

**ФОНЕТИЧНА СПЕЦИФІКА ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ
В МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНІЙ СТРУКТУРІ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ
Ф. ПУЛЕНКА «LA FRAÎCHEUR ET LE FEU»**

Аналізуються музично-композиційні прийоми відтворення французького національного колориту у вокальному циклі Ф. Пуленка на слова П. Елюара «La fraîcheur et le feu» («Прохолода та жар»).

Ключові слова: *льезон, дифтонг, озвучення випадного голосно-го звука, назалізація, грасування, музично-поетична синтагма, подвійний музично-поетичний наголос.*

Анализируются музыкально-композиционные приемы воссоздания французского национального колорита в вокальном цикле Ф. Пуленка на слова П. Элюара «La fraîcheur et le feu» («Прохлада и жар»).

Ключевые слова: *льезон, дифтонг, озвучивание беглого гласно-го звука, назализация, грассирование, музыкально-поэтическая синтагма, двойное музыкально-поэтическое ударение.*

The musical-composition receptions of recreation of the French national colour are analyzed in the vocal circle of F. Poulenc on the words of P. Eliuar « La fraîcheur et le feu» («Coolness and fire»).

Key words: *liaison, diphthong, wiring for sound of fugitive vowel, nasalization, pronouncing in the French manner, musical-poetic sintagma, double musical-poetic accent.*

Я захоплююся музикантом і людиною, яка створює природну музику, що відрізняє тебе від інших. У вирі модних систем, догм, які намагаються нав'язати сильні світу цього, ти залишаєшся самим собою — виняткова мужність, гідна поваги

А. Онеггер

Грація, вишуканість творів Ф. Пуленка стали втіленням французького національного характеру в музиці. Прагнення передати народний колорит поєднувалося в Ф. Пуленка з бажанням відбити деякі особливості французького музичного класицизму, властиві йому метод мислення, образний лад, особливості просодії. Як зазначає Д. Мійо, «... характерні особливості французької музики варто шукати в певній чіткості, строгості, невимушеності стилю, дотриманні почуття міри при звертанні до романтичних прийомів письма, в пропорціях малюнка й структури твору, в прагненні висловлюватися чітко, просто й стисло» [5, с. 299]. Усі ці ознаки повно представлені у творчій спадщині Ф. Пуленка. «Одна традиція, — відзначає Д. Мійо, — той же ідеал, що надихав трубадурів Франції XIV ст., надихає нині таких наймолодших французьких музикантів, як Орік, Пуленк або Соге. Ту ж традицію ми виявляємо в Кослі або в Куперена в XVII ст., у Рамо або Глюка у XVIII, у Берліоза, Гуно, Бізе, Шабріє, Дебюссі, Форе, Саті

у XIX» [5, с. 298-299]. Утім ці положення є узагальнюючими та потребують конкретизації й аналітичного розгляду в площині музикознавства.

Мета статті — проаналізувати особливості втілення фонетичної специфіки французької мови в музично-поетичній структурі вокального циклу Ф. Пуленка на слова П. Елюара «La fraîcheur et le feu» («Прохолода та жар»).

У розробці теми автор ґрунтується на дослідженнях М. С. Друскіна, Л. М. Кокоревої, І. А. Медведєвої, Г. Т. Філенко, мемуарах Л. Дюрея, А. Онеггера, Е. Журдан-Моранж.

У творчій біографії Ф. Пуленка дослідники виділяють кілька періодів. У двадцять років, коли молодий французький композитор прославився в складі «Шістки» — групи, що називалася за аналогією з «Могутньою купкою» (у Франції її називали «П'ятіркою»), його творчість цілком перебувала в контексті модних течій. Данину віянням часу віддали й усі інші члени «Шістки» — А. Онеггер, Ж. Орік, Л. Дюрей, Д. Мійо, Ж. Тайефер. Як зазначає І. Медведєва, в цей період Ф. Пуленк «... захоплювався ексцентрикою, естетикою мюзик-холу, ідеями урбанізму. Городянин до мозку кісток, Пуленк і музику свою майже цілком черпає з життя міста: твори раннього Пуленка корінними сягають шумної товкотнечі вулиць і безтурботної тиші провулків-лабіринтів Парижа» [7, с. 8].

Водночас, уже в цей ранній період творчості у творах композитора окреслюються специфічні ознаки власного почерку. «Його різнобічній творчості властиві чарівна наївність, почуття гумору й те музичне почуття, що звичайно створює атмосферу твору, — згадує Е. Журдан-Моранж [4, с. 154].

