

the transience of life. The second «Ballad, which Villon wrote to his mother, that she glorified the Virgin» is contrasted in nature. This is a silent, heartfelt prayer, put into the mouth of the poet's mother and addressed to the Virgin Mary. Musical reading of the poem is distinguished by a particularly careful and delicate attitude to the images and experiences reflected in the text. The third «Ballad about the women of Paris» is a large-scale and brilliant final of the cycle. The composer hears in this text, first of all, the refrain: «But the tongue is sharpened Paris», which clarifies the true meaning of the ballad of a disgraced and eternally persecuted poet. The image of a noisy city full of vanity, female skirmishes, creates a contrast of concentration and restraint sound of the two previous Ballads.

In the desire to «learn the lessons» of the past, Debussy addresses the legacy of the most famous French poets of the XV th century – Charles Orleans and François Villon, opening new perspectives to composers of the next generation in the search for a synthesis of traditions and possibilities of the modern musical language.

**Key words:** Claude Debussy, François Villon, vocal miniature, «Three Songs of France», French vocal miniature of the turn of the XIX–XX centuries.

*Вікторія Нечепуренко*

## СИМЕТРИЧНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО ТЕКСТІВ У MÉLODIE Г. ФОРЕ «PRISON» НА ВІРШІ П. ВЕРЛЕНА

**Актуальність теми.** У французькій культурі кінець XIX століття ознаменований пошуками нового і прагненням кардинального переосмислення художніх методів в усіх сферах мистецтва. Імпресіоністи винайшли нову техніку живопису та одними з перших відійшли від усталених академічних стандартів того часу. Зухвалими новаторами в поетичному мистецтві виступили символісти, які залучили всі засоби (ритмічні, фонетичні, семантичні) поетичної мови, щоб надати своїм текстам музикальності.

Натхненні знахідками поетів, французькі музиканти також вдаються до важливих оновлень. Одним із таких є створення вокального жанру *mélodie*, в якому питання поєднання поезії і музики, одвічно актуальне для французької культури, знаходить принципово нове рішення. Пошук музичних можливостей для адекватного відтворення специфіки звучання французької мови в *mélodie* яскраво відображає прагнення французів до презентації самобутності своєї культури через *синтез музичного та поетичного*. Недарма Мішель Фор, виявляючи сутність даного жанру, слушно зазначає: «Французька *mélodie* – це прославлення поезії через музику» [10].

В українському музикознавстві склалася парадоксальна ситуація:

*mélodies* виконуються вокалістами, однак у музичній науці цей жанр залишився недостатньо вивченим. До того ж ім'я жанру, на використанні оригінальної версії якого наполягають французькі музикознавці [10; 11; 12], взагалі не вживається музикантами і замінюється більш уживаними визначеннями «романс» або «пісня».

Між тим, в історії музичного мистецтва Франції *mélodie* постає як один з виключно французьких національних жанрів, в котрому стверджуються нові способи структурування матеріалу, перейняті від поезії: не музична інтерпретація вірша, а пошук нових музичних закономірностей, народжених поетичним текстом. Саме у французькій *mélodie*, – в більшій мірі, ніж в інших камерно-вокальних жанрах, – специфіка будови віршованого оригіналу відіграє визначальну роль при написанні музичного тексту.

Останнім часом інтерес до аутентичної французької термінології щодо культурних феноменів, сформованих у Франції, значно зростає у країнах пострадянського простору. Так, загальному огляду французької *mélodie* і композиторів, які звертались до цього жанру, присвячена дисертаційна робота російського музикознавця О. Корнієнко [4]. Питання жанрової специфіки *mélodie* у творчості М. Равеля фундаментально досліджені у праці В. Б. Жаркової [3]. Окремих особливостей розвитку жанру в творчості К. Дебюссі у своїй дисертаційній роботі торкається С. В. Луковська [5]. Шляхи розвитку жанру *mélodie* у творчості Г. Форе простежені в дисертації автора даної статті [6]. Однак приживання французького терміну *mélodie* в колі українських музикознавців та музикантів-виконавців ще залишається на початковій стадії.

