ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

ім. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**МИХАЙЛОВА Ольга Валеріївна**

***УДК 784.3 Пуленк***

**ПОЕТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ**

**ФРАНСІСА ПУЛЕНКА**

Спеціальність 17. 00. 03 – Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**

**дисертації на здобуття наукового ступеня**

**кандидата мистецтвознавства**

* Харків – 2009

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Харківському державному університеті мистецтв

ім. І. П. Котляревського Міністерства культури і туризму України.

|  |  |
| --- | --- |
| **Науковий****керівник:**  | кандидат мистецтвознавства, доцент**Мізітова Аділя Абдуллівна**Харківський державний університет мистецтвім. І. П. Котляревського,професор кафедри історії музики |
| **Офіційні** **опоненти:** | доктор мистецтвознавства, професор**Кокорєва Людмила Михайлівна**Московська державна консерваторіяім. П. І. Чайковського,професор кафедри зарубіжної музики |
|  | кандидат мистецтвознавства, доцент **Жаркова Валерія Борисівна**Національна музична академія Україниім. П. І. Чайковського,доцент кафедри історії зарубіжної музики |

Захист відбудеться 14 жовтня 2009 р. о 13 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 в Харківському державному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою 61003, м. Харків, м. Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою 61003, м. Харків, м. Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий 10 вересня 2009 р.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради

кандидат мистецтвознавства, доцент Чернявська М. С.

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

***Актуальність теми***. Багатогранність таланту Франсіса Пуленка (1899 – 1963), одного з яскравих представників французької музичної культури першої половини ХХ сторіччя, не раз ставала об’єктом вивчення зарубіжних і вітчизняних дослідників. У цих роботах, крім загальної характеристики творчості Ф. Пуленка, опису жанрової палітри, особливостей письма, осмислення значущості його спадщини на світовому музичному небосхилі, окреслюється культурний контекст, в умовах якого відбувалося формування стильових особливостей композиторської мови. Творчий феномен Ф. Пуленка обумовлений переломними процесами у французькому мистецтві на межі XIX-XX сторіч, коли відбувалася зміна художньо-естетичних орієнтирів, заявляло про себе прагнення новизни. Через це його ім’я незмінно пов’язується з діяльністю знаменитої «Шістки», яка визначила поворот до «нової простоти», що не виключає осмислення індивідуального творчого шляху композитора поза межами цієї співдружності в числі таких його найбільш талановитих і плідних представників, як А. Онеггер і Д. Мійо.

В обширній творчій спадщині Ф. Пуленка, що включає музично-сценічні, симфонічні, кантатно-ораторіальні, хорові, фортепіанні твори, інструментальні й вокальні (*а cappella*) ансамблі, твори для голосу і камерного ансамблю, музику до драматичних спектаклів і кінофільмів, вагоме місце посідає камерно-вокальна лірика, призначена для голосу і фортепіано. Імена поетів, які надихали творчу фантазію композитора, – П. Ронсара, Ж. Расіна, Ф. Малерба, Г. Аполлінера, П. Елюара, Р. Десноса, М. Карема, Л. Арагона, М. Жакоба, Л. де Вільморен та ін., свідчать про різноманітність його художніх пошуків й особливу увагу до цієї жанрової сфери.

Разом з тим індивідуальний стиль Ф. Пуленка, самобутність і своєрідність його музичної мови в поєднанні з поетичними зразками різних епох залишаються за межами наукових інтересів. Його камерно-вокальна музика, яка дає можливість дослідникам називати композитора «французьким Шубертом» (І. Медведєва, Г. Філенко), не здобула дотепер детального вивчення ані в зарубіжному, ані у вітчизняному музикознавстві, що, враховуючи масштабність створеного композитором (понад 150 мініатюр), визначає актуальність обраної теми.

***Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.*** Дисертаційне дослідження виконане згідно з планом науково-дослідної і методичної роботи Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського і відповідає комплексній темі кафедри історії музики «Актуальні аспекти творчої та виконавської практики в історичному музикознавстві» на 2006 – 2011 рр. (протокол № 4 від 30. 11. 2006). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ХДУМ ім. І. П. Котляревського (протокол № 2 від 25. 10. 2007), уточнена (протокол № 6 від 26. 01. 2009).

***Метою дослідження*** є розкриття феномену камерно-вокальної творчості Ф. Пуленка з позицій авторського ставлення до обраного поетичного тексту, яке визначає особливості співвідношення музики і слова, добір засобів музичної виразності. Сформульована мета зумовила постановку і вирішення таких ***завдань***:

* + - * запропонувати нову періодизацію камерно-вокальної творчості Ф. Пуленка на основі зіставлення фактів творчої біографії та поетичних уподобань композитора;
			* проаналізувати вокальну лірику Ф. Пуленка в аспекті синтезу музики і поетичного тексту; вивчити комплекс засобів музичної виразності, спрямованих на реалізацію художньої ідеї;
			* узагальнити спостереження над особливостями французького національного віршування;
			* визначити художньо-естетичні принципи авторів, до чиїх текстів звертався Ф. Пуленк;
			* на основі аналізу творів виявити основоположні риси поетики камерно-вокальної лірики композитора.

***Об’єкт дослідження*** – камерно-вокальна творчість Ф. Пуленка.

***Предмет дослідження*** – поетика камерно-вокальних творів Ф. Пуленка, створених у різні періоди його творчості.

***Методологія дослідження*** заснована на комплексному підході, що зумовлює звернення до наукових положень, висунутих у галузі історії та теорії музики, музичної психології, теорії віршування, мистецтвознавства. З метою вивчення камерно-вокальних творів Ф. Пуленка були задіяні методи порівняльного й інтонаційно-драматургічного аналізу.

Теоретичною базою дослідження стали праці, присвячені проблемам історії зарубіжної музики (Е. Герштейн, Л. Кокорєва, Р. Куницька, Л. Купець, Т. Ліванова, Д. Мійо, К. Розеншильд, Г. Філенко); синтезу музики і слова (В. Васіна-Гроссман, Н. Зеленіна, І. Лаврентьєва, О. Лобанова, Т. Мадишева, Ю. Малишев, В. Москаленко, А. Оголевець, К. Ручьєвська, В. Самохвалов, А. Сохор, В. Супрун); формоутворення (А. Аренський, В. Бобровський, В. Васіна-Гроссман, Г. Григорьєва, І. Лаврентьєва, Л. Мазель, Є. Назайкінський, С. Скребков, В. Цуккерман); сучасної гармонії (Т. Бершадська, Л. Дьячкова, М. Скорик, Ю. Холопов); музичного стилю (В. Медушевський, М. Михайлов, С. Скребков); історії становлення французької *chanson* (М. Сапонов, Ж. Тьєрсо, Г. Шнеєрсон, Г. Ерісман); французького мистецтва кінця XIX – початку XX століття (В. Божович, А. Владимирова, Ж.-П. Креспель); психології мистецтва (І. Абдуллін, Р. Арнхейм, І. Ванечкіна, В. Ванслов, Л. Виготський, Б. Галєєв, Е. Кузнецова, Є. Назайкінський); літературознавства (І. Анісімов, М. Бахтін).

