переживання втілено в пісні «**Tombe la neige**» – «**Падає сніг**» (слова, музика, та перше виконання С. Адамо), де сніг стає символом холодної та безпристрасної дійсності, а також стану душі ліричного героя. Єдність цих значень марковано в останньому рядку другого куплету: «**Blanche solitude**» («Біла самотність»), а їх протиставлення – в контрасті крику відчаю

та байдужого кружіння снігу. Драматургія пісні будується на багаторазовому повторенні двох ключових тез: «падає сніг» та «ти не прийдеш ввечері» (використано навіть часову відмінність: теперішній та неможливий майбутній час); весь інший поетичний текст лише деталізує відчай. Разом з тим, в словах зустрічаються досить складні та витончені метафори, як-от «L'oiseau sur la branche / Pleure le sortilège» («Пташка на гілці вигукує заклинання»). Попри згадану остинатність тексту, загрози монотонності не виникає: адже виконавець має змогу урізноманітнити ці фрази, оскільки кожна з них має різні музичні втілення (що відрізняються за теситурою, гармонічною функцією та місцем в структурі). Важливим фактором для мелодії пісні стає її «уривчатість»: після кожного рядку настає пауза, і це має щонайменше два значення. По-перше, це унеможливує створення протяжної мелодії «широкого подиху», а по-друге – через це важко вибудувати масштабну кульмінацію. Але цей конструктивний прийом стає формою вираження ліризму: згадані паузи є еквівалентом скорботних зітхань (на зразок втілення барокової музичної риторики), і їх правильна інтерпретація має не менше значення, аніж прочитання власне звукового матеріалу. На відміну від багатьох пісень, в «Tombe la neige» вокалізація на один склад має власний тематизм, хоча і простіший за основний: низхідні терції підкреслюють розпач ліричного героя. Особливого значення набуває простота гармонії, що включає лише головні ладові функції: в контексті твору вона акцентує увагу на заикленості стану героя; це один з прикладів так званого «навмисного обмеження можливостей».

Значна кількість французьких пісень поєднує ліризм з наративністю – тобто, висловлення почуттів виявляється інтегрованим в оповідання певної історії. Прикладом цього є пісня «Наталі» (Ж. Беко, П. Деланое), що є згадкою-оповіддю про візит француза до Москви радянських часів. Вплив оповіді ускладнює структуру пісні: три куплети та кода (другий куплет та завершення – швидкі). Застосовано й елементи звукозображальності: тембр акордеона, близький як російській, так і французькій музиці, окремі репліки труб за згадки Жовтневої революції та «стереотипний» ансамбль народних інструментів в поживалених танцювальних розділах. У вербальному тексті ліризм



виявляється не так відкрито, оскільки жодного разу (окрім останнього куплету-резюме) не вказується на почуття ліричного героя: окремо взятий текст справляє враження суто об'єктивного викладення подій (хоча емоційна складова «прочитується» з фабульної). І лише музичне втілення встановлює ліричний тон: по-перше, це чергування експресивної та більш спокійної мелодики, що точно відтворює вербальний текст: для опису Москви використано майже іронічний тон, що миттєво змінюється при згадці про Наталі (це єдиний момент тривалого мажорного звучання). Другий чинник – це часті, майже кульмінаційні, вигуки «Наталі».

Передумови детального виявлення емоцій створюють і досить розгорнуті текстові повтори (калейдоскопічний перелік відвіданих місць) – наприкінці пісні доречно посилити саме її ліричну складову, бо саме тут ліричний герой висловлює своє жалкування, що цей час давно сплинув, проте він сподівається колись сам показати Париж Наталі. До того ж, частково засобом характеристики гіда стає картина студентського «гуляння» (другий куплет) – бо для героя Наталі невіддільна від свого оточення та побуту університетського життя, і це пояснює необхідність включення жанрового контрасту в структуру пісні. Таким чином, образ дівчини послідовно показано: в професійній діяльності, в соціальному контексті, як коханої та як ідеалізованої майже нездійсненої мрії – і виходить, що в фокусі уваги опиняється саме вона, а не почуття оповідача; кількість згадок про неї непропорційно більша за висловлювання героя про себе (невипадково пісня названа саме «Наталі»). Так, потенційно драматична фраза «*ma vie me semble vide*» («моє життя здається порожнім») не отримує особливого музичного оформлення, хоча саме сюжетні мотиви спогаду та розлуки обумовлюють паритет ліризму та наративності.