Перші зразки *mélodie* почали з'являтися у 40-х роках ХІХ ст. у творах Г. Берліоза та Ш. Гуно, а кульмінація розвитку жанру пов'язана з добою *fin de siècle* і творчістю Г. Форе, А. Дюпарка, К. Дебюссі, М. Равеля та ін. Однак у доробку жодного з названих композиторів *mélodie* не зайняла таке вагоме місце, як у творчості Г. Форе. Важливим є те, що, працюючи у сфері вокальної музики, Г. Форе одним із перших робить жанр *mélodie* провідним у своїй творчості. Саме у вокальних творах композитора французька *mélodie* формується як окремий жанр та проходить еволюцію від початкових спроб до кульмінаційного втілення. Серед чисельних вокальних циклів композитора та згрупованих у збірки мініатюр у даній статті ми зосередили увагу на *mélodie* «В'язниця» (на вірші Поля Верлена), в якій відображаються найтипівіші для жанру принципи побудови музичного матеріалу.

**Мета** статті – на прикладі *mélodie* Г. Форе «В'язниця» виявити особливості втілення багаточислової структури вірша в музичному тексті.

Вокальна мініатюра «В'язниця» (ор. 83) була написана композитором у 1894 р. На цей час у доробку митця вже налічувалось близько п'ятдесяти мініатюр сформованих у дві збірки (і вже писались *mélodies* для третьої), та два найвиконуваніші вокальні цикли – «П'ять *mélodies* „з Венеції”» та «Добра пісня». Цей період вважається кульмінаційною точкою у вокальній творчості Г. Форе, а мініатюри композитора демонструють основні ознаки жанру *mélodie*.

Сформовані та відпрацьовані принципи роботи з поетичним оригіналом у *mélodie* тонко втілюються в обраній для аналізу мініатюрі («Prison»)¹. Композитор звертається до однойменного вірша Поля Верлена², що за всіма своїми складовими видається блискучим зразком поезії символізму. Всі поетичні засоби Верлен спрямовує на те, щоб реалізувати типовий для символістів *сугестивний вплив* на читача, занурити останнього у пронизуючий вірш стан *туги, приреченості* та

1

Оригінал	Підрядковий переклад	Переклад М. Рильського
Le ciel est, par-dessus le toit, Si bleu, si calme! Un arbre, par-dessus le toit, Berce sa palme.	Небо – крізь дах – Таке синє, таке спокійне! Дерево – крізь дах – Заколисує своє листя.	Тихе небо понад дахом Синє та безкрас, Темні віти понад дахом Дерево схиляє.
La cloche, dans le ciel qu'on voit, Douxement tinte. Un oiseau sur l'arbre qu'on voit, Chante sa plainte.	Дзвін, що в небі чути, Тихо дзвонить, Птах, якого видно на гілці, Жалібно тужить.	Дзвін ласкавий у повітрі Ніжно-ніжно плине, Десь на дереві в повітрі Чути зойк пташиний.
Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là Simple et tranquille. Cette paisible rumeur-là Vient de la ville.	Мій Боже, Боже мій, життя там Просте і спокійне, Цей мирний гомін Лине з міста.	Скрізь життя спокійне й просте, Боже, Боже милий! Звуки лагідні і прості З міста надлетіли.
- Qu'as-tu fait, ô toi que voilà Pleurant sans cesse, Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà, De ta jeunesse ?	- Що ж ти зробив, що Плачеш невтішно, Скажи, що зробив ти З юністю своєю?	- Що ж зробив ти, що так плачеш, Тужиш так душею, Що зробив ти, що так плачеш, З юністю своєю? [7]

<sup>2</sup> Даний вірш входить до збірки «Мудрість» («Sagesse», 1881 р.), яка є одним з найтрагічніших і філософських творів поета. Історія створення поетичної збірки та вірша «В'язниця» зокрема пов'язана з роками перебування Верлена у бельгійській тюрмі, куди його було ув'язнено за замах на життя А. Рембо. Цікаво, що у своїй відомій книзі «Сповідь» поет описує як саме виник задум даного вірша: «Поверх стіни, яку видно з мого вікна (в мене було два вікна, справжні! хоча й заслонені решіткою), за тим сумним подвір'ям, де билася, якщо я смію так висловитись, моя смертна туга, я бачив – а було це в серпні – як коливається верхівка високої тополі з якогось скверу чи бульвару, в листі, охопленому хтивим тріпотінням. До мене долинали приглушені відстанню звуки свята (о, Брюссель – найвидатніший весельчак та жартівник серед усіх мені відомих міст). Я написав про це вірш, який знаходиться в „Мудрості”» [2, с. 186].

