

romance. Also in A. Catalani's piece are revived some traits, typical for Italian romantic opera of the first half of the 19th century. Among them are: weak but loving heroine, indecisive but noble hero and his generous rival, motives of fate and hostile will which destroy love happiness, and of course «the mad scene» – the dramatic culmination of almost every opera by Bellini or Donizetti. The same scene is a climax of Catalani's «Edmea» and situated in the II act of the opera. «Wagnerist» A. Catalani gave innovative and highly artistic interpretation to the «mad scene» which musical material is based on recitative intonations in vocal part and solo timbres in orchestra accompaniment. As Catalani was fond of fantastic plots it was important for him to include fantastic elements even in realistic lyrical drama «Edmea»: in her insanity heroine calls itself «pale fairy of Elba». So this opera shows perfect balance between Italian operatic traditions (rich vocal tunefulness and structure of «numbers») with some Wagnerian innovations (prevalence of speech intonation, vivid harmony and orchestral coloring). «Edmea» is one of the most poetic, exquisite and inspired opera pieces by Alfredo Catalani.

Key words: opera, Italian romantic opera, libretto, «mad scene», recitative, arioso.

Викторія Нечепуренко

О СПЕЦИФИКЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВЕРБАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г. ФОРЕ

Актуальность темы статьи. В творчестве французского композитора второй половины XIX века Г. Форе вокальной музыке принадлежит особое место. С одной стороны, в вокальном жанре осуществлялся поиск и формирование музыкального языка композитора; а с другой – значимость вокальной музыки выходит далеко за пределы наследия Форе и представляется более глобальной. В своем творчестве композитор обращался и во многом повлиял на формирование и развитие исключительно французского национального вокального жанра *mélodie*¹.

¹ Следует оговорить, что в переводе на русский язык жанр *mélodie* означает «мелодия». И использование перевода данного жанра может привести к смысловому противоречию двух разных теоретических терминов. В связи с потенциально возможной терминологической путаницей, мы сохраняем оригинальное французское написание.

Французские исследователи определяют данный жанр как один из центральных в наследии композитора [1; 2; 3]. Авторитетный специалист в области вокальной музыки М.-К. Бельтрандо-Патье утверждает, что *mélodie* «совершенно справедливо можно рассматривать как самый *репрезентативный* жанр в творчестве Форе», который становится «верным свидетелем стилистических изменений и даже самых незначительных признаков эволюции композитора» (*Курсив мой.* – В.Н.) [2, с. 212].

Уникальное значение *mélodie* в творчестве композитора, видит и ведущий фореевед Ж.-М. Некту. Создавая свою периодизацию творчества композитора, исследователь, в первую очередь, исходит из стилевых изменений, отмечавших именно вокальные сочинения. «Не сложно заметить, – подчеркивает Некту, – что его творчество в этой области организуется в серии, в группы *mélodies*, которые каждый раз определяют стиль и предлагают возможный путь его развития...» [6, с. 90].

Однако в упомянутых работах не освещенными остались особенности сопряжения музыкального и поэтического текстов, что является одним из ключевых параметров жанра *mélodie*, который в творчестве Форе приобретает индивидуальное преломление. Отдельные упоминания о месте и значении данного жанра в наследии композитора не заменяют целостного представления об эволюции и становлении *mélodie* в его творчестве. Поэтому *цель* данной статьи – рассмотреть особенности взаимодействия музыкального и поэтического рядов в вокальных произведениях Г. Форе написанных в разные годы; а также проследить, как менялось отношение композитора к слову на протяжении всего творческого пути.

Французская культура второй половины XIX века представляла собой крайне сложное явление. Конец века стал эпохой непрерывного поиска нового и кардинальных переосмыслений художественных тенденций. В частности, одним из знаковых обновлений стало создание французскими композиторами вокального жанра *mélodie*. В нем, извечно волнующий всех композиторов работающих со словом вопрос сопряжения поэзии и музыки находит принципиально новое решение.

Огромный резонанс в музыкальной среде того времени вызвали совершенные во французской поэзии трансформации. Поэты-символисты (ярчайшими представителями стали П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме и др.) освободили стих от «жестких» норм техники стихосложения, предложили новое использование звуковых и ритмических приёмов, которые придавали невиданную ранее художественную свободу

поэтическим композициям. Перестроив устоявшиеся нормы техники стихосложения, французские поэты стремились к выявлению новых возможностей звучания французского языка и сосредоточили внимание на музыкальности поэтической речи¹. Обновленная поэзия открыла композиторам новые пути и возможности музыкального прочтения поэтического текста. Отныне стихотворение оказывает огромное влияние на структуру музыкального целого.