На початку тридцятих років Ф. Пуленк занурюється у вокальну сферу. Саме у вокальній музиці, як у творчій лабораторії, відшліфувався чудовий мелодійний дар композитора, якого згодом називали «французьким Шубергом». Ф. Пуленк написав понад 160 пісень. Багато в чому любов до вокальної музики зумовлювалася дружбою композитора з найвидатнішими поетами Франції — його сучасниками. Співзвучною творчому світовідчуттю Пуленка виявилася поезія Гійома Аполлінера, Поля Елюара, Макса Жакоба й П'єра Реверді. Як згадує Е. Журдан-Моранж, «Захоплення поезією спонукало його до створення вокальної музики. Він мав уроджене почуття просодії. Мелодійна лінія його музики гнучко відповідає будь-яким вимогам тексту; можна подумати, що вірші були написані після музики» [4, с. 158].

Але улюбленим поетом Ф. Пуленка був П. Елюар. Лірика П. Елюара, сповнена символічності образів, асоціативних планів, зіставлень, набула органічного втілення в музиці Ф. Пуленка. Вокальні цикли «П'ять поезій Елюара», «Той день, та ніч», «Прохолода та вогонь» надали французьким музикантам підстави порівнювати їх художню цінність зі славним циклом Ф. Шуберта «Зимова путь».

Основаючись на традиціях французької народної пісенності, Ф. Пуленк розвивав принципи музичного інтонування Клода Дебюссі та вокальної декламації І. Ф. Стравінського й М. П. Мусоргського. Загаль-

ним твердженням є положення про те, що музика Ф. Пуленка тісно пов'язана з поетичним текстом. Так, Г. Філенко підкреслює: «Кожний з романсів Пуленка, правду кажучи, слід було назвати «музичним віршем», «вокальною поемою», щоб передати ту дивовижну гармонію поетичного та музичного начал, якої досягали лише кілька французьких композиторів кінця XIX та початку XX ст. — Дебюссі, Равель, Форе та поряд з ними — Пуленк» [11, с. 199]. Які ж прийоми розроблені композитором для досягнення такого акустично-змістовного ефекту?

У вокальних творах Ф. Пуленк ґрунтується на фонетичному звучанні поезії та новій «вільній» ритміці, їй притаманній. Звернімося до вокального циклу Ф. Пуленка на слова П. Елюара «*La fraîcheur et le feu*» («Прохолода та жар»), який став матеріалом для аналізу в цій статті. Для детального розгляду прийомів відтворення фонетичної специфіки французької мови музично-композиційними засобами необхідно ввести до наукового обігу музичної науки поняття, що характеризують специфіку французької фонетики.

Процес французького мовлення відзначається граничною активністю артикуляційного апарату (особливо порівняно, наприклад, з російською мовою, якій властива певна «артикуляційна недбалість», тобто приближність вимови). Навіть ненаголошені французькі голосні звучать напруженіше, ніж російські звуки під наголосом. Результатом напруженої артикуляції є повна відсутність у французькій мові редукції (тобто якісної зміни голосних унаслідок зменшення напруження та скорочення довжини звука) і дифтонгів (поєднання двох голосних, що вимовляються як один склад). Більше того, один і той же голосний звук може артикулюватися близько, далеко, у відкритій, закритій позиції, з допомогою або без допомоги губ, з ефектом назалізації, отже, дефекти артикуляції можуть з легкістю призвести до повного затьмарення змісту повідомлення.

Вокалізація французьких голосних відзначається дикційною чистотою, однорідністю їх якості. Розмаїття варіантів звучання голосних створює витончений вишуканий акустичний образ французького мовлення.

Вимова приголосних у французькій мові також має характерні нюанси: вони не пом'якшуються перед голосними, дзвінки приголосні не оглушаються в кінці слів, де відбувається так зване енергійне розмикання артикуляційного апарату. Як виняток, особливої уваги потребують неподільні приголосні (приголосний + r, приголосний + l), які необхідно вимовляти як цілісну артикуляційну одиницю, без призвуків, з оглушенням на паузі (наприклад, «*souvre*», «*ombre*»). Енергійна вимова приголосних на закінченні слів також є додатковим артикуляційним акцентом з ефектом відскоку, що підкреслює окремі змістовні слова («*sol*», «*ciel*») у вокальному циклі Ф. Пуленка, на яких композитор робить ритмічну зупинку).

Таким чином, визначеність та активність артикуляції кожного звука створюють чіткий фонетичний контур мовлення, подібний до прекрасної огранки коштовного каміння. Усі ці артикуляційні особливості надають яскравості, багатобарвності звучанню французької

мови, де кожен звук «має своє обличчя». Артикуляційною активністю французького мовлення можна певним чином пояснити споконвічний інтерес французьких композиторів до відтворення у творчості саме мовленнєвих національних ефектів.

Поетичний пласт вокального циклу «Прохолода та жар» в акустичному варіанті викликає слухові асоціації зіставлення двох провідних образів, репрезентованих у назві, тобто взаємодії яскравості — тьмяності, холодних — теплих тонів.