відчаю. Задля цього поет уникає конкретики, надає перевагу нечітким розмитим образам та мінливим відчуттям.

Одним з найпотужніших факторів, який впливає на створення і передачу емоційного стану героя, стає структура вербального першоджерела. Текст вирізняє сувору *симетричність побудови* віршованих строф. Верлен чітко ділить кожен катрен навпіл (на синтаксичному та семантичному рівнях), в якому *дворянок* представляє собою цілісну завершену фразу. Також поет обирає для них *єдиний композиційний принцип* побудови, згідно якому дворянок складається з *восьми та чотирьох* (при вокалізації німе [e] озвучується та утворює п'ятий склад<sup>1</sup>) *складів*. Дану структурну модель П. Верлен задає на початку вірша і *незмінно* відтворює у подальших рядках. Таким чином, у процесі читання тексту виникає відчуття певної *запрограмованості ритму*, одноманітність якого діє, як своєрідне навіювання:

La cloche, dans le ciel qu'on voit, – 8 (3+5)

Doucement tinte. – 4/5 (3+1/2)<sup>2</sup>

Un oiseau sur l'arbre qu'on voit, – 8 (3+3+2)

Chante sa plainte. – 4/5 (1/2+1+1/2)

Крім ритмічної заданості (8+4/5) вірш відрізняє *неперевершена чіткість рим*. Поет майже не використовує неточних рим, він навіть вживає ідентичні (toit-toit, voit-voit, là-là, voilà-voilà) чи подібні лексеми (замінює лише одну літеру у слові) – «calme»-«palme». Завдяки тому, що Верлен об'єднує першу та другу строфи однаковими словами (чоловічим наголосом на складі [oi] у першому та другому, а в третьому і четвертому катренах – на складі [là]), вірш не містить різких фонетичних (звукових) переключень, і *динаміка зміни римованих рядків є досить повільною*.

Окрім суто конструктивних чинників, однотипність яких сама по собі здатна викликати відчуття неминучості, ефект навіювання створюють вико-

<sup>1</sup> Наголосимо на тому, що існують певні відмінності у функціонуванні німого закінчення [e], котре ніколи не вимовляється у розмовній традиції (за винятком тих випадків, коли над ним стоїть гострий акцент [é]), однак *озвучується композиторами у вокальних творах*. Зазначимо, що даний звук проспівується не як наголошена позиція, а, швидше, залишаючи звуковий шлейф після попереднього приголосного звуку (у результаті ми чуємо наче відгомін: «Calmeeee»). Яскравим прикладом, який допоможе краще відчуті особливості вимови кінцевого [e], можна уявити затримання або звучання довгого форшлагоу, де основна нота є опорною та виражена довгою тривалістю (приголосний звук [m] із зазначеного прикладу), а другий звук припадає на слабкий час і опиняється у ненаголошеній позиції (закінчення [e]).

<sup>2</sup> Через косу лінію надається кількість складів при вокалізації, з урахуванням літери [e], яка вимовляється у вокальній мелодії.

ристані поетом образи, що апелюють до *відчуттів*. Верлен насичує текст *візуальними* враженнями, втіленими у виразах «*par-dessus le toit*» та «*qu'on voit*» («крізь дах», «що ми бачимо»), що наче підказують читачеві дію або місце знаходження (обставину) розгортаної поетичної картини. Більш того, поет яскраво увиразнює ці вислови на синтаксичному рівні. Він немовби «розриває» речення (дворядок) і додає дані вирази як своєрідні *вставки* (після дієслова «*est*»), без яких фраза, до речі, мала би цілком завершений вигляд у семантичному та синтаксичному відношеннях: «*Le ciel est, /.../ Si bleu, si calme!*» («Небо /.../ Таке синє, таке спокійне»), «*Un oiseau sur l'arbre /.../ Chante sa plainte*» («Птах на гілці /.../ Жалібно тужить») та ін.