В обновленном подходе, отражающем смену вектора в работе со словом в вокальном произведении, кроется сущностное значение жанра французской *mélodie*: *не музыкальная интерпретация поэзии, а поиск новых музыкальных закономерностей, рожденных поэтическим текстом*. Отсюда следует кардинальное изменение творческого отношения композиторов к поэтическому первоисточнику. Они начинают слышать стихотворение не только музыкально, но и *поэтически*. Иными словами, не просто озвучивать слово, его конкретное значение, *а проникать и вскрывать смысловые глубины многомерной поэтической ткани* (ее семантический, ритмический, фонетический, синтаксический и прочие уровни) [об этом см. : 1; 4; 9; 11].

Во второй половине XIX в. вокальный жанр *mélodie* привлекал внимание многих французских композиторов, обращающихся к поэтическому слову. Новые способы прочтения стихотворного текста и первые образцы жанра начали зарождаться в миниатюрах Г. Берлиоза (ввел в употребление определение жанра²) и Ш. Гуно, которого современники

¹ Об этом, в частности, говорит знаменитый призыв П. Верлена: «De la musique avant toutes choses» («Музыки – прежде всего»).

² Исследователи расходятся во мнении относительно первого примера жанра в творчестве Берлиоза. Например, К. Мессина несколько критично относится к названию цикла вокальных миниатюр Г. Берлиоза «*Neuf Mélodies imitées de l'anglais*» op. 2, возникновение которого в 1830 г. считается отправной точкой в истории развития рассматриваемого жанра. Музыковед скорее настаивает на том, что термин «*mélodie*» здесь использован не более чем для того, чтобы дать адекватный перевод стихотворений английского поэта Т. Мура («*Irich Mélodies*») на французский язык; тогда как истинное указание на *жанр* каждой миниатюры цикла кроется в данных композитором подзаголовках («*Le Couché de soleil*» – это фантазия, «*Hélène*» и «*L'Origine de la harpe*» – баллада и «*Adieu Bessy*» – романс). Первым же подлинным образцом *mélodie* в творчестве Берлиоза Мессина, как и М. Фор, считает цикл «*Летние ночи*» op. 7 («*Les Nuits d'été*», на тексты Т. Готье, 1834) [5; 4, с. 61]. Однако, справедливости ради, в качестве заслуги Берлиоза следует признать, что композитор ввел в репертуар и в употребление сам термин «*mélodie*» [2], который со временем

считали «настоящим основателем *mélodie* во Франции» [8, с. 23]. В *mélodies* К. Дебюсси¹ происходило становление индивидуального стиля композитора, сформировались его ключевые новаторские устремления, реализовавшиеся в инструментальном и оперном творчестве. Своеобразным знаком и стилевым ориентиром *mélodie* стала и в творчестве одного из самых проникновенных мелодистов XX века – Ф. Пуленка².

Еще одним из «услышавших» и тонко прочувствовавших новые возможности взаимодействия музыкального и вербального в жанре *mélodie* был Габриель Форе (1845–1924). Творческие устремления композитора неразрывно связаны с художественными тенденциями второй половины XIX века. Будучи одним из самых востребованных завсегдатаев парижских салонов, культивировавших современное поэтическое искусство, Форе был в центре художественных поисков поэтов и непрерывно обращался к их творчеству.

Кроме этого, следует подчеркнуть исключительность значения французской *mélodie* в наследии Форе. В творчестве композитора данный жанр прошел длительный процесс преобразования. Начальный период творчества Форе – как становление *mélodie* из жанра романса, а затем развитие и трансформация собственно *mélodie*.

В связи с этим, эволюцию жанра в творчестве французского композитора имеет смысл рассматривать в двух аспектах: первый – условно можно назвать *внутристилевым*, показательным исключительно для композитора (то есть изучать собственно стилевые особенности *mélodie* у Форе); а второй – условно *жанровый*, поскольку именно в творчестве композитора, произошли те значительные перемены, которые повлияли на формирование и становление жанра в целом (то есть анализировать *mélodie* у Форе как этап развития «всего» жанра).

Непосредственно преобразование романса в *mélodie* происходило в ранних вокальных сочинениях композитора, сгруппированных в три сборника. Миниатюры первого из них, созданные в 60–70-е годы XIX века, еще остаются близки жанру романса. Они характеризуются свободным обращением композитора с поэтическим текстом (сокращение и изменение

прочно укрепился и стал именем одному из тончайших творений французов – жанру *mélodie*.

¹ О камерно-вокальном творчестве К. Дебюсси см. : [11].

