

*Викторія Нечепуренко*

## КОРРЕСПОНДЕНЦІЯ ГАБРИЄЛЯ ФОРЕ І ПРИНЦЕССИ ЕДМОН ДЕ ПОЛІНЬЯК: ПРОЕКЦІЇ ТВОРЧЕСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА

При изучении жизни и творчества любого художника его эпистолярное наследие представляет особый интерес для исследователя. Письма, открытки, документы и пр. предстают не только в качестве важного биографического источника, что ценно само по себе, но также служат ключом к пониманию специфики творческого процесса художника и вместе с тем раскрывают особенности исторического контекста эпохи.

В нашей статье хотелось бы обратиться к переписке французского композитора конца XIX – начала XX вв. *Габриэля Форе* (1845–1924) и владелицы одного из самых престижных салонов Парижа *принцессы Эдмон де Полиньяк* (1865–1943, в девичестве – *Виннаретта Сэнже*). Сформированная во французских салонах конца века особая среда, в которой культивировалось творчество поэтов, музыкантов, художников и рождались их главные художественные идеи, была естественной средой творческой деятельности для Г. Форе – регулярного посетителя известнейших парижских гостиных. В салоне принцессы де Полиньяк осуществились важные творческие встречи Форе с современниками и реализовывались его значимые музыкальные проекты.

В связи с этим, обращение к переписке композитора и принцессы видится важной и *актуальной* задачей позволяющей обнаружить те подробности творческого общения Г. Форе, которые выявляют неизвестные биографические факты, дают новое представление о созданных композитором в период переписки произведениях, а также раскрывают новые перспективы изучения эпохи *fin de siècle*.

Значимость писем Габриэля Форе адресованных как принцессе, так и другим современникам, усиливает тот факт, что они оказались не только не проанализированы, но и большей частью неизвестны нашему читателю. В единственной существующей русскоязычной монографии о композиторе С. Сигитова цитируются отдельные фрагменты из переписки Форе, однако, специальных комментариев относительно писем композитора не встречается [5].

Не рассматривается переписка Форе и в работах посвященных отдельным жанровым сферам творчества композитора. Среди таковых следует упомянуть исследование Е. Корниенко, в котором без привязки к личности композитора, рассмотрены отдельные вокальные сочинения Г. Форе в аспекте идентичности французской национальной культуры [3].

В диссертации автора данной статьи, посвященной специфике воплощения жанра *mélodie* в вокальном творчестве Форе, фрагменты писем композитора скорее служат для воссоздания общего контекста эпохи, нежели становятся объектом специального изучения [4].

Во французской музыковедческой литературе письма композитора цитируются достаточно часто. Главным образом, заслуга их публикации и введение в широкий музыковедческий обиход принадлежит ведущему форееведу Жану-Мишелю Некту, который собрал и подготовил корреспонденцию Форе к изданию. Первым из таковых стало наиболее популярное и едва ли не единственное опубликованное собрание писем композитора и его ближайшего друга К. Сен-Санса<sup>1</sup>, изданное в 1994 году [11]. Вторым проектом Некту стал вышедший из печати в октябре 2015 года *новый том писем композитора, объединенный под общим названием «Габриэль Форе. Корреспонденция. По следам писем к Мадам Аш.»*<sup>2</sup> [6], который содержит множество неизвестных и неопубликованных ранее писем.

Среди адресатов Форе помещенных в новейшее издание встречаются ближайшие друзья и ученики, музыканты и поэты, издатели, члены семьи, а также друзья-меценаты. В предисловии к изданию, Ж.-М. Некту отмечает, что среди немногочисленных адресатов композитора своей регулярностью выделяются письма к *хозяйкам известнейших салонов Парижа* конца XIX – начала XX вв. Своеобразную «троицу доверенных лиц» композитора составляют Мари Клэр, принцесса Эдмон де Полиньяк и графиня Греффюль. Этот список следует также дополнить именами Маргерит Боньи (Рэнэ де Сэн-Марсо) и Маргерит Ассельман, которые были надежными и верными друзьями Форе, поклонницами творчества композитора и первыми исполнительницами многих его произведений.

Безусловно, корреспонденция с каждой из перечисленных выше дам заслуживает отдельного внимания, поскольку представляет важную часть как творческой, так и личной биографии композитора.