У другій та третій строфах поет переходить від відтворення візуальних до втілення звукових ефектів: «*La cloche /.../ Doucement tinte*», «*Un oiseau sur l'arbre /.../ Chante sa plainte*», «*Cette paisible rumeur-là / Vient de la ville*». В ланці *слухових образів* яскравіше виявляється їх *трагічний вектор* розгортання, що завершується драматичною розв'язкою в останніх рядках вірша.

Так, позбавляючи текст різких образних переключень та далеких співставлень, Верлен залишає читача в одній і тій самій споглядальній емоційній точці. Виникнення анафори у першій та другій строфах («*par-dessus le toit*» і «*qu'on voit*»), а також використання близьких образів («небо-дерево», «дзвін-птиця») створюють враження повільного плину часу та навіть певного його застигання. Між тим, слід зазначити, що за зовнішньою статикою та стриманістю криється драма почуттів ліричного героя. Кожну наступну строфу Верлен насичує все глибшим та драматичнішим змістом (поступово додаючи песимістичні характеристики), за рахунок чого відбувається нагнітання *внутрішньої експресії*, що знаходить вихід в останній строфі.

Заключний катрен стає драматичною кульмінацією вірша. Відсторонений опис стану природи перериває пряма мова: «- *Qu'as-tu fait, ô toi que voilà*» («Що ж ти зробив...»). Поет ще більше увиразнює дану фразу у третьому рядку, де її повернення супроводжується імперативною формою дієслова «*Dis*» («Скажи») та знаком питання, що завершує вірш.

Також слід відзначити музикальність поетичного тексту, до якої прагли символісти у своїх творах. В першу чергу це виявляється у виключній інструментовці віршованого першоджерела. У даному випадку музикальність створюється за рахунок алітерацій та асонансів, повторювання однакових та близьких за звучанням слів.

Другий і четвертий віршовані рядки першої та другої строф поет об'єднує звучанням спільних приголосних або голосних звуків. У першій строфі Верлен підкреслює приголосні [s] і [b] та повторює близькі за звучанням слова «*calme*»-«*palme*» (які згадувались раніше), що у

мовленнєвому потоці фактично зливається воєдино (враховуючи до того ж ідентичність ритмічної будови даних рядків):

/.../  
*Si bleu, si calme!*  
 /.../  
*Berce sa palme.*

У другій строфі поет використовує звуковий повтор носових голо-  
сних [in]-[ain] і [en]-[an], які забезпечують неповторне і самобутнє зву-  
чання французької мови. Крім цього П. Верлен наче вуалює в них пове-  
рнення приголосних [t] і [c-s-ch], котрі також створюють унікальний  
звуковий (фонетичний) візерунок:

/.../  
*Doucement tinte.*  
 /.../  
*Chante sa plainte.*

Така відпрацьованість кожної деталі тексту – від ритмічної організації  
рядків і до їх семантичної та фонетичної подібності, – забезпечує високий  
рівень єдності та цілісності поетичної структури вірша на всіх його рівнях.

Вся багат шаровість композиції віршованого тексту П. Верлена  
витончено втілюється у музичному матеріалі *mélodie* Г. Форе. В першу  
чергу це стосується форми вокальної мініатюри, яку можна  
інтерпретувати по-різному. З одного боку в ній спостерігаються ознаки  
*строфічності*, оскільки композитор зберігає незалежність кожної  
поетичної строфи і відділяє одну від одної в музичному тексті. З  
іншого, – виходячи зі зміни характеру розгортання музичної тканини, –  
у вокальній та фортепіанній партіях чітко простежується  
*двочастинність із кодою* (кожен розділ вміщує по два катрени вірша).

Відтворюючи в музичній тканині *mélodie* характер вірша Верлена,  
Форе спирається на властиву текстові сугестивність як на певний принцип  
структурування матеріалу. Композитор знаходить власні засоби музичної  
мови для втілення ефекту навіювання. У *першому розділі* (1 і 2 строфи)  
відчуття мінливості та невизначеності композитор реалізує завдяки  
гармонічній поліфункціональності музичного матеріалу. У третьому такті  
мініатюри, після повільного биття тонічного тризвуку в партії фортепіано,  
виникнення звуку *до-бекар у VI<sup>#1</sup>* (в *мі-бемоль мінорі*) викликає відчуття  
балансування на межі двох тональностей: *мі-бемоль* та *сі-бемоль*.  
Взаємопроникнення тональностей особливо відчувається на межі музичних  
фраз (поетичних дворядків), де після D<sub>7</sub> (до основної тональності) у

фортепіанній партії повисає звук *сі-бемоль* в октавному подвоєнні. Невипадково Форе концентрує всю увагу на V ступені, котрий з одного боку є єдиним здатним так яскраво тяжіти до тоніки (тобто створювати напругу), а з іншого – походити, або бути умовною «другою» тонікою. Тому з акустичної точки зору ці октави сприймаються як гармонічне відлуння від попередньої домінанти, а за характером звучання – є нестійкими.

