**Статья к областной научно-практической конференции**

**«Женские образы в искусстве»**

Подготовила преподаватель теоретических дисциплин

МБУ ДО ДШИ им. Г.Г. Галынина

**Захарова Алёна Сергеевна**

**Ф. Пуленк «Человеческий голос»**

Франсис Пуленк – одна из наиболее значительных фигур среди французских композиторов первой половины ХХ века. Творческое наследие композитора неоднородно, противоречиво и построено на контрастах. В его произведениях сочетаются буффонада и трагизм, лирика и ирония. «Многообразие эмоциональных состояний, остроумных находок, сопоставлений, красочность приемов, изящество и элегантность музыкального письма – одна из граней его творчества»[[1]](#footnote-1).

Но при этом композитор стремился сохранить мелодию, гармонию, строгость и простоту формы. Следуя традициям французского искусства, Пуленк обогащает его новым видением мира, искренностью и непосредственностью высказывания, стремится к расширению рамок и масштабов жанра, проникает в мир глубоких психологических переживаний человека. Пуленк – лирик по существу, и лирическое начало становится определяющим на всех этапах творчества композитора.

Лирическая трагедия «Человеческий голос» (1958г.) близка к наиболее проникновенным страницам вокальной лирики композитора.

Это третья опера Пуленка, написанная по одноименной монодраме Ж. Кокто, которая явилась достойным венцом оперной триады и одним из лучших сочинений композитора, его лебединой песней.

Решение написать оперу возникло у композитора спонтанно. Находясь на спектакле миланского театра «Ла Скала», он с любопытством наблюдал за игрой известной артистки Марии Каллас, которая на протяжении спектакля «оттесняла» своих партнеров на второй план, и на аплодисменты зрителей выходила уже одна, как главная и единственная героиня представления. Присутствовавший на спектакле представитель итальянской издательской фирмы Рикорди в Париже Эрве Дюгарден предложил написать Пуленку оперу на сюжет Жана Кокто «Голос человеческий». Пуленк с юмором высказывался об этой истории: «Быть может, издатель подумал о том времени, когда Каллас рассорится со всеми исполнителями настолько, что никто не захочет выступать с ней. И тогда опера с одним действующим лицом как раз подойдет для великолепного, но чересчур капризного сопрано»[[2]](#footnote-2).

Давний друг композитора, Жан Кокто, был необыкновенно разносторонним человеком: он писал прозу и стихи, статьи и книги по искусствоведению, декорации и карикатуры, пьесы и либретто к балетным спектаклям, был скульптором и театральным режиссером, с 1955 года являлся членом Французской академии. Как и Пуленка Кокто интересовали вопросы человеческих взаимоотношений, жизненная психологическая драма.

В основе пьесы Ж. Кокто лежит извечная тема: страдания покинутой женщины. Обобщенный образ героини подчеркивается отсутствием у нее конкретного имени – это просто одна из многих, она, женщина. В пьесе запечатлены долгие минуты ее разговора по телефону с бывшим возлюбленным, который завтра должен обвенчаться с другой. Единственная ниточка, связывающая женщину с жизнью – это телефон. Когда она силой воли заставляет себя прекратить разговор, телефон становится ненужной безделушкой; ничто уже не сможет помешать ей порвать с жизнью.

Перед слушателями предстает картина одинокой женской квартиры, «налево видна кровать в беспорядке, направо – полуоткрытая дверь в белую, ярко освещенную ванную. На полу, около кровати, лежит женщина в длинной ночной рубашке».

«Женщина делает движение, меняет положение и снова застывает в неподвижности. Наконец, она решается встать, поднимается с пола, берет манто, лежащее на кровати, и, задержавшись на мгновение у телефона, направляется к двери. Едва она коснулась дверной ручки, как раздается телефонный звонок. Она бросает манто и кидается к телефону. Манто мешает ей, она отбрасывает его ногой и хватает трубку.

С этой минуты она будет говорить стоя, сидя, повернувшись спиной, анфас, в профиль, стоя на коленях за высокой спинкой кресла, положив голову на край спинки (как будто она отрезана), или откинувшись в кресле, или, наконец, шагая взад и вперед по комнате, таща за собой телефонный провод, и так до самого конца, когда она упадет ничком на кровать. Голова ее свесится с края постели, и телефонная трубка выпадет, как камень, из ее руки»[[3]](#footnote-3).

Тонкий психолог, Пуленк, показывает себя здесь поэтом женской души. Обыденный случай из повседневной жизни – историю женщины, отвергнутой возлюбленным, он поднимает до уровня возвышенной лирической драмы. Вся опера строится в виде громадного монолога героини, ведущей разговор по телефону с невидимым собеседником.