---

<sup>1</sup> Теплые и доверительные отношения между музыкантами запечатлелись в их переписке, охватившей 58 лет (1862–1920). Известный и имеющий авторитет в творческих кругах К. Сен-Санс стал для юного Г. Форе, ученика школы Нидермейера, в которой они познакомились, не только преподавателем, но и ближайшим другом, советником на всю жизнь. Сен-Санс давал ценные рекомендации и оказывал невероятную поддержку молодому композитору.

<sup>2</sup> В этом собрании корреспонденции Форе («Gabriel Fauré. Correspondance. Lettres à Madame H.») впервые были опубликованы письма известной пианистки *Маргерит Аллельман (Marguerite Hasselmans)*, которая с 1901 года и до самой смерти композитора была его преданной спутницей.

Однако в данной, первой из задуманной серии статей, посвященных Форе и его адресатам/отправителям, сосредоточимся на переписке композитора с одной из влиятельнейших меценаток Парижа переходной эпохи принцессой Эдмон де Полиньяк.

*Целью* изучения переписки Г. Форе и де Полиньяк видится возможность выявить особенности творческого сотрудничества композитора и принцессы, а также стремление проследить этапы реализации их совместных музыкальных проектов.

Приступая к анализу корреспонденции обратимся к работе М. Д. Копицы, в которой исследователь указывает на существование нескольких типов писем: «...такі, які ще на етапі створення мислилися як майбутнє історичне джерело, і ті, творці яких не планували перетворення своїх записів в історичне джерело, від чого цінність їх не зменшується» (курсив мой. – В. Н.) [2, с. 29].

Относительно корреспонденции Г. Форе хотелось бы сразу отметить бесспорный факт – композитор не стремился оставить свою переписку в качестве документа или «исторического источника» (по М. Копице). Это подтверждается тем, что Форе не всегда указывал день и год отправки письма. Только к концу жизни композитор стал более организованным в отношении своей корреспонденции и начал датировать письма. Более того, по словам Ж.-М. Некту, одна часть писем была помещена не в свои оригинальные конверты и разложена хаотично, а другая – осталась без указаний имен адресатов. Очевидно, что для Форе письма были лишь способом получения и передачи информации, т.е. служили единственным на то время коммуникативным средством.

Корреспонденция композитора и де Полиньяк представляет для нас интерес в нескольких аспектах. Первый из них – *биографический*, позволяющий узнать те подробности жизни и общения композитора с современниками, которые четче проявляют характер Форе и его личностные качества несколько расплывчато намеченные в существующей украино- и русскоязычной литературе.

Второй – *контекстный* аспект, влияющий на понимание творчества композитора. Он дает представление о том, в каких условиях Форе писал свои произведения, где и кем они исполнялись (своего рода «биография произведений»). Кроме того, данный аспект позволяет лучше понять, как происходил процесс сочинения, и что становилось импульсом к началу работы французского мастера.

Принцесса де Полиньяк была дочерью и богатой наследницей Исаака Зингера – изобретателя известнейшей швейной машинки

«Зингер»<sup>1</sup>. После неудавшегося первого брака с принцем Луи де Сей-Монбельяр (1887–1892), графиня Греффюль и ее кузен граф де Монтестью «организовали» второе замужество Винни (с 1893 г.), как ее ласково называли в близком кругу, с одним из богатейших французских аристократов, принцем Эдмоном де Полиньяк. Супруги вошли в историю Парижа, как яростные почитатели искусства и активные меценаты культурной жизни французской столицы переходной эпохи. В своем коттедже (который позже будут называть «ателье»), расположенном позади отеля принцессы, она принимала В. д'Энди, Э. Шабрие, Э. Шоссона, Г. Форте. Именно в этом «холле», как назвал его Пруст в эпохальном романе «В поисках утраченного времени» впервые исполнялись и создавались многие произведения композиторов. По заказу де Полиньяк свои лучшие сочинения написали И. Стравинский (Соната для фортепиано), Э. Сати («Сократ»), Ф. Пуленк (Концерт для двух фортепиано), М. Равель<sup>2</sup> («Павана почившей инфанте») и др.