У вокальній партії композитор також підкреслює нестабільність тонального центру. Він використовує згадувані звуки *мі-бемоль* та *сі-бемоль* як своєрідні опорні точки навколо котрих здійснюється розгортання мелодичної лінії у першому розділі. Кожна мелодична фраза (тт. 4–5, 7–8, 10–11, 14) починається і завершується одним із даних звуків, створюючи таким чином певне обрамлення з двох «устойів».

Приклад 1.

Quasi adagio. (♩ = 60.)

Le ciel est pardessus le toit si bleu, si cal - - me,

pp

Ped. \*

Крім цього у вокальній партії зберігаються і точно відображаються синтаксичні особливості устрою вербального тексту. Форе відчуває симетричність і цілісність будови дворядків та чітко дотримується їх у вокальній партії. Композитор *об'єднує по два поетичні рядки в одну музичну фразу* не лише завдяки наскрізному характерові розгортання вокальної лінії, але й за допомогою орфографічних змін. Великі літери Форе змінює на рядкові, вилучає коми, які розділяли поетичні рядки; наприкінці кожного дворядка композитор замінює крапки на середник, а знак оклику (у другому рядку) – на кому. Таким чином, «позбуваючись» перелічених розділових знаків і зберігаючи крапу лише наприкінці другої строфи, композитор демонструє тонке відчуття змістовної єдності та безперервності розвитку даних строф.

Більше того, для поетичних дворядків Форе обирає *тритактову структуру*, зберігає її протягом усієї (!) мініатюри і жодного разу не порушує. Навіть останні два рядки, які композитор розширює до шести тактів, все одно діляться на три. Очевидно, що у такий спосіб композитор прагне наслідувати верленівську *структурну заданість* і точно відобразити її в музичному тексті.

На ритмо-інтонаційному рівні також виявляється специфіка прочитання композитором вербального оригіналу. Перша віршована строфа з її неповторною структурною симетричністю озвучується двома майже ідентичними музичними фразами. Але саме в цих незначних змінах виявляються деталі роботи композитора зі словом. Найпомітніше перегрупування матеріалу відбувається у другому та четвертому рядках, які поет насичує грою приголосних [s] і [b], а також римує близькі за звучанням слова («calme»-«palme»). При втіленні другого рядка («Si bleu, si calme») Г. Форе тонко відчуває ритмічну слабкість прислівника «si», що прагне до наголошених слів «bleu» та «calme». Композитор підкреслює це за допомогою слабого часу (друга скорочена слабка доля в пунктирному ритмі) та звуку *до-бекар*, що тяжіє до свого умовного устою – V ступеню (звуку *сі-бемоль*, тт. 3–4). В четвертому рядку перша приголосна у слові «berce» навпаки вимагає чіткої артикуляції і твердого вимовляння у вокальній мелодії. Композитор підкреслює це завдяки вершинному звуку *es<sup>2</sup>*, ритмічно вирішеному як *синкопа*, що стає «навмисне» акцентованою долею такту (тт. 6–7). Такі ледь помітні зміни ритму або інтонаційного змісту вокальної лінії виявляють неформальне, навіть вимогливе ставлення Г. Форе до поетичної просодії, що в цілому було притаманно зрілому вокальному стилю композитора.

*Другий розділ* (третья і четверта строфи), на відміну від витриманого в межах *pianissimo* першого, Форе одразу починає з гучної динаміки (ремарка *forte*, т. 15) і пропонує ще більш раціоналізований підхід до втілення поетичного тексту. На кшталт Верлена, котрий формує у перших двох рядках вірша своєрідну *ритмічну матрицю* і втілює її у подальшому тексті, композитор створює певні *ритмо-інтонаційні формули*, якими він озвучує схожі поетичні рядки.