Зверненням до коханої, що покинула героя, є пісня «**I тепер**» – «**Et maintenant**» (Ж. Беко, П. Деланое), де ліризм додатково ускладнений пафосом оволодіння емоціями та введенням музичних алюзій. Через це спектр почуттів, що виражений у творі, є надзвичайно широким та різноманітним. Структура цілого складається з трьох куплетів, загальний профіль драматургії – крещендуючий. Про розлуку повідомляється поступово, більш та більш відкрито: спочатку

сказано, що «ти пішла», потім герой декларує, що його власне життя втратило сенс, остаточно про розрив стосунків та його сприйняття говорять рядки «Ти залишила мене одного на всій землі, але земля без тебе мала» («Tu m'as laissé la terre entière, mais la terre sans toi c'est petit»), відтворення гніву, однієї з п'яти «стадій прийняття», на словах «Je vais brûler des nuits entières / Au matin je te haïrai» («Я буду горіти всю ніч, та зненавиджу тебе вранці») та згадка «моменту прощання» («moment de l'adieu»). Це створює ефект наративності, поступового розгортання розповіді, уникання прямого викладення думок «усіх та одразу». Тип музичного розвитку, підголоски з альтерованими ступенями «в іспанському дусі» та остинатна ритмічна фігура викликають прямі асоціації з «Болеро» М. Равеля, де за постійного збільшення динаміки відбувається зміна інструментовки в кожній варіації. Закономірно, що підвищення інтенсивності супроводу змушує співака коригувати звучання власного голосу: не стільки в гучності (адже застосування мікрофону вирішує цю проблему), скільки в тембровому наповненні. Ідея емоційного розвитку полягає в одночасному посиленні виявлення почуттів та протилежної тенденції до їх стримання, задля збереження фасаду врівноваженого чоловіка: готовність зберегти спокій на похороні коханої стає своєрідним підсумком рефлексії. Дихотомію твердості та розпачу втілено в тональному плані пісні: хоча переважає мажор, останні два рядки кожного куплету викладено в одноіменному мінорі (зсув відбувається через гармонічну субдомінанту³, повернення в мажор – через напружений акорд подвійної домінанти), а гармонічна послідовність змінюється на так звану «золоту секвенцію». Це дає можливість на короткий час більш безпосередньо виявити переживання, не ризикуючи зійти до сентименталізму. Окремого значення набувають алітерації, асонанси та повтори слів. За умови їх чіткого озвучення створюється ефект промови, збагаченої риторичними засобами, що підкреслюють ключові слова: «Ce cœur qui bat, pour qui, pourquoi, qui bat trop fort» (Це серце, що б'ється, для кого, для чого, що б'ється так сильно), «Pas une fleur et pas de pleurs» («Ані квітів, ані сліз»).

³ Додаткової виразності при цьому надає інтервал «романсової» малої сексти.



Всі вищезазначені чинники діють сумісно, що дозволяє виконавцю створити образ-становлення сильного почуття сильної людини, не опираючись виключно на емоційні засоби.

Ліризм може поєднуватися з аксіологічним підходом, як у пісні «**Якщо б тебе не було**» – «**Et si tu n'existais pas**» (музика Т. Кутуньо та П. Лозіто, вірші П. Деланое та К. Лемеля). Основний змістовий посыл полягає в зізнанні ліричного героя коханій, що без неї його власне життя не має сенсу. Розвиток цієї тези сягає навіть деміургічних мотивів: в бажанні створити наново кохання та життя – аби лише кохана існувала. Окрім цього, пісня набуває ознак роздуму, внутрішнього монологу, оскільки кожна половина кожного з трьох куплетів починається з головних слів, винесених у назву – до того ж, кожного разу з незмінною мелодією. Динамічний розвиток забезпечується тим, що в першому куплеті після «Якщо б тебе не було» герой задається питанням, для чого він би існував, у другому – для кого, а в третьому – як би він жив. Якщо виконавець зверне увагу на цю деталь, це дозволить підкреслити принципову неможливість існування людини без кохання, що є провідною ідеєю пісні. У кожній другій половині куплету надається «план дій»: герой би вигадав кохання, був би «не більш, ніж точкою в світі» та створив би кохану самостійно.

Логіка розвитку тонального плану допомагає досягнути складність переживань та сюжетних мотивів: там, де йдеться про створення кохання, відбувається відхилення в паралельний мажор (таким чином зображено можливість вирішення проблеми), але останній рядок кожного куплету повертається в мінор. Це надає особливо проникливого значення словам, що долають ладову інерцію: «день, що не повернеться», «я б потребував тебе», «дивитися на тебе». Про вагому роль тонально-гармонічного плану свідчить те, що в кінці інструментального програшу після другого куплету відбувається модуляція на малу терцію вгору, що обумовлює напруженість звучання, як внаслідок підвищення теситури, так і через підвищення гармонічної опори. Така значна відстань модуляції є досить рідким явищем, адже найчастіше застосовується підвищення на півтона, рідше – на цілий тон. Хоча сам перехід відбувається без участі вокаліста, він має відреагува-

ти на нього за допомогою зміни тембру та інтенсивності звучання. Розв'язання в нову тоніку – плагальне, що характеризується більшою м'якістю, аніж активне автентичне – що також вказує на прояв ліризму навіть в досить драматичному фрагменті твору.

Висновки. Узагальнення наведених спостережень дозволяє дійти висновку, що ліризм як вираження почуттів є притаманним і для української, і для французької пісенної традиції, що доводить універсальність цього поняття та належність обох країн до єдиного простору європейської культури.