Одним из композиторов, которого принцесса ревностно «опекала» с первых шагов в парижской салонной жизни был Габриэль Форте. Виннаретта Сэнже принимала участие не только в творческой жизни композитора, но оказывала всевозможную поддержку его семье<sup>3</sup>. В одном из своих писем Форте благодарит принцессу за оказанную помощь в лечении его сына Эмманюэля и называет ее «доброй феей» [6, p. 178]. Не оставался в долгу и сам Форте, посвящая свои лучшие произведения Виннаретте де Полиньяк и членам ее семьи<sup>4</sup>.

В начале 1890-х годов, после постройки собственного отеля, у принцессы возникает грандиозная идея открытия *музыкального зала*<sup>5</sup>, в

---

<sup>1</sup> На французском языке фамилия Singer скорее произносится как Сэнже. Именно такого написания мы и будем придерживаться в нашей статье.

<sup>2</sup> О взаимоотношениях Равеля и принцессы де Полиньяк см.: [1, с. 118, 125–126, 139, 189, 194].

<sup>3</sup> О степени доверия и уважения к личности Форте в семье де Полиньяк свидетельствует и тот факт, что принц Эдмон де Полиньяк завещал композитору после своей смерти достаточно внушительную сумму – 10.000 франков, что превышало его годовое жалование в Консерватории более чем в три (!) раза.

<sup>4</sup> Так, первый сборник вокальных миниатюр композитор посвятил матери Виннаретты княгине де Кампозелис.

<sup>5</sup> На данный момент в отеле принцессы, в котором был открыт этот музыкальный зал, находится *Фонд Сэнже-Полиньяк (Fondation Singer-Polignac, по адресу 43 авеню Жоржа Манделя в Париже)*, который оказывает финансовую поддержку в проведении лекций, конференций в области литературы, живописи, музыки и др. Фонд выделяет ряд степендий и оказывает помощь в публикации диссертаций.

котором хозяйка могла бы принимать музыкантов и художников, писателей, поэтов и всех представителей парижского высшего света. Торжественное открытие этого зала, по плану Полиньяк, должно было сопровождаться музыкой Форе написанной специально по случаю. Выбор вербального первоисточника к своему «литературно-музыкальному действию»<sup>1</sup> принцесса доверила композитору.

С просьбой о сотрудничестве Форе обратился к одному из самых популярных и востребованных в 80-х–90-х гг. поэтов, стихи и тексты которого послужили основой для многих произведений французских композиторов, символисту П. Верлену. Начавшиеся в январе 1891 года переговоры с поэтом затянулись на долгие месяцы и не имели ожидаемого результата по причине ухудшающегося физического состояния и алкогольной зависимости последнего.

В каждом своем письме к принцессе (за 1891 г.) Форе сообщает о проблемах в продвижении работы над заказанным де Полиньяк произведением. Главным образом это было связано с тем, что Верлен в течение нескольких месяцев так и не смог написать и предложить композитору ни единой строки. Более того, периоды quasi работы поэта сменялись то просьбами о преждевременном авансе, то совершенно не соответствующими заказу Мадам Полиньяк предложениями.

В марте 1891 г. Форе пишет:

*«Дорогая Принцесса*

*Я надеялся, что смогу сообщить вам новости от Верлена, серьезные новости, но с каждым днем приходило новое разочарование! Ах! это Кафе Франсуа-І!<sup>2</sup> Верлен проводит там все время и каждый раз уходит, когда меня там видит. Я убежден, он прячется от меня, поскольку ничего не может сказать относительно нашего проекта» [6, р. 177].*

И только в июне этого года в письме к композитору поэт сообщает о найденном комическом сюжете для их совместного сочинения, которое будет называться «Госпиталь Ватто». Предложенное поэтом название вызвало некоторые сомнения у композитора. В своем письме Форе просит у принцессы позволения отказаться от предложенного Верленом комического сюжета, воплощение которого поэт видел в жанре оперетты:

---

<sup>1</sup> Именно такой, достаточно неопределенный жанровый ориентир дала композитору принцесса при заказе данного произведения.

<sup>2</sup> В комментариях к корреспонденции Некту отмечает, что известное фото поэта с бокалом абсента было сделано именно в этом ресторане, расположенном на бульваре Сэн-Мишель в Париже.