Для вирішення поставлених завдань були також залучені роботи, присвячені життєвому й творчому шляху композитора (P. Bernac, D. Cox, B. Ivry, H. Hell, W. Mellers, P. Meylan, G. Philips, J. Roy, W. K. Werner, І. Медведєва); допомогою у вивченні творчої особистості Ф. Пуленка стали публікації в енциклопедичних виданнях; цінна інформація, що стосується творчості композитора, запозичена з окремих статей, навчальних посібників і праць у формі нарисів (М. Друскін, Р. Дюменіль, К. Краснощок, P. Collaer, M. Cooper, J.-P. Holstein, H. Hurand-Viltard, H. Jourdan-Morange, J. Roy).

Синтетична природа камерно-вокального жанру потребувала звернення до робіт, присвячених вивченню фонетики національної мови, інтонаційності вірша і закономірностей віршування (К. Баришникова, М. Гаспаров, С. Калачова, Р. Орагвелідзе, Ю. Ороховацький, Ю. Підгаєцька, Ю. Шор). Діалог музики і поезії в камерно-вокальній спадщині композитора викликав необхідність опори на дослідження художніх особистостей поетів, які надихнули Ф. Пуленка (Н. Абрамова, Т. Балашова, С. Великовський, Є. Кривушина, Ф. Рековський, J. Bellas, A. Billy, F. J. Carmody, M. A. Caws, E. Grabska, A. Kittang, А. de Vilmorin).

***Матеріалом дослідження*** є камерно-вокальні твори для голосу і фортепіано, створені на вірші різних поетів у різні періоди творчості. Усього розглянуто 17 циклів, куди увійшли 90 вокальних мініатюр, і 5 окремих творів, не включених Ф. Пуленком у жодну з циклічних композицій.

***Наукова новизна*** одержаних результатів полягає в наступному:

* уперше у вітчизняному музикознавстві камерно-вокальна творчість Ф. Пуленка стає об’єктом спеціального дослідження; виявляються стильові особливості автора в царині камерно-вокальної лірики;
* уперше розкриваються властивості вокальної мелодії та фортепіанного супроводу, їх співвідношення й рольові функції відповідно до характеру поетичних образів і стильової своєрідності поетичної мови;
* уперше простежується зв’язок вокальних творів Ф. Пуленка з корінням національної музичної культури, зокрема з традицією французької *chanson*;
* виявляються принципи циклізації вокальних мініатюр композитора;
* уперше розглядається динаміка авторських художніх прийомів у контексті індивідуального поетичного стилю;
* запропонована нова періодизація вокальних творів, створених Ф. Пуленком для голосу і фортепіано.

***Практичне значення одержаних результатів.*** Результати проведеного дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Історія і теорія музичного виконавства». Фактологічні відомості й наукові спостереження будуть корисними для професійної підготовки музикознавців, композиторів, музичних критиків і виконавців у класах камерного співу та концертмейстерської майстерності. Матеріали дисертації можуть стати основою для подальшої розробки обраної теми.

***Апробація результатів дисертації.*** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Її основні положення викладені в доповідях на таких Міжнародних, Всеукраїнських і внутрішньовузівських науково-практичних конференціях: «Мистецька освіта сьогодення: діалог з часом» (Харків, 2006); «Музична творчість та наука: параметри взаємодії» (Київ, 2006); «Молоді музикознавці України» (Київ, 2007); «Концертмейстерська майстерність: традиції, сучасність та перспективи» (Донецьк, 2007); «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, 2008); «Аспекти історичного музикознавства» (Харків, 2008).

***Публікації.*** За темою дисертації опубліковано п’ять статей у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених ВАК України, та тези наукової конференції.

***Структура й обсяг дисертації.*** Дисертаційна робота складається зі Вступу, чотирьох Розділів з внутрішнім поділом на підрозділи, Висновків, трьох Додатків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 257 сторінок, зокрема основного тексту 180 сторінок. Додаток *А* містить таблицю лексем, найбільш часто вживаних у віршах П. Елюара. Додаток *Б* включає французькі поетичні тексти і їх переклади. У додатку *В* наводяться нотні приклади до аналітичних розділів дисертації. Список використаних джерел становить 278 позицій, з яких 76 – іноземними мовами.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **Вступі** обгрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета й завдання дослідження, визначаються його об’єкт і предмет, методологічна база та аналітичний матеріал, наукова новизна і практичне значення, вказується зв’язок з науковими програмами й апробація результатів.

**Розділ 1 «Камерно-вокальна лірика Ф. Пуленка в музичній культурі ХХ століття»** подає огляд літератури, присвяченої життю й творчості музиканта, теоретичним проблемам, які дозволяють виробити підхід до аналізу камерно-вокальної музики (1.1.), і періодизацію спадщини композитора (1.2.).

***Підрозділ 1.1. «Вокальна творчість Ф. Пуленка і шляхи її науково-критичного осмислення»*** включає аналіз джерел, що містять відомості про життя і творчу діяльність композитора. До них відносяться музично-критичні статті й нариси в енциклопедичних виданнях Франції, Великобританії, Німеччини, Італії, Чехії, Хорватії, Словаччини, США, Туреччини, Бразилії, де, не заглиблюючись в особливості стилістичних рис музики Ф. Пуленка, його характеризують як творця свого часу, який виявив власну яскраву творчу особистість.

Серед найбільш масштабних монографічних праць, присвячених Ф. Пуленку, можна виділити роботи H. Hell, B. Ivry, W. Mellers, J. Roy, у яких вокальна лірика часто виділяється на загальному тлі панорамного огляду спадщини композитора, вносячи нові штрихи до його творчого портрету. H. Hell відзначає мелодійну майстерність Ф. Пуленка, чуйне ставлення до людського голосу. Даючи оцінку циклу *«Робота художника»*, автор вказує на багатство й гармонійність звукової текстури, яка повною мірою відповідає вербальній витонченості поезії П. Елюара. B. Ivry акцентує увагу на точній відповідності музики і слова, розмаїтті й жвавості мелодики, величезній ролі фортепіанного супроводу. W. Mellers, аналізуючи вокальні цикли *«Бестіарій», П’ять віршів Макса Жакоба, «Банальності»* й *«Той день, та ніч»*, виявляє особливості мелодійного й фактурно-гармонічного письма композитора. Цінними спостереженнями щодо камерно-вокальної творчості Ф. Пуленка відзначені статті D. Cox і R. Gelatt, у яких короткі характеристики стилістичних рис музичної мови композитора доповнені зауваженнями відносно його пріоритетів у сфері обраної поезії. Говорячи про музичний підхід Ф. Пуленка до сюрреалістичної поезії, D. Cox вказує на високий рівень інтуїтивного розуміння і творчої проникливості, асоціативну роботу його уяви. R. Gelаtt звертає увагу на здатність композитора з граничною стриманістю передавати багатство смислу. Ця якість, на думку автора, допомогла Ф. Пуленку синтезувати двоїстість віршів Г. Аполлінера, які об’єднують у собі цинічність і співчутливість, ніжність і твердість. Монографічне дослідження І. Медведєвої тією чи іншою мірою торкається всіх творів для голосу та фортепіано; одні з них згадуються в загальному хронологічному огляді творчості Ф. Пуленка, інші постають у вигляді аналітичної основи для досить детального вивчення окремих сторін музичного цілого: інтонаційної будови, ладо-гармонійної забарвленості, питань темпоритму, ролі фортепіанної партії.