² Традицию французской *mélodie* также развивали А. Дюпарк, Р. Ан, Э. Шоссон, М. Равель (и др.) и в интерпретации каждого из них жанр приобретал своеобразные очертания [2; 3; 4].

оригінала), простої вокальної мелодією (основаною на песенних інтонаціях, що містить распеви і не точно слідує поетическому ритму) і фортепіанною партією, виконуючою функцію гармонічної *підтримки* голосу.

Між тим, враховуючи, що в даний період (60–70-е роки ХІХ століття) жанр *mélodie* знаходився на стадії становлення, уже в самих перших вокальних творах Форе простежуються новаторські прагнення. Серед творів *першого* збірки французькі музикознавці виділяють вокальну мініатюру «Лідія» (на текст Леконта де Ліля), в якій відбувається значуще ускладнення функцій фортепіанної партії – від звичайного супроводу до автономного партнера; і вокальної мелодії – більш чутко реагуючої на поетический текст. Крім того, в цій мініатюрі зароджується принцип дублювання вокальної мелодії в партії фортепіано, який буде визначати стиль композитора в вокальних творах наступних років¹.

Один з авторитетних спеціалістів, що вивчають жанр *mélodie*, М. Фор, зауважує, що перші пошуки Форе і зокрема згадана мініатюра мали відгук у сучасників і впливали на процес переосмислення взаємозалежності музичного і поетического текстів. Отримавши визнання сучасників, «Лідія» «була сприйнята як найважливіше подія для жанру *mélodie*» і стала «маяком, який впродовж двадцяти років направляв естетику жанру» [4, с. 127, с. 118].

Другий збірник мініатюр (створений впродовж 80-х років) позначений зрілістю стилю Форе, а його вокальні композиції свідчать про остаточний етап формування в його творчості жанру *mélodie*. Музичний матеріал стає більш точним і гнучким в слухованні за поетическим текстом (його структурними і художніми особливостями). Композитор по-особому вишукано вибудовує вокальну партію, яка утворює більш щільний союз з поетическою просодією і отримує характерну для вокальних мелодій композитора м'якість і плавність. Значущими модифікаціями позначена і партія фортепіано. Тепер її матеріал є не просто супроводом до вокальної партії, а стає активним і багатим власним арсеналом музических засобів партнера.

Знаковим подією в творчості Форе цього періоду стає знайомство і звернення до поезії Поля Верлена. Новаторський стих поета,

¹ См. : [6, с. 91].

отмеченный нетрадиционным строением строк, неточными рифмами придающими тексту удивительную певучесть, побуждает композитора искать адекватные способы передачи «омузыкаленного» текста Верлена. Уже в первой миниатюре, написанной на его стихотворение «Лунный свет», реализовались самые смелые эксперименты композитора этих лет. В названной *mélodie* возникает совершенно непривычное соотнесение вокальной и фортепианной партий, выразившееся в их подчеркнутой обособленности. «Более того, – пишет Некту – их обычное соотношение перевернуто: кажется, что голос аккомпанирует менуэту, который невозмутимо играет фортепиано» [Цит. по: 12, с. 131].

С появлением миниатюры «Лунный свет» (в 1887 г.) наблюдается устойчивый интерес композитора к поэзии Верлена. С именем последнего связан самый насыщенный и плодотворный период (последнее десятилетие XIX века) в вокальном творчестве Форе.

На исходе столетия возникает Третий сборник, в котором проявляется тенденция к объединению отдельных *mélodies* в циклы. Первой пробой становится цикл «5 *mélodies* из Венеции» (1891 г.)¹ на стихотворения П. Верлена (из «Галантных празднеств» и «Романсов без слов»), после которого принцип циклизации миниатюр прочно закрепляется в творчестве Форе до конца жизни.

Вершинным вокальным сочинением, в котором реализовались искания предыдущих лет, стал цикл «Добрая песня» (1892–1894). Кроме перехода к работе с циклическими формами, необходимо отметить значительные изменения в письме композитора. Прежде сдержанный и экономный в средствах музыкальной выразительности Форе, насыщает музыкальную ткань вокальных номеров неустойчивыми гармониями, предлагает более сложное фактурное решение партии фортепиано (чередует полифоническую и гомофонно-гармоническую фактуру) и придает ей большую *самостоятельность* как независимому пласту музыкальной ткани.

Новый облик приобретает и вокальная мелодия. Ариозно-декламационная по своей природе, она воплощает тончайшие нюансы текстов Верлена. Композитор использует скачки на широкие интервалы, хроматизмы, объемный диапазон развертывания и комбинирует различные типы интонирования (песенный и декламационный).