Перед композитором стояла сложная задача: на сцене одна актриса, в тексте много побочных фраз, обстановка ни разу не меняется, предстояло передать нервный сорокаминутный телефонный разговор. Но, используя самые простые средства музыкальной выразительности, композитор добился поразительной силы звучания оркестра и драматизма вокальной партии. Поэтизируя чувства своей героини, Пуленк с редкой непосредственностью, психологической точностью и выразительной силой передает все нюансы этой человеческой трагедии.

По форме вся опера сводится к широко развернутому монологу. Но так как он представлен в виде телефонного разговора, слушатель начинает воображать себе невидимого собеседника женщины, присутствие которого все время подчеркивается музыкой. Таким образом, практически монолог превращается в диалог с отсутствующим на сцене собеседником.

Минутные паузы в разговоре (фразы, адресованные телефонистке, слуге Жозефу) композитор использует, как возможность ослабить драматическое напряжение, приостановить развитие действия, чтобы в следующем разделе привести к новой кульминации.

Такие остановки разделяют оперу на четыре раздела.

Первый раздел – это экспозиция двух образов – Женщины и ее возлюбленного.

Второй раздел – это рассказ Женщины о том, как она пыталась покончить с собой. Это центральный эпизод оперы, все внимание здесь сосредоточено на истинном состоянии героини. По существу, во втором разделе исчерпывается содержание оперы.

Третий и четвертый разделы – самые короткие по своей временной протяженности. В них передано состояние полной отрешенности.

Четвертый раздел – эпилог, итог развития всей оперы.

Звеном, объединяющим все разделы оперы, становится система лейтмотивов. Часть из них характеризует героиню оперы, остальные рисуют некую злую силу, вмешавшуюся в судьбу Женщины. На протяжении всей оперы эти темы видоизменяются, звучат в разной инструментальной окраске.

В опере нет развернутого инструментального вступления, начало звучания музыки и сценического действия совпадают.

«Занавес поднимается. Комната. Кажется, что здесь совершено преступление – перед кроватью, в длинной сорочке распростерто женское тело. Оно кажется безжизненным. Тишина… Женщина приподнимается, меняет позу и снова впадает в неподвижность. Затем, словно решившись на что то, она встает, берет пальто и, помедлив перед телефоном, направляется к двери. Как только она коснулась дверной ручки, зазвонил телефон. Она бросается к нему»[[4]](#footnote-4). Эта сцена происходит на небольшом восемнадцатитактовом вступлении, которое строится на двух темах, характеризующих ту силу, которая раздавила и сломала жизнь Женщины.

Первая тема, открывающая оперу, в своем полном мелодическом виде больше нигде не встречается. В процессе развития мелькают лишь ее отдаленные ритмические и мелодические интонации. Этой теме свойственна тональная неопределенность, ритмическая однородность. Очень высока драматургическая роль темы в опере. Все эпизоды разговора Женщины с телефонисткой, слугой, каждый намек на неизбежность смерти связан с этой темой, ее элементами. Она резким контрастом вторгается в общий лирический тон музыки.

Вторая тема на протяжении всей оперы не претерпевает сильных изменений. Она звучит часто и символизирует темное трагическое начало. Заключение оперы, написанное в духе траурного марша, построено на интонациях этой темы.

В первом разделе оперы предстают и лирические темы, характеризующие Женщину. Их интонационное наполнение подчинено эмоциональному состоянию героини. Первоначальное проведение темы Женщины в оркестре отличается скорбной сдержанностью. Она образно контрастирует темам вступления и вместе с тем они родственны: опора на секундово-терцовые интонации, сходство ритмической формулы.

Лейтмотив любви появляется вслед за темой Женщины. Для него характерны широкие мелодические ходы на квинту, сексту и септиму. За счет ритмического варьирования, динамики звучания его эмоциональная окрашенность меняется на протяжении всей оперы.

Единственная в опере тема широкого дыхания – это тема воспоминаний. Именно на этой теме будут построены лирические кульминации второго и четвертого разделов оперы.

Второй, центральный, раздел оперы раскрывает смысл происходящего. В нем получают развитие уже знакомые нам темы из первого раздела оперы. Благодаря привнесению в эпизод жанрового начала возникает ощущение новизны музыкального материала, вальсовый эпизод занимает значительное место в этом разделе. Женщина рассказывает о необычайной легкости и прохладе, охватившей ее после приема огромной дозы снотворного. Вокальная партия здесь в наибольшей степени мелодизируется, а оркестр, отступая на второй план, берет на себя аккомпанирующую функцию. Иногда, танцевальные ритмоформулы вклиниваются неожиданным контрастом в музыку, воплощающую эмоциональное состояние героини.

В третьем и четвертом разделах развитие устремляется к финалу. Основным музыкальным материалом третьего раздела становится тема Женщины. В четвертом разделе кроме основных лейтмотивов появляются новые тематические образования.