Під дещо іншим кутом зору особистість композитора і його художні уподобання розкриваються у виданнях, оформлених у вигляді діалогу – *Entretiens avec Claude Rostand* і *Poulenc et ses Amis*: у них виявляється ставлення Ф. Пуленка до своїх вокальних творів і поезії, до якої він звертався. На загальному тлі зарубіжної літератури окремо стоять праці P. Bernac, пов’язані з проблемами специфіки виконання вокальних мініатюр Ф. Пуленка: *«Notes sur L’interpretation des melodies de Francis Poulenc»*, *«Francis Poulenc et ses melodies»*, *«The Man and his Songs»*; у цьому ж ряду знаходиться книга, написана самим композитором, – *«Journal de mes Melodies»*. Будучи по суті керівництвом для музикантів, вони одночасно проливають світло на багато нюансів вокальних творів, прихованих у науково-дослідницьких працях.

Синтетична природа камерно-вокального жанру зумовила звернення до корпусу робіт, пов’язаних з вивченням взаємодії слова і музики. У числі таких – праці В. Васіної-Гроссман, І. Лаврентьєвої, Ю. Малишева, А. Оголевця, К. Ручьєвської, спрямовані на висвітлення механізму поєднання музичного і поетичного начал; методологічну цінність становлять наукові положення Т. Мадишевої щодо співвідношення мовної і музичної інтонацій у виконанні іншомовної вокальної музики. Особливу актуальність у контексті вивчення вокальної лірики Ф. Пуленка набули роботи К. Баришникової, М. Гаспарова, Г. Орагвелідзе, Ю. Ороховацького, Ю. Підгаєцької, Ю. Шора, присвячені питанням фонетики національної мови і теорії французького віршування.

Багатоаспектність проблематики вивчення вокальної музики висунула необхідність осмислення її загальних закономірностей, які забезпечують органічну спаяність усіх компонентів синтетичного цілого. Із цією метою в дисертації залучено поняття *поетики* як сукупності художньо-естетичних і стилістичних якостей, повного охоплення прийомів музичної виразності, спрямованих на розкриття поетичних образів. Таке розуміння поетики, прийняте в даній роботі за вихідне, дозволяє окреслити коло аналітичних операцій, необхідних для розкриття своєрідності камерно-вокальної музики Ф. Пуленка. Наріжним каменем дослідження поетики вокальної мініатюри композитора є синтез музики й віршованого тексту, доповнений спостереженнями над засобами музичної виразності, які деталізують образний стрій вірша, і композиційно-драматургічними особливостями його вокальних опусів.

Різноманіття створеного Ф. Пуленком у вокальній ліриці і постійний до неї інтерес композитора упродовж усього творчого життя закономірно порушують питання про періодизацію його камерно-вокальної спадщини, здійснену в ***підрозділі 1.2. «Етапи становлення вокальної мініатюри у творчості Ф. Пуленка»***. Хронологічний підхід дозволив виділити *три періоди* у вокальній творчості композитора. До *першого* можна віднести вокальні твори 20-х – початку 30-х років, що мали характер експерименту у сфері визначення поетичних уподобань і не принесли задоволення самому автору. До *другого* відносяться твори 30-х – початку 40-х років, коли з’являється найбільше число пісень і циклів, остаточно окреслюється коло поетів, які визначили риси його вокальної лірики. *Третій* період включає камерно-вокальну спадщину із середини 40-х до 1960 року і характеризується послабленням інтересу композитора до можливостей цієї жанрової сфери. Основою для запропонованої періодизації послужили зрушення в образно-змістовній сфері, оскільки зовні його твори не позначені радикальними змінами музичної мови.

Поетичні уподобання композитора, неодноразове звернення до віршів того або іншого автора вносять корективу в хронологічну послідовність, зміщуючи межі періодів. Із цієї точки зору виділяються *чотири періоди*, відповідно, 1919 –1931, 1935 – 1939, 1940 – 1948, 1950 – 1958, в яких більшість творів написані на вірші або Г. Аполлінера, або П. Елюара.

Обидва способи періодизації виявляють внутрішню логіку творчого процесу Ф. Пуленка. Перший демонструє загальну динаміку розвитку камерно-вокального жанру у творчості композитора: наростання з кульмінацією в центральному періоді й подальшим спадом. Другий виокремлюється своєрідними ремінісценціями, перегуками арочного типу між періодами завдяки творам на вірші одного автора, що пов’язує в єдиний вузол весь творчий процес створення камерно-вокальної мініатюри.

У **Розділі** **2 «Вокальна лірика Ф. Пуленка на шляху від традиції до новаторства»** простежуються різні грані взаємодії з традицією: переплетення французької та японської культур на прикладі першого вокального циклу композитора (2.1.), звернення до «низької» комедійно-сатиричної поезії XVII століття (2.2.), прояв неокласичних рис у мініатюрах різних періодів (2.3.), прийом стилізованої гармонізації польських народних пісень (2.4.).

У ***підрозділі 2.1. «“Бестіарій, або Кортеж Орфея” в схрещенні променів французької і японської художніх традицій»*** відправним моментом виступають якості обраної поезії, схожість віршів *«Бестіарію»* з жанром *хайку*. Вона виявляється в тонко завуальованій присутності самого автора, в ототожненні людини й природи і пов’язаної із цим двоплановості, в іносказанні й алюзорності, несподіваному, непідготовленому зіставленні двох планів, що створює ефект раптової зміни кута зору. Привабливість віршів Г. Аполлінера полягає і в особливій іронічній інтерпретації середньовічного літературного жанру *бестіарію*, коріння якого сягає стародавніх віків. Жанровий генезис збірки віршів несе відбиток національної ментальності, що виявляється в його мальовничості: вірші були надруковані у вигляді підписів під гравюрами Р. Дюфі. Невибагливість й аскетичність обраних Ф. Пуленком музичних засобів аргументовані простотою і деякою примітивністю прийомів виконання гравюр.

Композитор не став заручником збігу наголосів поетичного й музичного метрів, а розвивав драматургію музично-поетичного синтезу відповідно до уявлення про художнє завдання. Прагнучи утілити мірну ходу у *«Верблюді»*, він стабільно підкреслює першу і третю долі, що спричиняє акцентування початкових складів, тим часом як фонетика французької мови передбачає наголос на останньому складі. У *«Тибетській козі»* Ф. Пуленк «грається» з цезурами, відтворюючи легкість й уривчастість, властиві характеру руху тварини. У *«Раці»* вперше виникають незбіги граней поетичного й музичного текстів і зміна музичного розміру, обумовлена «хиткістю» вірша. У *«Коропі»* композитор починає фразу в той момент музичного процесу, який підводить потрібний склад під мелодійний наголос, варіює тривалості, то промовляючи фразу «скоромовкою», то навмисно розтягуючи важливі слова й склади.

Детальний аналіз кожної з пісень *«Бестіарію»* дозволяє виділити ряд загальних принципів. Усі вони відносяться до жанру мініатюри: найкрупніша з них складає сорок три такти, а найкоротша – усього чотири. У кожній з пісень задіяний весь комплекс засобів музичної виразності при мінімалізмі обраних ресурсів, зберігається прийом переключення в інший смисловий ряд при тому, що Ф. Пуленк уникає стилістичних перепадів; незважаючи на фактурну, темпо-ритмічну і динамічну єдність багатьох номерів циклу, одна, часто найдрібніша деталь (динамічний нюанс, теситурне зміщення, оновлення ритмічної моделі або тембрової забарвленості, авторська ремарка) служить сигналом зміни настрою. Усі пісні циклу споріднює наявність звукозображувальних прийомів, які сприяють візуалізації втілюваного образу. Вокальна мелодія в більшості випадків обмежена діапазоном кварти, не відрізняється інтонаційною й ритмічною різноманітністю, не демонструє мінливого руху. Фортепіанний супровід виконує роль гомофонно-гармонічної підтримки, часто дублюючи вокальну партію.