«Не будет ли верным <...> сказать ему, что вы никогда не помышляли о комической фантазии и что вы ее вовсе не хотите!» [6, р. 192].

Позже в своих «Воспоминаниях» (1945) принцесса де Полиньяк выразит сожаление относительно нереализованности данного проекта и даст его краткое описание: «Выбранный сюжет представлял собой финал итальянской комедии; ее действие происходит в больничной палате, в которой Пьеро, Коломбина, Арлекин и другие персонажи рассуждают о жизни и о любви. Письмо Форе, которое я сохранила, мне показалось многообещающим; но я глубоко опечалена тем, что Форе *отказался* писать музыка, хотя он мог бы превосходно воплотить эту восхитительную тему» [цит. по : 9, с. 180].

После отказа композитора работать с верленовским текстом, который казался Форе вовсе не подходящим для музыкального воплощения, принцесса предложила композитору написать произведение на тему Будды. Модный в контексте охватившего Париж в конце века увлечения культурой Востока сюжет подсказал драматург *Морис Бушор* (1855–1929), который создал пьесу «Рождение Будды» для театра марионеток. Предложенная драматургом идея увлекла Форе и представлялась композитору более перспективной и реализуемой. Однако в первом же своем письме Бушор неожиданно оповещает принцессу о том, что он не сможет работать над выбранным сюжетом: «...мне было бы сложно разрабатывать для Мсье Форе те же сцены (развернутые), которые я задолго до этого написал для моего Будды. Мадам, я буду счастлив написать все, что вы пожелаете на любую другую тему – при условии, что сюжет не будет мне неприятен» [6, р. 196–197].

Еще более подробно и четко проясняет сложившуюся ситуацию письмо де Полиньяк к Маргерит Боньи (август 1891 г.): «Сказал ли вам Форе, что Бушор не хочет писать нашего Будду, поскольку он уже создал подобный сюжет для марионеток? Он предлагает Форе дописать музыку к его оркестровой пьесе для шести инструментов. Но это вовсе не наш замысел! Я считаю, что если Бушор не предложит нам ничего лучше нашей изначальной идеи, то нужно искать другого поэта...» [цит. по: 6, р. 197].

Очередным поэтом, работающим с сюжетом Будды, стал *Альбер Самэн* (1858–1900), который в 1892 году предоставил завершенное либретто. По свидетельству Ж.-М. Некту текст Самэна абсолютно не соответствовал заказу де Полиньяк и представлениям Форе о будущем сочинении. «Авторский текст 1-ой сцены и фрагменты 3-ей, – пишет Некту, – единственные, которые удалось найти, явно демонстрируют, что Самэн не имел ни малейшего представления о том, что такое музыкально-

драматическое произведение<sup>1</sup> и задумал свое либретто в поэтической форме<sup>2</sup>, вовсе не заботясь о свободе и непринужденности сцен» [9, р. 181].

Словно изначально обреченный на неудачу проект Полиньяк-Форе вновь не обрел желанной реализации. *«Я высох перед стихами Самэна: все что приходит, все выглядит посредственным из-за плохой структуры!»* – сетует композитор. – *«...» Я надеюсь, что по вашему возвращению смогу вам показать начало произведения! Я болен мыслью о том, что мне ничего не удастся!»* [6, р. 208–209]<sup>3</sup>.

На этот раз, после длительных дискуссий и различных предложений относительно будущего произведения, терпение принцессы иссякло<sup>4</sup> и в июле 1894 г. она пишет композитору гневное письмо: *«После долгих переговоров с Бушором и Самэном вы мне сообщили, что, наконец, начали что-то писать, но спустя некоторое время вы отказываетесь от вашего замысла на тему Будды. В таком случае, желая предоставить вам полную свободу, я предлагаю вам окончательно отказаться от текста Самэна и написать мне другое произведение на ваш вкус. С того момента я ждала, что вы мне принесете новый проект или что вы возобновите наши обсуждения, но вы со мной ни о чем не говорите и все наши прекраснейшие проекты таким образом терпят неудачу. <...> Я бы хотела знать, что вы намереваетесь делать? Выберите форму произведения, которая вам подойдет, и примите какое-нибудь решение, наконец»* [6, р. 221].