Проте втілення ліризму в кожній з країн має свої особливості. Для ліризму українських пісень більш характерним є його «чистий» тип, а для французьких – синтез з іншими модусами висловлювання (наративність, роздум, спогад тощо) – навіть за умов подібності сюжетної основи. Внаслідок цього пісням наших співвітчизників притаманна більш відкрита форма вияву емоцій, з прагненням досягти ілюзії переживання, а творам їх закордонних колег – досить стримане їх висловлення або використання змін їх інтенсивності в ролі художнього засобу. Виразність в останньому випадку обумовлена застосуванням інших, часто інтелектуальних, засобів: тонкого зв'язку слова та музики, складної поетичної символіки, літературних тропів тощо. Хоча в кожній з розглянутих груп пісень можна знайти такі, що не підтверджують наведених висновків («Квіти ромена», «Tombe la neige»), їх доцільно вважати виключенням з правил, що є цілком природним в умовах функціонування «живої» культури. Пояснення такому розмежуванню продуктивно шукати в двох провідних напрямках: у співставленні фольклору та професійної музики названих країн та в національних ментально-психологічних установках.

Усвідомлення специфіки ліризму українських та французьких пісень дозволить студентам обрати міру вияву емоцій, що буде адекватною музичному матеріалу – що, в свою чергу, призведе до відповідності стилю виконання стилю твору. В той же час, спільність трактування цього поняття призводить до подолання міжкультурних та мовних бар'єрів, що могли б виникати.



ЛІТЕРАТУРА

1. Лиризм. *Современный толковый словарь русского языка [Т. Ф.] Ефремовой*. URL : <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/181779/%D0%9B%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC> (дата звернення 14.11.2018).

2. Лиризм. *Толковый словарь [Д. Н.] Ушакова*. URL : <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/850614> (дата звернення 14.11.2018).

3. Лирическая опера. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. (Корго – Октоль). Москва : Советская энциклопедия, 1976. Стб. 280.

4. Ло Сычэнь. Категория лиризма в прозе И. А. Бунина (лингвопоэтический аспект). *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика*. Москва, 2017. Вып. 22. С. 417–425.

5. Панкова Г. Ліризм та емоційність як визначальні характеристики музики А. Веберна (на основі редакції Петером Штадленом Варіацій ор. 27). *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 47. С. 188–196.

6. Пинковский В. Дидактизм и лиризм во французской поэзии XVIII века. *Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема*. Биробиджан, 2017. № 2 (27). С. 44–66.

7. Присталов І. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 18 с.

8. Шевченко Л. Ліризм української ментальної установки та її музичне виявлення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум. 2018. № 3. С. 376–381.

REFERENCES

1. Efremova, T. F. (Ed.). Lirizm [Lyricism]. In *Sovremennyy tolkovyy slovar russkogo yazyka – The Modern Explanatory Dictionary of the Russian language*. Retrieved November 14, 2018, from <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/181779/%D0%9B%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC> [in Russian].

2. Ushakov, D. N. (Ed.). Lirizm [Lyricism]. In *Tolkovyy slovar russkogo yazyka – The Explanatory Dictionary of the Russian language*.



Retrieved November 14, 2018, from <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/850614> [in Russian].

3. Keldysh, Yu. V. (Ed.). *Liricheskaya opera* [Lyrical opera] (1976). In *Muzikalnaya entsiklopediya – Musical encyclopedia* (vols. 1–6). Moscow: Sovetskaya Encyclopedia, vol. 3, column 280 [in Russian].

4. Luo, Sichen. (2017). Categoria lirisma v proze I. A. Bunina (lingvopoeticheskiy aspekt) [Category of lyricism in the prose of I. A. Bunin (linguo-poethical aspect)]. *Vestnik RUDN – Bulletin of the Russian Peoples' Friendship University*. Series: Literature and Journalism, 22 (3), 417–425 [in Russian].

5. Pankova, H. (2013). Lirism ta emotsiunist yak vyznachalny kharakterystyky muzyky A. Weberna (na osnovi redaktsii P. Shtadlenom Variatsii op. 27) [Lyricism and emotion as defining characteristics of A. Webern's music (on the example of edition of the Variations op. 27 by Peter Shtadlen)]. *Kyivske muzykoznavstvo – Kyiv musicology*, 47, 188–196 [in Ukrainian].

6. Pinkovskiy, V. (2017). Didaktizm i lirism vo frantsuzskoy poezii XVIII veka [Didacticism and lyricism in the French poetry of the XVIII century]. *Vestnik Priamurskogo gosudarstvennogo universiteta im. Sholom-Aleykhema – Bulletin of the Priamur Sholom-Aleyhem state university* (Birobidzhan), 2(27), 44–46 [in Russian].

7. Pristalov, I. (2008). *Lirysm yak zhanrova osnova ukrainskoho opernoho spivu* [Lyrics as a genre basis of the Ukrainian opera singing]. (Extended abstract of Candidate Thesis). Odessa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 18 [in Ukrainian].

8. Shevchenko, L. (2018). Lirysm ukrainskoi mentalnoi ustanovky ta ii muzychne vyvavlennia [Ukrainian mental lyricism attitude and its music manifestation]. *Visnyk Natsionalni akademiyi kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*. Kyiv: Milenium, no. 3, 376–381 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 7.12.2018 р.