У ***підрозділі 2.2. «Утілення комедійно-сатиричної поезії ХVII століття у “Веселих піснях”»*** виявляються специфічні риси музичної мови композитора в синтезі з поезією минулих сторіч і розглядаються стилістичні особливості вузько представленої в дослідницькій літературі поетичної гілки, зверненої до соціально-побутових мотивів. Багатий змістовний план віршів знайшов утілення в строкатій палітрі темпових позначень, різноманітності тональних сфер, які довільно чергуються, відсутності об’єднувальної сюжетної канви, тематичних, фактурних, гармонійних арок. Ф. Пуленк, таким чином, з окремих фрагментів створює певний образ цілого – образ духу того часу.

Серед засобів, які апелюють до народно-побутової пісенної традиції, були виділені принципи формоутворення, засновані на повторності, що заявляє про себе в рондоподібній, куплетній або тричастинній репризній формах. Паралелі з пісенною традицією середньовіччя і раннього Ренесансу простежуються і на інших рівнях: у ритмічній організації вокальних мініатюр, характерною особливістю якої є слідування за структурою, ритмом і синтаксисом вірша, результатом чого стає збіг меж поетичних і музичних фраз, головних фразових наголосів із сильною часткою такту і крупнішою тривалістю відносно ненаголошених або відносно наголошених складів; у мелодиці пісень, яка включає властиві для народнопісенного репертуару вокалізи на розспів різноманітних складових конструкцій. Позиція Ф. Пуленка як композитора свого часу виявилася на рівні вибору індивідуальних засобів музичної виразності в окремих мініатюрах циклу: фактурної насиченості партії супроводу, ритмо-інтонаційному багатстві мелодики, активному тонально-гармонічному русі, що зумовлено зовнішністю поетичного джерела, який на противагу текстам із чітко вираженою структурою являє собою вірші наскрізного розвитку. Зіткнення з поезією XVII сторіччя і апеляція до пісенних жанрів, з одного боку, зобов’язували Ф. Пуленка дотримуватися низки закономірностей: чіткого слідування за формою і синтаксисом поетичного тексту, темпо-ритмічної сталості, певної міри гармонічної впорядкованості (переважання функціональної гармонії). З іншого боку, сюжетний ряд, який виникає, провокував композитора до пошуку оригінальних методів висвітлення духу так званої «майданної культури» середньовіччя й раннього Ренесансу, пікантності й дотепності представлених віршів, млосної чуттєвості одних текстів і відчайдушної веселості інших. В одних випадках – це залучення образно-сценічних асоціацій, в інших – опора на жанровість; цей ряд доповнює різноманітна «гра» можливостями фортепіанної фактури.

***Підрозділ 2.3. «Неокласичні тенденції в Аріях на вірші Жана Мореаса й окремих мініатюрах зрілої творчості»*** виявляє іншу грань зіткнення з музично-поетичною традицією. Зв’язок циклу з національною вокальною музикою XVII-XVIII століть розкривається в належності твору до популярного в той час жанру арії, який і поет, і композитор виносять у назву. Строго метризована, ритмічно жвава мелодія танцювального характеру і куплетна будова з виразним силабічним виспівуванням тексту успадковані від *air de cour* – строфічної куртуазної арії. Інший бік мініатюр Ф. Пуленка, пов’язаний з принципом наскрізної драматургії, відсилає до досвіду Ж. Б. Люллі. Неокласицистські спрямування Ф. Пуленка не обмежуються тільки національною традицією, а вбирають у себе більш широкий досвід західноєвропейської музики, демонструючи відкритість композитора до іновпливів: *«Сільська» (№ 2)* і *«Швидка» (№ 4)* будуються на зразок італійських оперних арій *da capo*, виявляючи спадкові риси з творчістю найбільшого представника неаполітанської оперної школи А. Скарлатті, який надавав перевагу саме такій формі сольного вислову. З естетичними принципами неокласицизму пов’язує і текст Ж. Мореаса – одного із засновників неокласичного напряму в поезії, для якого характерним стала опора на закономірності александрійського вірша. Властивості поетичного джерела – рівний слоговий склад рядків, метрична регулярність, цезурна постійність, й узагальнений тип мелодики цього циклу зумовили метроритмічну та синтаксичну співвіднесеність музики й поетичного тексту. При цьому нюансування віршованих образів досягається композитором за допомогою фактурних і тонально-гармонічних засобів. Таким чином, сукупність музично-поетичних властивостей, продиктованих канонами класицизму, дозволила віднести цей цикл Ф. Пуленка до творчого періоду, орієнтованого на «старовину», незважаючи на його співпрацю із сучасним поетом.

У ***підрозділі 2.4. «Вісім польських пісень як приклад стилізованої інтерпретації зарубіжної народної музики»*** розкривається робота Ф. Пуленка з оригінальним фольклорним матеріалом. Зберігаючи незмінними мелодії і текст польських народних пісень і обираючи гомофонно-гармонічну фактуру з дублюванням вокальної партії, автор виявляє творчу ініціативу у сфері гармонічної мови. Цикл можна умовно розподілити на два блоки, один з яких виявляє його орієнтацію на польську національну традицію гармонізації пісенних мелодій, яка відрізняється простотою і невибагливістю акордових послідовностей, інший – своєрідність композиторського гармонічного мислення, що виражається у використанні барвистих багатозвучних, часто дисонантних співзвуч, за якими безпомилково впізнається перо автора. До першого належать мініатюри, в яких аскетизм гармонічної палітри поєднується з унісонним викладом вокальної партії й мелодії супроводу, чіткою строфічністю й повторністю музичного матеріалу, що дозволяє обмежитися коротким оглядом цих номерів. Аналіз гармонічного руху виявив спільну для вказаних мініатюр перевагу акордів тонічної, субдомінантової і домінантової груп. До узагальнюючих моментів також відноситься активне використання виражальних можливостей органного пункту, що апелює до досвіду Ф. Шопена. Друга група мініатюр виділяється гармонічною мовою акомпанементу, не обмеженою традиційними функціональними зв’язками. Ф. Пуленк, зберігаючи тяжіння домінанти в тоніку, використання принципу остинатного утримування басового голосу в окремих епізодах, задіює звуки хроматичної гами, побічні тони, які додають акордам дисонуюче звучання, багатотерцові акорди в обертанні, що зумовило відхід від строгої функціональності. Виходячи з акордового складу творів цієї групи, Ф. Пуленка можна назвати «композитором багатотерцових акордів». Різноманітна палітра співзвуч від септ- і нонакордів до терцових «хмарочосів» (Л. Дьячкова) є яскравим тому підтвердженням. Гармонії Ф. Пуленка рясніють і фонічно більш загостреними поєднаннями. Це пояснюється частим уведенням акорду не в основному виді, а в обертанні, внаслідок чого утворюються секундові співзвуччя, його збагаченням побічними і хроматично роздвоєними тонами, що є характерною ознакою акордики ХХ століття.

У **Розділі 3 «Вірші Гійома Аполлінера і Поля Елюара в дзеркалі ліричної поетики Ф. Пуленка»** простежуються істотні зміни музичної мови композитора, пов’язані з новою якістю обраних ним поетичних джерел – віршів Г. Аполлінера (3.1.) і П. Елюара (3.2.).