¹ Данный цикл входит в состав Третьего сборника *melodies* Форе и с одной стороны является его часть, с другой – представляет собой отдельный опус.

Дванадцятилетний перерыв (с 1894 по 1906 гг.), когда Форе не писал *mélodies*, а был сосредоточен на музыке камерно-инструментальных жанров, принес множеств обновлений в художественный почерк композитора. Рубеж столетий в вокальном творчестве Форе отмечен кардинальными изменениями в методах работы и особенностях прочтения композитором поэтического текста. В вокальных циклах XX в. исчезает прежний мелодизм, и в вокальную партию все больше проникает инструментальная интонация.

Так, например, в циклах «Песнь Евы» и «Запертый сад» (на тексты Шарля ван Лерберга, 1906, 1914 гг.) проявляется характерная *графичность* рисунка линий в вокальной партии. На смену длительным построениям, которые С. Сигитов определяет как поиски «непрерывного мелодического развития», приходят краткие и емкие фразы, часто содержащие резкие контрастные переходы. Все реже композитор вторгается в текст поэтического оригинала и точнее передает его ритмические особенности.

По мысли М.-К. Бельтрандо-Патье, влияние инструментальной музыки проявляется не только в вокальной партии «теряющей свою вокальность», но и находит отражение в общей структуре цикла. Написанный на стихи баронессы де Бримон цикл «Миражи» состоит из четырех *mélodies*, темповая организация которых напоминает строение сонатно-симфонического цикла. <...> «помещая во вторую миниатюру медленную часть, – утверждает Бельтрандо-Патье – композитор воссоздает общую схему квартета или другого целостного произведения» [2, с. 228].

Значительными изменениями отмечен и материал фортепианной партии. Он парадоксальным образом сочетает в себе гармоническую неустойчивость, модуляционную свободу и модальность, при этом ее фактура практически всегда разрежена и часто сводится к движению простыми арпеджио.

Роль поэтического искусства в формировании нового «слышания» музыкантами, и Г. Форе в частности, вербального текста поистине *исключительна*. Под влиянием поэзии символистов, пленяющей музыкантов своей «невыразимой выразительностью» и требующей особого погружения, «вслушивания» в ее неповторимую «мелодику» и ее тонкого «озвучивания» в музыкальном тексте, существенно менялось значение и статус поэтического оригинала при написании *mélodies*. Отныне стихотворение является не просто источником вдохновения для композитора, а становится *интенцией* для создания новых музыкальных параметров будущего сочинения. Один из авторитетных специалистов по

французской *mélodie* Мишель Фор, рассматривая жанр во многих аспектах, справедливо обобщает: «Французская *mélodie* – это прославление поэзии через музыку» [4, с. 351].

Мысль о прямой взаимозависимости и взаимопроникновении двух языков – музыкального и поэтического, – кажется невероятно точной как в глобальном, так и локальном смысле – относительно специфики вокального творчества Г. Форе. Обращение к разной по стилистике поэзии инспирировало поиск новых возможностей прочтения поэтического слова в каждый из периодов творчества композитора.

Так, в ранних вокальных сочинениях Форе, поэтический текст служил лишь отправной точкой для композитора. Он скорее вдохновлялся общей атмосферой, образами и настроением стихотворения, которые становились основой для его вокальных миниатюр. Тогда как в зрелых и более поздних *mélodies* (начиная с циклов «5 *mélodies* «из Венеции»» и «Добрая песня») композитор стремится к более детальной передаче особенностей поэтического текста и его структуры в музыкальном материале.

Думается, что можно выделить еще один исторический смысл, поскольку значение жанра *mélodie* в творчестве Форе, на наш взгляд, представляется многозначным. С одной стороны, в вокальном творчестве композитора можно проследить «историю жанра»¹ (переход от романса к *mélodie*), с другой же – *mélodie* у Форе становится предтечей вокальных поисков его младших современников – К. Дебюсси и Ф. Пуленка.

1. Faucher A.-M. *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression?* / A.-M. Faucher. – Paris : L'Harmattan, 2010. – 313 p.
2. *Guide de la mélodie et du lied / sous la direction de B. Francois-Sappey et Gilles Cantagrel.* – Paris: Librairie Arthème Fayard, 1994.
3. *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours / sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Partier.* – Paris : Bordas, 1995. – 639 p.
4. Faure M., Vivès V. *Histoire et poésie de la mélodie française / M. Faure, V. Vivès.* – Paris : CNRS Editions, 2000. – 396 p.
5. Messina K. *Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle / K. Messina // Revue de Musicologie.* 2008. – T. 94. – № 1. – P. 59–90.
6. Nectoux J.-M. *Gabriel Fauré. Lex voix du clair-obscur / J.-M. Nectoux.* – Paris : Flammarion, 1990. – 616 p.
7. Nectoux J.-M. *Fauré / J.-M. Nectoux.* – Paris : Seuil, 1972. – 187 p.