Новая тема построена на секундово-терцовом обороте темы Женщины и ритмике, восходящей секвентной повторности развития второй темы вступления к опере.

Вокальная партия этого раздела подчеркнуто речитативна, тогда как оркестровая ткань наиболее мелодизирована.

Эпилог – это итог тематического развития оперы, здесь звучат все основные лейттемы.

Завершается опера темой любви, которой контрапунктирует тема смерти.

Вокальная партия оперы одновременно и проста, и сложна. Язык вокальной партии почти от начала до конца оперы выдержан в форме распевного речитатива, он ясен и логичен. Трудность этой роли, охватывающей широкий диапазон человеческих переживаний, в огромной эмоциональной насыщенности монолога, предполагающего мгновенные смены чувств, быстрый переход от одного настроения к другому.

Вокальная партия оперы изобилует богатыми оттенками и нюансами, предельно выразительна и драматична. Простыми и лаконичными приемами композитор добился сильного драматического накала. Короткие фразы речитатива поражают разнообразием ритмики (дуоли, секстоли, триоли, квинтоли и септоли, беспокойно пульсирующие шестнадцатые и тридцатьвторые или, наоборот, монотонно повторяющиеся восьмые, пунктированные ритмические рисунки, затактовые начала мотивов), метрических и смысловых акцентов.

Гибкость вокальной партии достигается многообразием и естественностью интонации. Композитор избегает ходов на широкие интервалы, строит мелодическую линию из терций, секунд, кварт, тритонов, пользуется секвенциями и повторами.

Так же, наряду с речитативными моментами, в опере присутствует несколько распевных ариозных разделов, с широкими и развитыми темами в оркестре. Они выделяются устойчивым тональным построением и большей завершенностью формы. Мелодическая линия голоса тоже более напевна, но как бы скована. К этим разделам можно отнести рассказ женщины о неудавшейся попытке принять смертельную дозу снотворного; упоминание о телефоне как последней нити, связывающей ее с любимым; рассуждение о человеческой натуре; разговор о самоубийцах, которые не пытаются покончить с собой дважды.

Несмотря на то, что композитор отдает преимущество партии голоса, он не отводит оркестру второстепенную роль. Именно звучание оркестра придает неповторимую окраску опере. Легкая и прозрачная оркестровка передает взволнованные и лирические состояния героини и даже в самые напряженные моменты не перекрывает вокальную линию голоса. В оркестровую ткань вплетаются все лейтмотивы оперы, изобразительную роль играет ксилофон, имитирующий звонок телефона. Оркестр является комментатором и дополнительным действующим лицом, которое раскрывает душевное состояние героини.

Опера «Человеческий голос» – это произведение, в котором композитор отразил все лучшие черты своего творчества и своеобразное дарование. При помощи гибких мелодических линий, простых, но аккуратно подобранных интонаций и средств музыкальной выразительности он реалистично раскрыл всю драму внутреннего мира героини. Используя разнообразные приемы взаимодействия оркестровой и вокальной партий, Ф. Пуленк сумел добиться поразительной силы воздействия на слушателей и отчетливо передать весь драматизм жизненной ситуации Женщины.

Список литературы

1. Гаврилова, Н. История зарубежной музыки. ХХ век: учебное пособие / Н. Гаврилова. – М.: Музыка, 2005. – 572 с.
2. Гивенталь, И. Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие, выпуск 6 / И. Гивенталь, Б. Ионин, Л. Щукина. – М.: Музыка, 1994. – 478 с.
3. Друскин, М. О западно-европейской музыке ХХ века / М. Друскин. – М.: Сов. композитор, 1973. – 272 с.
4. Кокто, Ж. Голос человеческий: пьеса в одном действии / Ж. Кокто.; пер. Е. Якушкина.
5. Медведева, И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1969. – 240 с.
6. Пуленк, Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк. М.: Музыка, 1977. – 93 с.
7. Смирнов, В. История зарубежной музыки: учебник для музыкальных вузов, выпуск 6 / В. Смирнов. – СПб.: Композитор, 2001. – 631 с.
8. Смирнов, В. История зарубежной музыки: учебное пособие, выпуск 6 / В. Смирнов. – СПб.: Композитор, 2001. – 319 с.
9. Филенко, Г. Французская музыка первой половины ХХ века: монография / Г. Филенко. – М.: Музыка, 1983. – 237 с.
10. Шнеерсон, Г. Французская музыка ХХ века: монография / Г. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.

1. И. Гивенталь Музыкальная литература зарубежных стран с. 419 [↑](#footnote-ref-1)
2. И. Медведева Франсис Пуленк с.177 [↑](#footnote-ref-2)
3. Ж. Кокто Голос человеческий [↑](#footnote-ref-3)
4. И. Гивенталь Музыкальная литература зарубежных стран с. 434 [↑](#footnote-ref-4)