У ***підрозділі 3.1. «Ф. Пуленк – Г. Аполлінер: коли серця б’ються в унісон»*** визначається вплив особливостей поезії на характер вокального письма композитора.

У ***пункті 3.1.1. «Жанровість як основний принцип об’єднання в циклах сюїтного типу – Чотири вірші Гійома Аполлінера, Три вірші Луїзи Лаланн і “Банальності”»*** наголошується новизна в підході Ф. Пуленка до циклізації. Прагнучи об’єднання несподіваних, парадоксальних, повних різких контрастів і перепадів образів поета, композитор наділяє окремі п’єси яскраво вираженими жанровими прикметами, що забезпечує сполучення номерів за сюїтним принципом. У *Чотирьох віршах Гійома Аполлінера* вальсова легкість і жартівлива невагомість початкової мініатюри *«Вугор»* протиставлені статиці й заціпенінню *«Поштової листівки»*, заданих стриманим темпом, остинатною одноманітністю басової лінії, авторською ремаркою *«сухо, без відтінків»*. Названі риси контрастують пожвавленій токатній мініатюрі *«До сеансу в кіно»*, що нагадує невибагливу трактирну пісеньку, в якій від першої особи оповідається про веселі пригоди з використанням фривольних мовленнєвих зворотів на фоні спрощеного фортепіанного акомпанементу, дублюючого вокальну мелодію.

У циклі *Три вірші Луїзи Лаланн* представлена низка контрастних музичних замальовок, позначених різною мірою присутності жанрових посилань. У стрімких, гранично швидких фортепіанних фігураціях *«Дару»* відчутна віртуозна етюдна техніка. Друга мініатюра демонструє паралелі з мюзик-хольною *chanson*, на що вказують куплетна форма твору з фортепіанним програшем, схожими зачинами куплетів і визначення жанру, яке винесене автором у назву, – *«Chanson».* Тихе умиротворення мініатюри *«Учора»* спирається на м’яку ноктюрнову пульсацію, приглушену динаміку, густу педалізацію акомпанементу й плавний перебіг гнучкої, пластичної мелодійної лінії.

Риси сюїтності більш за все відчутні в циклі *«Банальності»:* у *«Пісні про Оркеніз»* виявляється опора на танцювальну народнопісенну традицію, *«Готель»* постає ефемерною замальовкою в «блюзових тонах», *«Подорож до Парижа»* овіяна звуками легкого, запаморочливого вальсу, мініатюра *«Ридання»* завдяки своїй масштабності, наскрізній драматургії, активному тонально-гармонічному руху наближена до аріозного типу вислову.

Вірші, обрані Ф. Пуленком для цих опусів, містять прикмети поетичних спрямувань зрілого Г. Аполлінера: складний трансформований ритм, яскраву метафоричність, динаміку смислових переключень, живу гру образів. Високий ступінь подієвості аполлінерівських текстів спонукав композитора до їх деталізованого втілення, хоча деякі пісні незалежно від часу появи демонструють приклади узагальненого підходу до інтерпретації поетичних мотивів. Такі і ранні мініатюри *«Дар»*, *«Поштова листівка»*, і твори, що вийшли з-під пера зрілого композитора, – *«Готель»*, *«Подорож до Парижа»*, де весь музичний матеріал, і зокрема фактура акомпанементу, покликані відтворити загальний настрій вірша й конкретизувати обране жанрове посилання.

***Пункт 3.1.2. «“Каліграми” Ф. Пуленка – Г. Аполлінера як результат злиття слухових і зорових вражень»*** демонструє синестетичну природу опусу, що виявилася в асоціативних міжчуттєвих перенесеннях між поезією, музикою, графікою й кінематографом. Своєрідність вокального циклу, який включає сім мініатюр, визначається незвичністю покладеної в основу поетичної збірки, де частина віршів подана у вигляді ідеографічно зашифрованого тексту, інша ж – не випадає з традиційної практики вільного вірша. Ф. Пуленк обрав лише три вірші, записані у вигляді каліграм, тоді як інші побудовані за принципом зміни кадрів. Переймаючи від Г. Аполлінера монтажне поєднання різноманітних вражень, сюжетів, картин, Ф. Пуленк демонструє не тільки живу реакцію на динаміку поетичного дійства, а й свою відкритість прогресивним тенденціям мистецтва слова. Найбільш цікавою в плані реалізації поетичної моделі є мініатюра *«Іде дощ»*, віршований текст якої оформлений у вигляді косих ліній з крихітних «букв-крапель», у відповідь на що Ф. Пуленк використовує 16-ті тривалості, створюючи не тільки слуховий ефект, але й зорову картину з дрібних крапель дощу. Зберігає Ф. Пуленк і структуру оригіналу: п’ятирядковій поетичній композиції, відображеній відповідною кількістю графічних ліній, відповідають п’ять музичних фраз, які для чіткості сприйняття композитор кожного разу відокремлює паузою або в обох партіях, або у вокальній мелодії; від довжини віршованих «струменів» Г. Аполлінера залежить довжина вокально-поетичного вислову. У *«Перерві»* завдяки активним перетворенням музичного тексту в унісон змінам поетичних картин досягається своєрідна візуалізація змістовного плану вірша, що надає мініатюрі вигляду музичної каліграми. Аналогічні принципи втілення незвичайності аполлінерівськой поезії реалізовані в мініатюрах-замальовках *«Шпигунка»* і *«Подорож».* Ідеї ідеографічної наочності служить деталізація вірша у вокальній і фортепіанній партіях (інтонаційний малюнок, відповідний настрою тексту, авторські ремарки, які задають необхідний тон вислову, музично-колірні ефекти, що надають оригінального фону кожному «кадру», фактурно-динамічні засоби, які забезпечують кожен новий сюжет поетичного тексту різною щільністю, обсягом, динамічною насиченістю). Механізм музично-поетичного співвідношення обумовлений специфікою верлібру – розмірною неспіввіднесеністю рядків (від 5 до 9 складів у рядку), їх групуванням незалежно від меж поетичної думки, свободою в розстановці цезур. Наслідком цього з’явилося вільне оперування Ф. Пуленка віршованим ритмом і синтаксисом: композитор розміщує ненаголошені склади на сильній частці такту, об’єднує різні рядки в одній мелодійній фразі, ігноруючи цезури, вдається до засобів перемінного музичного метра, відкидає силабічне співвідношення мелодії і тексту, що свідчить про панування закономірностей «зустрічного ритму» (К. Ручьєвська).