Порівняємо два початкові рядки першої поезії:

Rayons des yeux et des soleils — Сонячні промені очей та сонць (домінує звук [j] — «дзвінкий та гарячий»);

Des ramures et des fontaines — Листя й фонтани (домінують «камерні», прохолодні приголосні, створені ґрасуванням та назалізацією).

Ф. Пуленк підкреслює подвійність основного образу циклу, повторюючи в обох рядках одну й ту ж мелодійну лінію (лише на слові *des fontaines* (фонтани) композитор подрібно тривалості, створюючи образ гри води). Лексему світла (*lumière*) композитор підсилює мелодійною кульмінацією фрази та колоритним експресивним звучанням домінантового нонакорду із секстою.

Аналогічним чином Ф. Пуленк висвітлює дзвінкий звук [ж'] (*jaune — rouge — changeant*) у третій строфі першої пісні (такти 17-20), супроводжуючи його секвенцією, метричним акцентом, мелодійною верхівкою в кульмінації фрази. Яскравим нюансом є несподіване виникнення дієзної тональності на слові «*changeant*» (мінливий) після тривалого перебування у сфері бемольного звучання.

Так композитор Ф. Пуленк розквітає музичними акцентами фонетичний контур поезії П. Елюара.

Особливий ефект вишуканого французького «дзюркоту», «курликання» формується завдяки застосуванню так званих напівголосних або напівприголосних у сполученнях «*ui*», «*oi*», «*ail*» тощо. Ці звуки, подібно до голосних, позбавлені шумів тертя, притаманних приголосним, а з іншого боку, подібно до приголосних, не створюють складів. Миттєва зміна форми артикуляційного апарату в процесі вимови цих сполучень надає їм додаткової пружності. При їх вокалізації (тобто вимові на заданій висоті) окремі звуки сполучень можуть дещо розтягуватися, завдяки чому складається неповторне враження, що звук «перетікає» з однієї форми в іншу, «слово ніби переливається в музику» (*toits, miroitières, étoiles, nuit*).

У французькій мові, як в українській і російській, склад формують лише голосні звуки. Найявність численних відкритих складів, які завершуються голосним звуком, зумовлює вокальність поетичного тексту.

Збіг приголосних між голосними створює межу між складами (за винятком неподільних приголосних). Такі склади часто завершуються звуками «*r*», «*n*», «*m*», що надає звучанню суто французького проносу: акцентується шарм ґрасування, «мурчання» назалізованих голосних (велика кількість подібних прикладів містить третя пісня

циклу «*Tout disparut*» — Усе проходить). Ф. Пуленк підкреслює складову межу інтервальними стрибками, метроритмічними зупинками, підсилюючи згадані акустичні ефекти.

Як відомо, традиційно у французькій мові наголос падає на останній склад слова. Але в процесі мовлення формується особлива французька ритміка — мовленнева пульсація, при якій слова зливаються в єдиний потік, створюючи послідовність ритмічних груп. У середині ритмічних груп відбувається специфічне явище: слова не зберігають наголосів, тобто в межах ритмічної групи немає двох наголосів поряд. Ненаголошені слова втрачають наголос узагалі. Генеральний (основний) наголос падає на останній склад усієї групи. У подовжених ритмічних групах виникає додатковий наголос на непарному (від кінця) складі в подовжених ритмічних групах. Таким чином, у процесі звукового сприйняття межа між словами майже відсутня. Яскравий артикуляційний контур слів французького мовлення зливається в єдиний «перлинний» потік.

Таке слухове враження формується також завдяки характерним явищам французької мови, до яких належать зціплення (*enchaînement*), лезон (*liaison*), тобто зв'язування, та голосовий лезон (*liaison vocalique*). Застосування прийомів зціплення та лезонів, при яких кінцевий звук створює склад з початковим звуком наступного слова, призводить до того, що в мовленневому потоці склади можуть містити елементи, що належать двом різним словам. Наприклад, фраза *Je suis une ombre* (перша пісня циклу) поділяється на склади таким чином: *Je-sui-su-neombre*. Характерно, що такий поділ значно змінює акустичне звучання висловлення, висвітлюючи звуки, які озвучуються лише в такому контексті.

Така особливість французької мови відкриває простір композиторської фантазії. Композитор на свій смак може виокремлювати зі звукового потоку й акцентувати змістовні слова засобами метроритміки, динаміки, артикуляції. Таким чином можуть висвітлюватися несподівані поля контексту, які таїть поетична мова. Так, Ф. Пуленк надає значущості слову «*La mort*» (смерть), супроводжуючи його укрупненням (у порівнянні з ритмічним оточенням) ритмом.