¹ «В действительности, совокупность *mélodies* Форе представляет собой целую «историю» жанра» – замечает Бельтрандо-Патье [2, с. 212].

8. Ravel M. *Les melodies de Gabriel Fauré / M. Ravel // La Revue Musicale. – № spécial Gabriel Fauré. – Paris : éditions de la nouvelle revue française, 1922 – №11, octobre. – P. 214-225.*
9. Жаркова В. *Прогулки в музыкальном мире М.Равель (в поисках смысла послания Мастера) / В. Жаркова. – Киев : Автограф, 2009. – 528 с.*
10. Корниенко Е. *Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX вв.: Дисс. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2011. – 173 с.*
11. Луковская С. *Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора: Дисс. ... канд. Искусствоведения. – К., 2005. – 188 с.*
12. Сигитов С. *Габриель Форе / С. Сигитов. – М. : Советский композитор, 1982. – 280 с.*

Нечепуренко Виктория. О специфике взаимодействия вербального и музыкального в вокальном творчестве Г. Форе. В статье рассматривается вокальное творчество французского композитора конца XIX – начала XX вв. Г. Форе. На примере его вокальных сочинений предпринята попытка рассмотреть особенности сопряжения вербального и музыкального текстов в миниатюрах композитора, а также проследить изменение принципов прочтения композитором стихотворного текста в разные годы. Учитывая, что Форе обращался к французскому вокальному жанру *mélodie*, данный анализ позволяет выявить специфику его развития не только в творчестве данного композитора, но и определить влияние, которое его вокальное наследие оказало на последующее поколение молодых композиторов.

Ключевые слова: жанр *mélodie*, вокальная музыка, французская культура, поэтический текст, Г. Форе.

Нечепуренко Вікторія. Про специфіку взаємодії вербального та музичного в вокальній творчості Г. Форе. В статті розглядається вокальна творчість французького композитора кінця XIX – початку XX століття Г. Форе. На прикладі його вокальних творів здійснено спробу розглянути особливості сполучення вербального та музичного текстів в мініатюрах композитора, а також простежити зміну принципів прочитання композитором поетичного тексту в різні роки. Враховуючи, що композитор звертався до французького вокального жанру *mélodie*, даний аналіз дозволяє виявити специфіку його розвитку не лише в творчості Г. Форе, але й визначити вплив, який його вокальний доробок мав на наступне покоління молодих композиторів.

Ключові слова: жанр *mélodie*, вокальна музика, французька культура, поетичний текст, Г. Форе.

Nechepurenko Victoria. Specificity of verbal and musical interaction in G. Faure's vocal works. The main idea of this article discusses the features of the conjugation of poetic and musical texts in vocal works written by Gabriel Faure, who is a French composer of the late XIX – early XX centuries.

Vocal music holds a special place in the works of the French composer. On the one hand, search and formation of the composer musical language were performed in vocal genre; on the other hand importance of vocal music goes far beyond Faure's heritage and is more global. In his works the composer turned and largely influenced the development of *mélodie* that is exclusively French national vocal genre. Linking music and poetry is one of the key parameters of this genre that acquired individual refraction in Faure's works.

Therefore, reviewing features of interactions between poetry and music in vocal works of the French composer and changes in principles of work with the verbal text through different periods are the target of this publication.

As specific examples were chosen early vocal works of the composer – miniatures «Lydia» (verses by Ch. Leconte de Lisle) and «Clair de lune» (verses by P. Verlaine), mature and late cycles – «5 *mélodies* “de Venise“», «Bonne chanson» (P. Verlaine), «La chanson d'Eve», «Jardin clos» (Ch. van Lerberghe) and «Mirages» (de Brimon).

Analysis of these works has allowed not only to reveal the specifics of the genre, in the Faure's works, but also to determine the impact that his vocal heritage influenced the subsequent generation of young composers (C. Debussy, F. Poulenc, etc.).

Key words: genre *mélodie*, vocal music, French culture, poetic text, G. Faure.

Анастасія Марушко

«ОРКЕСТРОВЫЕ ДИАЛОГИ» МОРИСА РАВЕЛЯ КАК ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

Цель данной публикации – выявить принципиальные моменты интертекстуальности с точки зрения жанрообразования, тембрового структурирования и фонической «организации времени» в оркестровой интерпретации М. Равелем произведений иной жанровой принадлежности.