У ***підрозділі 3.2. «Лірика П. Елюара у вокальній мініатюрі Ф. Пуленка»*** розкривається самобутність елюарівської мови, пов’язана не стільки з сюрреалістичною метафоричністю, скільки з лексичною забарвленістю його поезії. Для виявлення впливу лексики на комплекс обраних музичних засобів був складений своєрідний поетичний словник П. Елюара. Лексика поета визначає регістровий розподіл пластів фактури, її тональну зовнішність: слова, семантика яких пов’язана зі світлом, – *«день», «світанок», «блиск»* або *«осяяння»*, виділені в музиці «світлими плямами» – розрідженою фактурою, чистими гармоніями, використанням високої теситури. Темні образи супроводжуються дисонуючими співзвуччями, кластерними гармоніями і переважанням нижнього регістру. Доказом тому служать мініатюри з циклу *«Робота* *художника»*, що являє собою ряд мальовничих музичних портретів. Навіяний не тільки образами майстрів живопису, але і враженнями від їх полотен, цей опус рясніє прикладами синестетичних відповідностей. Утілені в поетичних рядках зорові асоціації, в яких колір і світло виступають основними складовими, пластично перетікають у звукове середовище пісень Ф. Пуленка. Аналіз мініатюр циклу *«Той день, та ніч»* на тексти П. Елюара виявив високий ступінь реагування Ф. Пуленка на слова, які передають багатство й різноманіття людських почуттів. На стан емоційної піднесеності композитор, як правило, відповідає плавним поступеневим рухом, висхідними інтонаційними моделями, негативний емоційний заряд «вистрілює» в гостро акцентованих, насичених різноспрямованими стрибками мелодійних зворотах декламаційного типу. Зміни тону поетичного вислову відгукуються раптовою зміною прийомів виразності. При зіставленні схожих за смислом віршованих образів композитор користується прийомом, названим у дисертації **мелодико-інтонаційним відтіненням**. *Під цим розуміється такий підхід до інтерпретації тексту, при якому кожний новий поетичний нюанс набуває своїх неповторних мелодико-інтонаційних рис.* Ф. Пуленк реагує мотивними перетвореннями навіть на ледве вловимі емоційні імпульси – тим більш відчутними стають зміни мелодійного малюнка в моменти зіставлення контрастних почуттів і станів. Чималу роль відіграє і ритмічна організація верлібру з нерівною кількістю складів у рядку, що зумовило часту зміну музичного розміру, незбіг поетичних і мелодійних наголосів і синтаксичних меж. Пошук музичного еквівалента мінливому віршованому ритму завершився в циклі *«Прохолода і вогонь»* поєднанням двох моделей синтезу слова і музики: з одного боку, використання певної типізованої «ритмічної ідеї» (В. Васіна-Гроссман) дозволяє композитору підкреслити мірність вірша, з іншого – опора на нюанси вірша індивідуалізує ритмічну організацію, вивільняючи дію «зустрічного ритму» (К. Ручьєвська).

У **Розділі** **4 «Камерно-вокальна лірика Ф. Пуленка в поетичному калейдоскопі початку ХХ століття»** представлені аналізи циклів на вірші Луїзи де Вільморен (4.1.), Макса Жакоба (4.2.) і Моріса Карема (4.3.).

У ***підрозділі 4.1. «“Заручини жартома” Луїзи де Вільморен і Франсіса Пуленка»*** простежується паралель із циклом *«Той день, та ніч»* на вірші П. Елюара, що виявилася в схожому тематичному розподіленні на дві групи: мініатюри, пов’язані з темою смерті, і такі, де висвітлюється лірична любовна лінія. Незважаючи на зовнішню схожість, негативний емоційний лад мініатюр *«Заручення жартома»* знаходить у Ф. Пуленка більш згладжений, навіть сентиментальний відтінок завдяки пастельному колориту метафоричного ряду поетеси і засобам музичного висвітлення віршованих образів. «У стилі етюду для фортепіано» відображені муки душевних метань з поетичних рядків мініатюри *«Він летить»*: стан напруження й сум’яття, виражений то стрімкими фігураціями, то токатною інструментальною технікою, збільшується завдяки вокальній партії, в якій монотонні речитації сусідствують з різкими, схожими на вигук стрибками, частим, переривистим паузуванням, переходами від крику до нервового шепоту, який чується в поєднанні рваного ритму і нюансу *subito р.* У партії супроводу *«Скрипки»* це інтервальні конструкції, з одного боку, млосно пульсуючі, близькі звукам биття серця, з іншого – такі, які нагадують скрипкові подвійні ноти, що представляється константним, об’єднуючим моментом. Вокальній партії ці властивості тексту, навпаки, повідомляють спонтанність графіки й ритмічного втілення мелодії, несподівані чергування близьких до розмови відрізків і зв’язних фраз, схожих на стогони скрипки. У *«Квітах»* застиглість пейзажної замальовки досягається хиткою, овіяною серпанком печалі звучністю, монотонною акордово-хоральною тканиною фортепіанного супроводу, тональною забарвленістю. Фактурі супроводу відводиться резюмуюча роль, тоді як мелодика стає засобом утілення нюансів тексту. Нерівна складова довжина віршованих рядків визначила основну характерну рису номера – змінність розміру. У номері *«Мій труп ніжний як рукавичка»* тональна колористика доповнена грою світлотіні, вираженою контрастним зіставленням динаміки. Основне навантаження в передачі різниці поетичних нюансів несуть тонально-гармонічні засоби, які демонструють реакцію композитора на найменші зміни образного плану. Використаний прийом кореспондує з мелодико-інтонаційним відтіненням полярних емоційних імпульсів, виявленим у мелодійній лінії ряду мініатюр циклу *«Той день, та ніч»*. За аналогією цей метод забарвлення різнозаряджених емоцій у контрастні кольори тональної палітри названий у дисертації прийомом **тонально-гармонічного відтінення**. Аналіз виявив схожий спосіб реалізації поетичного тексту, про що свідчать часта зміна розміру й незбіг синтаксичних граней музики й віршів. Для композитора рівною мірою допустимі і коректне виділення наголошеного складу, і акцент на артиклі або початковому складі рядка.

У ***підрозділі 4.2. «Макс Жакоб і Франсіс Пуленк – “Паризіана” завдовжки в життя»*** представлений аналіз вокального циклу *П’ять віршів Макса Жакоба*. Вказівка на жанрову приналежність у вірші четвертої мініатюри і різнохарактерний настрій усіх текстів, які входять у композицію, визначили наявність у ньому рис сюїтної драматургії. У *«Бретонській пісні»*, де на тлі гумористичної картини міського свята розгортається комедійна ситуація з однією з фігур масового дійства, використані звукозображувальні прийоми, засоби народнопісенної традиції, пов’язані з танцювальністю й повторністю матеріалу, часте застосування затримань і дисонуючих інтервалів, які підсилюють ефект шумного свята. Мініатюра *«Кладовище»* овіяна легким ароматом гри й іронії і, за словами автора, нагадує дешеву олеографію. Рельєфність, що простежується в наявності декількох фактурних пластів – акордової або інтервальної вертикалі в теситурі верхнього регістра, октавної або одноголосної басової підтримки і витіюватого малюнка серединного пласта, який і створює «тиснення» музичної тканини, викликає схожість з олеографічною композицією. Цинічний гумор *«Колискової»* реалізований відкритим, яскравим звуком, сміливою акцентуацією вокальної мелодії та партії супроводу, раптовими динамічними перепадами, що суперечать засобам обраного жанрового прообразу.

Близькість музики народнопісенній традиції не обумовлює узагальненого ставлення до тексту. Музично-поетична взаємодія в черговий раз демонструє механізм «зустрічного ритму», що виявився в акцентуації початкових фразових складів, розстановці музичних цезур урозріз синтагматичній будові віршованих рядків, чергуванні поспішного декламаційного «промовляння» емоційно схвильованих поетичних епізодів з «виспівуванням» лірично забарвлених фраз.