Дані формули втілені у низхідній (з вершини джерела) мелодичній лінії, інтонаційний рух якої нагадує оспівування і завершується низхідним стрибком на терцію чи квінту. З ритмічної точки зору, в середині побудов композитор надає перевагу шістнадцяткам та дрібному пунктиру, тоді як завершення фраз (низхідний стрибок) завжди реалізовані половинною та чвертю. Однак найпоказовішою особливістю розвитку цієї формули є те, що в кожній наступній музичній фразі вона *секвентно повторюється на півтон вище* (майже «дослівно»). Цей, один з найтипівіших для вокальної музики Г. Форе принципів підготовки генеральної кульмінації, стає влучним рішенням для втілення тексту третьої строфи та дворядка з четвертої. Подібними секвентними зсувами композитор увиразнює приховане за переліченням деталей поетичного пейзажу (в тексті Верлена) стрімке *нако-*



пичення емоційного напруження. Воно прагне до останньої ланки секвенції (перший та другий рядки четвертої строфи), що озвучує найдраматичніші кульмінаційні рядки віршованого тексту: «- Qu'as-tu fait, ô toi que voilà / Pleurant sans cesse» («- Що ж ти зробив, що / Плачеш невтішно», т. 21–23).

## Приклад 2.

l'arbre qu'on voit Chante sa plain - te. — Mon Dieu, mon Dieu la

vie est là. — Simple et tran - quil - le! Cet - te pai-si-ble rumeur.

- là Vient de la vil - le. Qu'astu fait, o toi que voi.

У кодї (третьій і четвертий рядки останньої строфи) музичний матеріал долає секвентну заданість і попередня напруженість змінюється безнадійністю низхідного сквовання вокальної мелодії, що повисає довгими тривалостями на акцентованих голосних звуках (за рахунок чого відбувається розширення останнього дворядка до шести тактів). Зазначимо, що в останніх тактах *mélodie* композитор знову акцентує задану на початку поліфункціональність. Форте завершує вокальну мелодію на звуці *сі-бемоль*, що супроводжується розгорнутим тонічним тризвуком до *мі-бемоль мінору*. Так, з одного боку композитор вибудовує своєрідну

тематичну арку (з початком вокальної мініатюри) і цементує композицію цілого, а з іншого – зберігає двоїстість устою, яка відображає неоднозначність і певну розмитість поетичних образів Верлена.

В цілому робота Г. Форе з поетичним текстом видається цікавою в декількох аспектах. В першу чергу слід наголосити на точному відтворенні ритмічної складової рядків у вокальній мелодії. Кожен вербальний склад композитор супроводжує окремим звуком (декламаційний тип мелодики) і традиційно вимовляє в мелодії німе закінчення [e].

Між іншим, у другому розділі композитор знов вдається до зміни розділових знаків. Найпоказовішим є те, що рядок «Simple et tranquille» композитор завершує знаком оклику (у Верлена – крапка). Вбачається, що у такий спосіб Форе прагне посилити драматичний характер цього рядка по відношенню до попередньої строфи, і підкреслити протиставлення двох висловів, які відзначають межу двох розділів у вокальній мініатюрі: «Un oiseau /.../ Chante sa plainte» та «...la vie est là / Simple et tranquille».

Зазначимо також, що Форе ретельно дбає про з'єднання слів, особливо в тих випадках, коли на межі лексем виникає таке характерне для французької мови фонетичне явище, як *зчеплення (enchaînement)*. Воно втілюється у рядках «Le ciel est» і «Simple et tranquille», де відбувається злиття в один склад *вимовного* кінцевого приголосного одного слова і початкового голосного наступного. Таке з'єднання декількох слів в одне Форе підкреслює за допомогою повторення вокальної мелодії на одному звуці (у першому випадку – «Le ciel est», т. 2) та плавного інтонаційного зв'язування лексем (у другому випадку – «Simple et tranquille», тт. 16–17).