Ще одну «інтригу» французького мовлення містить прийом озвучення в співі випадного голосного «е». Розглянемо фразу з першої пісні циклу «*De l'homme et de l'oubli de l'homme*» (людина — й людина, що загубилася). У першому разі *l'homme* звучить як один склад — упевнено, гордо. У другому — озвучується кінцеве *e*. Таким чином, відбувається своєрідне «подолання» ямбічної мотивно-синтаксичної структури слабким хореїчним закінченням, що ускладнює пульсацію в межах поетичної синтагми, формуючи подвійний музично-поетичний наголос. Слово *l'homme* «змінює форму», рветься, «губиться в просторі». Ф. Пуленк підсилює це враження, створюючи певний музичний контекст, основними чинниками якого стають: гранична висота нижнього співочого регістру та довгі тривалості. Подібний комплекс засобів супроводжує слово «*m'oublie*» («я себе загубив»), що створює смислову арку.

Якщо провести експеримент: продекламувати текст П. Елюара, намалювати його інтонаційну схему, а потім порівняти цю схему з мелодійною лінією Ф. Пуленка, — результат (їх збір) буде вражаючим. Отже, вокальний стиль Ф. Пуленка демонструє органічний сплав ариозно-пісенних та декламаційних інтонацій.

Специфіка гармонії в циклі (мажоро-мінорні зіставлення, напівтонові зсуви) формує образи невизначеності, розпливчатих контурів. Фактура також є надто специфічною: басову опору часто замінюють ехоїчні ліги, що надає звучанню хиткості, подвійності («La lumière m'oublie» — «світло мене загубило»). Переважно залишаючись у межах тональної системи, композитор ускладнює ладогармонійну сферу: застосовує народні й архаїчні лади, збагачує ладову діатоніку, насичує акорди терцієвої структури складними альтераціями та додатковими тонами (паралельний рух нонами і септимами), утворюючи надекспресію мелодійних тяжінь, комбінуючи фактурну щільність, утілюючи палітру поетичних образів через семантику фактурних комплексів. Усі ці чинники створюють серйозні виконавські проблеми.

Таким чином, акцентування особливостей французької фонетики (грасування, назалізація, озвучення випадної голосної, вокалізація напівголосних, варіативність наголосів, застосування лезонів і зціпленя) засобами музичної виразності підсилює національний колорит у вокальному циклі Ф. Пуленка «Прохода та жар». Багатозначність, алюзійність, невизначеність образів поезії П. Елюара в музиці втілені у створенні ладогармонічних ефектів мерехтіння, застосуванні специфічної фактури, в якій басова опора є майже ефемерною, в примхливій грі метроритмічної пульсації. Органічність музично-поетичної цілісності твору забезпечена повним дублюванням інтонаційного контуру поезії мелодійною лінією.

Отже, композиторському стилю Ф. Пуленка притаманні як форми французької класичної музики з їхньою галантною манерою, добірністю, так і стильові ознаки західноєвропейського мистецтва в цілісності, які виявляються в чіткості структури, жанровій визначеності, втіленні ігрового начала. Композиторові вдається подолати певні алогічність та ексцентричність поезії сюрреалізму і надати їй композиційної стрункості.

Перспективою дослідження є вивчення шляхів утілення фонетичної національної специфіки музично-виразними засобами.

Список літератури

1. Друскин М. С. О западноевропейских музыкантах XX века / М. С. Друскин. — М. : Сов. композитор, 1973. — 271 с.
2. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести» / Р. Дюмениль. — Л. : Музыка, 1964. — 132 с.
3. Дюрей Л. Музыка и музыканты Франции / Л. Дюрей // Сов. музыка. — 1955. — № 8. — С. 102-107.
4. Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты / Э. Журдан-Моранж. — М. : Музыка, 1966. — 268 с.
5. Кокорева Л. М. Дариус Мийо: Жизнь и творчество / Л. М. Кокорева. — М. : Сов. композитор, 1985. — 336 с.

Музичне мистецтво

6. Леонтьева О. Т. Западноевропейские композиторы середины XX века / О. Т. Леонтьева. — М. : Музыка, 1964. — 126 с.
7. Медведева И. А. Франсис Пуленк / И. А. Медведева. — М. : Сов. композитор, 1969. — 240 с.
8. Онеггер А. О музыкальном искусстве : пер. с франц. / А. Онеггер. — Л. : Музыка, 1985. — 216 с.
9. Попова И. Н. Французский язык : Учеб. для 1 курса ин-тов и факультетов иностранных языков / И. Н. Попова, Ж. А. Казакова, Г. М. Ковальчук. — М. : Высш. шк., 1991. — 559 с.
10. Стравинский И. Ф. Статьи, воспоминания / И. Ф. Стравинский. — М. : Сов. композитор, 1985. — 376 с.
11. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века : Очерки / Г. Т. Филенко. — Л. : Музыка, 1983. — 231 с.
12. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский. — М. : Сов. композитор, 1963. — 294 с.

Надійшла до редколегії 10.12.2010 р.