***Підрозділ 4.3. «Вокальний опус на вірші Моріса Карема – завершальний акорд в chanson Франсіса Пуленка»*** містить аналіз останнього циклу композитора на вірші бельгійського поета *«Коротка соломинка»*, який «перекидає» арку до *«Бестіарію»* на текст Г. Аполлінера. Незважаючи на те, що автори віршів є представниками різних країн і поетичних напрямів, їх збірки об’єднує особлива ритмічна простота і ясність формоутворення, що виражене в чіткому поділенні на близькі за слоговим складом рядки, наявності рими або асонансу, метричній співвіднесеності. Ці властивості текстів вплинули на відповідну палітру засобів музичної виразності, серед яких – економність й аскетичність музичних ресурсів. Будучи своєрідним результатом авторських пошуків у межах жанру, цикл синтезує в собі досягнення композиторів-попередників, які проклали шлях розвитку французької національної вокальної мініатюри: простота письма при граничній увазі до нюансів поетичного тексту свідчить про засвоєння досвіду Ж. Массне й К. Дебюссі. З іншого боку, від Клода Французького були сприйняті Ф. Пуленком гармонічні «прянощі», переважання септ- і нонакордів, хроматично забарвлених співзвуч, властивих не тільки музичній мові цього циклу, але й авторському стилю в цілому. Таким чином, вокальний цикл *«Коротка соломинка»* на вірші М. Карема постає свідченням композиторського прагнення підсумувати не тільки свою творчість, але й крізь його призму – ідейно-естетичні спрямування минулої «великої епохи».

У **Висновках** подаються підсумки дисертаційного дослідження, визначаються його перспективи. Вивчення поетики камерно-вокальної лірики Ф. Пуленка, створеної для голосу і фортепіано, дозволило осмислити неординарність творчої особистості композитора, оцінити багатогранність його таланту, визначити його художні позиції в цій жанровій сфері. Запропонована нова періодизація демонструє масштабність вокальної спадщини Ф. Пуленка, розкриває не тільки хронологію творчого процесу, але і внутрішній ритм перетворень композиторських інтересів до обраної поезії. У процесі виявлення основних віх камерно-вокальної творчості визначені принципи циклізації мініатюр. До них відносяться об’єднання пісень на основі віршів одного автора, через програмну назву, що відображає тематику твору, звернення до закономірностей сюїтної композиції, орієнтація на узагальнено-сюжетну драматургію.

На різних етапах творчості Ф. Пуленк використовував різні методи перетворення слова в музиці, що було зумовлене вимогами віршованих текстів. Звертаючись до поезії минулих сторіч, для якої характерна метрична стабільність, суворе дотримання міжрядкових цезур, він іде шляхом збереження класичних правил національного віршування, часто використовуючи прийом силабічного співвідношення вокальної мелодії і слова, що визначає повний збіг їх синтаксису й акцентуації. У випадку залучення віршів сучасних авторів з їх свободою в розстановці цезур, нерівнозначним слоговим складом рядків, відсутністю ознак метричної стабільності композитор допускає незбіг синтаксичних меж музики і слова, вільне поводження з кінцевими німими *«е»*, довільну розстановку акцентів залежно від його художньої мети, задіювання засобів перемінного музичного метру.

Специфіка камерно-вокального письма композитора виявляється на різних рівнях музично-поетичного синтезу. В одних випадках обрані засоби спрямовані на включення зорово-асоціативного ряду, запускаючи механізм синестетичних співвідчуттів із живописом і графікою, в інших – покликані відбити тонкощі образних переключень. Особливий підхід до інтерпретації поетичного тексту, при якому Ф. Пуленк додає полярним поетичним рядкам нового, неповторного мелодійного вигляду, названий у дисертації **мелодико-інтонаційним відтіненням**. Виявлення зазначеного прийому дозволило простежити реакцію композитора не тільки на зіставлення контрастних відчуттів і станів, але й на ледь уловимі емоційні імпульси. Зміст тексту здійснив вплив і на тип вокальної мелодики: у ліричних творах це гнучка, співуча лінія, наповнена чарівливими інтонаціями, у драматичних – виразна декламація, яка підкреслює живий індивідуалізований поетичний ритм. Чуйне ставлення композитора до поетичних нюансів дозволяє йому утілити не тільки загальний настрій вірша, але й окремо взятих метафор, передати їх «колір» музичними засобами. У прагненні привнести в музику барви поетичних образів Ф. Пуленк використовує два основних колористичних засоби виразності – тональність і гармонію. За аналогією з прийомом задіювання різних інтонаційних моделей у вокальній мелодії цей спосіб реакції на поетичну подієвість названий у дисертації **тонально-гармонічним відтіненням.** Для гармонічної мови Ф. Пуленка в цілому властиве домінування багатотерцових акордів, що не виключає при цьому вертикалей секундової і кварто-квінтової будови. Не чужі Ф. Пуленку альтерація, уведення побічних тонів, хроматично роздвоєних ступенів, які надають його творам терпкого, дисонуючого фонізму. Це дозволяє говорити про співіснування діатоніки й хроматики в його гармонічному тезаурусі. Фортепіанний супровід не поступається за змістовністю вокальній мелодії; велику роль відіграє фактура, яка в одних випадках демонструє оригінальне вирішення поетичної думки, в інших – сприяє створенню цілісного образу, забезпечуючи єдність композиції на макрорівні. При всьому різноманітті виражальних засобів Ф. Пуленку є чужою зовнішня афектація. Загальна картина камерно-вокальної спадщини композитора свідчить про його тяжіння до прозорості письма і простоти вислову.

На основі аналітичних спостережень формулюються основоположні закономірності, що визначають поетику камерно-вокальної лірики Ф. Пуленка.

Спадщина Ф. Пуленка постає маловивченим масивом, що відкриває перспективи для подальших наукових досліджень. Робота композитора в різних жанрах може спонукати музикантів різноманітних спеціальностей до вивчення становлення й розвитку композиторського стилю в рамках певної жанрової сфери. Це дозволить визначити своєрідність художнього мислення композитора, шляху еволюції його музичної мови, простежити ставлення до традиції, окреслити прикмети новаторства, виявити композиційно-драматургічні особливості творів, написаних у різні періоди творчості. Особливу галузь наукового осмислення у сфері камерно-вокальної музики Ф. Пуленка являє виконавський аспект, який може зацікавити як фахівців у царині вокальної музики, так і музикантів-піаністів. У зв’язку із цим виявляється важливим не тільки вивчення наукової літератури, присвяченої творчості композитора, аналізу нотного матеріалу, але і звернення до аудіозаписів, що представляє нагальну проблему у зв’язку з відсутністю повної дискографії його камерно-вокальної лірики у фондах України.

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ РОБІТ З ТЕМИ ДИСЕРТАЦІЇ**

1. Михайлова О. Взаимодействие культурных традиций в «Бестиарии» Ф. Пуленка – Г. Аполлинера / О. Михайлова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – К., 2002. – Вип. 18 . – С. 257–269. – Бібліогр.: 18 назв.
2. Михайлова О. Музыкальная живопись Ф. Пуленка / Ольга Михайлова // Наук. вісн. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – К., 2003. – Вип. 73. – С. 153–161.– Бібліогр.: 7 назв.
3. Михайлова О. Неоклассическая линия в камерно-вокальном творчестве Ф. Пуленка / О. Михайлова // Вісник Харк. держ. акад. дизайну та мистецтв : зб. наук. пр. – Х., 2007. – Вип. 2. – С. 89–100. – Бібліогр.: 14 назв.
4. Михайлова О. Анонимная поэзия ХVII века в творчестве Ф. Пуленка (на примере вокального цикла «Chanson gaillardes») / О. Михайлова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, та теорії практики і освіти: Зб. наукових праць. – Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. – Вип. 22. Аспекти історичного музикознавства – II. – С. 207–215. – Бібліогр.: 8 назв.
5. Михайлова О. Пути развития вокальной лирики Ф. Пуленка / Михайлова Ольга Валерьевна // «Молоді музикознавці України» : тези IX міжнародної наук.-практ. конф., 26–30 берез. 2007 р. – К., 2007. – С. 72–74.
6. Михайлова О. Пути развития вокальной лирики Ф. Пуленка / Ольга Михайлова // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського [та ін.]. – К., 2008. – Вип. 27. – С. 136–144. – Бібліогр.: 4 назв.