Таким чином, охоплюючи всі перелічені особливості роботи Г. Форе з поетичним текстом, зазначимо, що в мініатюрі «В'язниця» віддзеркалюються основні притаманні жанру *mélodie* принципи співвідношення поезії та музики. При побудові музичного матеріалу Г. Форе спирається на структурні особливості верленівського тексту як *певну модель*. Ретельно опрацьовуючи поетичний оригінал, всі компоненти музичного цілого в своїй *mélodie* Форе спрямовує на відтворення максимально точного і впізнаваного відображення віршованого першоджерела (з усіма притаманними йому фонетичними, ритмічними, синтаксичними, семантичними характеристиками). Зокрема, композитор концентрує увагу на симетричності будови поетичного тексту, яку він запозичує для структурування музичного цілого у своїй мініатюрі.

Працюючи з вокальним жанром (з 1861 по 1921 рр.) протягом усього життя, Г. Форе написав близько 120 мініатюр, які згруповано у три збірки (по 20 у кожній), і шість вокальних циклів. Показово, що пошуки митця

сконцентрувалися саме в *mélodie*. У новому для свого часу жанрі відбулося значне переосмислення поєднання музичного і поетичного шарів. Питання взаємодії двох мов набуває особливого значення для Г. Форе та визначає своєрідність його вокального доробку, який репрезентує становлення та еволюцію нового жанру. Саме з *mélodie* пов'язані пошуки ранніх років і досягнення зрілого періоду творчості композитора, а також зміни стилю і жанрової орієнтації його пізніх творів.

*Mélodie* «Prison»<sup>1</sup> стала останнім твором Г. Форе, написаним на текст П. Верлена, і, разом з тим, однією з найекспресивніших мініатюр зі всього вокального доробку композитора. Зверненням до трагічної образності позначається останній період творчості митця, тому мініатюру «В'язниця» можна вважати перехідним етапом у творчості Форе. В останніх циклах, таких як «Пісня Єви», «Замкнений сад» (на вірші Ш. Ван Лерберга) та «Міражі» (на тексти Р. де Брімон), відбувається остаточна зміна художніх уподобань композитора: від витончених зізнань у коханні (якими сповнені ранні цикли) до зосереджених і поглиблених філософських роздумів.

1. Біла А. Символізм: Наукове видання. К.: Темпора, 2010. 272 с.
2. Верлен П. Исповедь: автобиографическая проза, художественная проза/пер.с фр. М. Квятковской, О. Кустовой, С. Рубановича, М. Яснова. СПб.: «Азбука классика», 2009. 480 с.
3. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках послания Мастера): монография. К.: Автограф, 2009. 528 с.
4. Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыки французских композиторов рубежа XIX–XX вв.: дисс. канд. Искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2011. 173 с.
5. Луковская С. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора: дисс. канд. искусствovedения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство». К., 2005. 188 с.
6. Нечепуренко В. Вокальное творчество Габриеля Форе: пути формирования жанра *mélodie*: дисс. канд. искусствovedения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство». К., 2015. 280 с.
7. Поезія французького символізму (Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме): Пер. з фр./Худож.-оформлювач Б. П. Бублик. Харків: Фоліо, 2010, 380 с.
8. Попова І., Козакова Ж., Ковальчук Г. Французька мова: підручник для I курсу вузів і факультативів іноземних мов. 21-ше видання, виправлене. Х.: ТОВ «Нестор Академік Паблішерз», 2007. 576 с.
9. Сигитов С. Габриель Форе: монография. М.: Советский композитор, 1982. 280 с.

---

<sup>1</sup> Перше виконання «В'язниці», яке відбулося 3 квітня 1897 року в концерті Національного музичного товариства, було доручено Терезі Роже – учениці композитора з фортепіано, з якою він підтримував теплі відносини. Про дружбу композитора та виконавиці його творів свідчить також присвята «Теми і варіацій» ор. 73 Терезі Роже.

10. Faure M., Vivès V. *Histoire et poétique de la mélodie française*. Paris: CNRS Editions, 2000. 396 p.
11. Nectoux J.-M. *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*. Paris: Flammarion, 1990. 616 p.
12. Nectoux J.-M. *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur/2<sup>e</sup> édition revue*. Paris: Fayard, 2008. 844 p.