**AНОТАЦІЇ**

**Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009.

Дисертація присвячена вивченню поетики камерно-вокальної лірики Ф. Пуленка. Аналіз спадщини композитора дозволив запропонувати нову періодизацію його камерно-вокальної творчості, виявити основні принципи циклізації вокальних мініатюр, моменти опори на французьку музичну традицію, пов’язану з розвитком національної *chanson.*

Сучасна поезія відкрила перед Ф. Пуленком широке поле для реалізації його творчого потенціалу. При всьому багатстві, різнорідності та складності завдань композитор демонструє певну сталість у виборі виражальних ресурсів, серед яких нарівні з «живою» інтонацією використовується динамічне, тонально-гармонічне і темпо-ритмічне нюансування, та у підході до синтезу слова і музики, що відзначається однаковою увагою до ритму й фонетики поетичної мови. Названі риси надають поетиці його вокальних творів яскраво виражені індивідуальні риси, розширюючи уяву про шляхи розвитку цієї жанрової сфери в музиці ХХ століття.

**Ключові слова**: камерно-вокальна лірика, поетика, цикл, вокальна мініатюра, *chanson*, поетичний текст, синтез слова та музики.

**Михайлова О. В. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка. – Рукопись.**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2009.

Диссертация посвящена изучению поэтики камерно-вокальной лирики Ф. Пуленка. Анализ наследия композитора позволил предложить новую периодизацию его камерно-вокального творчества, выявить основные принципы циклизации вокальных миниатюр, обнаружить точки соприкосновения с французской музыкальной традицией, связанной с развитием национальной *chanson*. Среди них – задействование разных вариантов повторности, доминирование танцевального тематизма, опора на диатоническую гармонию, метроритмическая стабильность, силлабический принцип соотношения текста и музыки, совпадение их ритма и синтаксиса, простота и прозрачность аккомпанемента. Наряду с приметами традиции в ранних опусах проявляются черты, несущие отпечаток современного искусства: привлечение образно-сценических приемов, усложнение гармонических комплексов, вплетение красочных тональных преобразований, обогащение партии фортепианного сопровождения, что свидетельствует о синтетичности композиторского мышления.

Для поэзии авторов ХХ века: Г. Аполлинера, П. Элюара, М. Жакоба, Л. де Вильморен и др., общей оказалась доминанта примет сюрреализма – аллегоричность языка, яркая образность и метафорика текстов, игра скрытых смыслов. Особенности верлибра повлекли за собой несовпадение синтаксических границ музыки и слова, вольное обращение с конечными немыми «*е*», произвольную расстановку акцентов в зависимости от художественной цели композитора, обращение к средствам переменного музыкального метра. Осмысление путей музыкально-поэтического взаимодействия в вокальной лирике Ф. Пуленка выявило немалое влияние семантической окрашенности текста на характер музыкального высказывания. Семантика отдельного слова или фразы явилась для композитора своеобразным вектором мелодических и фактурных преобразований. С целью более детального исследования роли лексики составлен своеобразный поэтический словарь П. Элюара, давший возможность оценить влияние особенностей его языка на способы композиторского выражения. Лексика М. Жакоба раскрывает иные горизонты: характерный для поэта словесный ряд, отображающий бытовую сторону человеческого существования, предопределил такое отношение к тексту, при котором посредством отдельных мелодических оборотов и фактурных формул обособляется настроение не только слова, но и рожденной им общей «картинки-ситуации». Сделанные наблюдения позволяют говорить о методе речевой конкретизации посредством фактурно-мелодических преобразований.

Яркая образность избираемых Ф. Пуленком текстов запустила механизм синестетического восприятия композитора. Результатом ассоциативных соощущений стали циклы, синтезирующие музыкально-поэтическое начало с выразительными средствами и техникой таких видов изобразительного искусства, как графика и живопись. Осознание высокой степени чуткости Ф. Пуленка к нюансам стихотворения позволяет говорить о передаче музыкальными средствами эмоционального импульса, исходящего от отдельно взятого слова. Иной способ выявления поэтической образности, продиктованный соседством разноокрашенных стихотворных строк, заключается в смене интонационного рельефа вокальной мелодии вослед образным переключениям стихотворения. Такой подход к интерпретации поэтического текста назван в диссертации **мелодико-интонационным оттенением**. Раскрытие данного приема позволяет проследить реакцию композитора не только на сопоставление контрастных чувств и состояний, но и на еле уловимые эмоциональные импульсы. В стремлении привнести в музыку краски поэтических образов Ф. Пуленк использует два основных колористических средства выразительности – тональность и гармонию. По аналогии с приемом задействования разных интонационных моделей в вокальной мелодии данный способ реакции на поэтическую событийность назван в диссертации **тонально-гармоническим оттенением**.

Общая картина камерно-вокального наследия Ф. Пуленка свидетельствует о его стремлении к прозрачности письма и простоте высказывания. Доказательством тому служит отсутствие пассажной техники, фактурных наслоений, бравурности и тяготения к моторике. Ф. Пуленк демонстрирует известное постоянство в выборе выразительных ресурсов, среди которых интонационная, динамическая, тонально-гармоническая и темпо-ритмическая нюансировка, и в подходе к синтезу слова и музыки, отмеченному равным вниманием к ритму и фонетике поэтической речи. Данные свойства сообщают поэтике его вокальных сочинений ярко выраженные индивидуальные черты, расширяя представление о путях развития данной жанровой сферы в музыке ХХ века.

**Ключевые слова**: камерно-вокальная лирика, поэтика, цикл, вокальная миниатюра, *chanson*, поэтический текст, синтез слова и музыки.

**Mikhailova O. V. Poetics of Francis Poulenc’s Chamber-vocal Lyrics.** – Manuscript.

Thesis submitted for a Candidate’s degree in Arts, speciality 17.00.03 – Music art. – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts, Kharkiv, 2009.

The thesis is dedicated to the study of poetics of F. Poulenc’s chamber-vocal lyrics. The composer’s legasy analisys made it possible to propound a new devision into periods of his creative work. It also revealed the main principles of the vocal miniatures cycle devision, the points of reliance on the French music tradition connected with the national chanson development.

Modern poetry opened great vistas for F. Poulenc as to realization of his creative potential. Though the tasks are great, diverse and complicated the composer demonstrates a certain stability in usage of expressive resources. Among the means hi resorts to on a par with a «live» intonation there is a dynamic, tonal-harmonical and tempo-rhythmical nuance usage. This stability is also expressed in his approach to the word and music synthesis which is specific for an equal stress on rhythm and poetic speech phonetics. These characteristics make his vocal creations very bright and highly individual, they also widen the knowledge about the ways of this genre sphere development in the music of the XX century.

**Key words**: chamber-vocal lyrics, poetics, cycle, vocal miniature, chanson, poetical text, word and music synthesis.