**Нечепуренко Вікторія.** Симетричність поетичного та музичного текстів в *mélodie* Г. Форе «*Prison*» на вірші П. Верлена. Розглянуто особливості втілення багаточарової структури віршованого тексту П. Верлена в музичному матеріалі вокальної мініатюри Г. Форе «В'язниця». Виявлено, що в творі композитора реалізуються основні притаманні жанру французької *mélodie* принципи співвідношення поезії та музики: всі компоненти музичного цілого спрямовані на відтворення максимально точного і впізнаваного відображення віршованого першоджерела. Зокрема, ретельно опрацьовуючи поетичний оригінал Г. Форе концентрує увагу на симетричності будови поетичного тексту, яку він запозичує для структурування музичного матеріалу у своїй *mélodie* «В'язниця».

**Ключові слова:** французька *mélodie*, віршований текст, вокальна музика, слово і музика, символізм.

**Нечепуренко Вікторія.** Симметричность поэтического и музыкального текстов в *mélodie* Г. Форе «*Prison*» на текст П. Верлена. Рассмотрено особенности воплощения многоуровневой структуры поэтического текста П. Верлена в музыкальном материале вокальной миниатюры Г. Форе «Тюрьма». Выявлено, что в произведении композитора реализуются основные характерные жанру французской *mélodie* принципы соотношения поэзии и музыки: все компоненты музыкального целого направлены на воспроизведение максимально точного и узнаваемого отражения исходной модели поэтического первоисточника. В частности, тщательно прорабатывая вербальный оригинал, Г. Форе концентрирует внимание на симметричности построения поэтического текста, которую он заимствует для структурирования музыкального материала в своей *mélodie* «Тюрьма».

**Ключевые слова:** французская *mélodie*, поэтический текст, вокальная музыка, слово и музыка, символизм.

**Nechepurenko Viktoriia.** Symmetry of poetic and musical texts in the *mélodie* of G. Fauré «*Prison*» on P. Verlaine's text. The features of the embodiment of a multilayer structure of the poetic text P. Verlaine in the musical material of vocal miniatures G. Fauré «*Prison*». Revealed that the product of the composer implemented the basic characteristic of french *mélodie*

genre principles of value poetry and music, all the components of a music designed to play the most recognizable and accurate reflection of the primary model of poetic source. In particular, carefully working out the original poetic G. Fauré focuses on symmetry structure poetic text, which he borrows for the structuring of musical text in his *mélodie* «Prison».

**Key words:** french *mélodie*, poetic text, vocal music, words and music, symbolism.

*Вікторія Бодіна-Дячок*

## АВТОРСЬКА ПРИСВЯТА МУЗИЧНОГО ТВОРУ: ПОГЛЯД В ІСТОРІЮ

**Актуальність теми.** У сучасних умовах культурного розвитку увагу дослідників привертає прочитання музичної класики з нових наукових позицій. Одним із таких підходів до вивчення композиторської творчості є дослідження авторської присвяти музичного твору як естетичного та мистецького феномена, що дає змогу виявити особливості культурного і особистісного контексту творчості митця<sup>1</sup>.

Проблема авторської присвяти як явища художньої творчості привертала увагу дослідників переважно у сфері літературознавства і культурології. Цієї проблеми побіжно торкався Ю. Лотман [9]. Л. Вікулова розглянула її на матеріалі французьких казок [2], Д. Кузьмін на прикладі російської поезії радянського і сучасного періодів [7]; вчений Р. Чемберс на прикладі присвят Шарля Бодлера довів, що присвята значно розширює смислове та функціональне поле поетичного твору [23]. Авторські присвяти у творчості композиторів досліджували О. Лосева [8], О. Тебекіна [18] та Н. Фоміна [19; 20].

**Мета** статті – розглянути авторську присвяту художнього твору як феномен культури і явище творчої біографії митця крізь дзеркало історії, окреслити її еволюцію – від прагматичних присвят XVII–XVIII ст. до дружніх послань у мистецтві XIX ст.

На думку дослідників, художні присвяти у творчій біографії митців щоразу були історично зумовлені передусім їх соціальним становищем. Вони змушені були постійно шукати захисту і підтримки своєї творчості у «сильних цього світу». Від початку такі присвяти містили відверті чи завульвовані лестощі та похвалу на адресу знатних осіб, відрізнялись манірністю стилю, пишномовністю висловлювання, хоча нерідко були вираженням справжньої поваги і відданості. Особливого поширення вони набули в епо-

---

<sup>1</sup> Даний підхід був розроблений у дисертаційному дослідженні автора.