Можно лишь себе вообразить каким эмоциональным потрясением для композитора стало письмо принцессы, в котором она лишает Форе всякого доверия. Лишь окинув беглым взглядом письма композитора к Виннаретте де Полиньяк можно убедиться в его предельно тонком отношении к принцессе. Содержащиеся в каждом письме Форе утонченные фразы, в которых композитор передает тоску о Полиньяк в

---

<sup>1</sup> В оригинале – «l'oeuvre lyrique», что дословно переводится как «лирическое произведение», а подразумевается музыкально-сценическое сочинение любого жанра.

<sup>2</sup> Как упоминалось выше, заказывая Форе данное произведение, принцесса не давала конкретных жанровых указаний, а лишь оговорила, что это должно быть музыкально-литературное сочинение, которое скорее предполагает прозаический текст, нежели поэтический (более подходящий для написания вокальных циклов), который создал А. Самэн.

<sup>3</sup> Сразу же оговорим, что либретто А. Самэна так и осталось без музыки, а проект принцессы не обрел желанного воплощения.

<sup>4</sup> Справедливости ради, следует заметить, что за этот проект принцесса обещала Форе 25.000 (!) франков, что значительно превышало жалование композитора в Консерватории, где он получал 3000 годовых.

периоды ее отсутствия в Париже, выражает свое восхищение или благодарность, представляют собой и передают *нечто большее*, нежели простые стилистические особенности переписки конца века. Так, невозможно не процитировать самое искренне, на наш взгляд, окончание одного из писем Форе: *«Прощайте дорогая Принцесса и напишите, напишите, напишите, молю вас. Каждое ваше слово превратится в музыкальный звук»* [6, р. 194]. Или: *«Ваши друзья поживают хорошо, а вот пятницы<sup>1</sup> без Вас проходят плохо!»* [6, р. 172]. Некоторым изящным формулировкам порой сложно найти аналог или адекватно перевести на русский язык: *«...je vous en ai de reconnaissance **jusque dans les plus petits coins de moi-même**»<sup>2</sup>* [6, р. 205].

На наш взгляд одним из самых ярких и репрезентативных свидетельств трепетного отношения Форе к де Полиньяк может послужить письмо, в котором композитор благодарит принцессу за организованный в его честь музыкальный вечер, проведенный в салоне Виннаретты:

*«Дорогая Принцесса,*

*Я не могу не поблагодарить вас за вчерашний прекрасный вечер. Никто и вообразить себе не может, какую симпатию вы проявили и публично продемонстрировали в мой адрес! Будьте уверены, что я ежеминутно дорожу всеми проявлениями вашей драгоценной дружбы, за которую я вам благодарен каждым уголком моей души! Мне так не хватает встреч с вами и от этого жизнь моя становится печальнее!*

*С огромной любовью и уважением, и с благодарностью вновь, искренне ваш.*

*Габриэль Форе»* [6, р. 205].

Крайне показательной нам видится ремарка Некту, – как исследователя, который готовил корреспонденцию к печати и имел возможность лично общаться с членами семьи композитора – о том, что все письма Форе к Полиньяк отличает *предельно искренний тон* и в данной переписке композитор *раскрывается как никогда*. Представляется, что именно в ответном письме композитора к переполненной недовольством принцессе выразились его важнейшие личностные качества: *независимость, искренность и скромность* как человека и как художника.

*«Я всего лишь человек и я не требую ни больше, ни меньше, чем какой-либо другой человек; – сдержанно отвечает Форе, – вместе с тем, я почти уверен, что я лучше, чем вы, вероятно, думаете. Я не сдержал обещание, но*

<sup>1</sup> Творческие вечера в салоне де Полиньяк проходили именно по пятницам.

<sup>2</sup> Если попытаться сделать перевод на русский язык, то мы бы перевели следующим образом: *«...я вам за это признателен даже в самых маленьких уголках моей души»*.



у меня есть огромное желание его исполнить. Я бы хотел, чтобы обещанное произведение соответствовало вашему и моему вкусу. <...> Я вам обещаю и сделаю это от всего сердца: первое значимое произведение, которое я напишу, будет вам предложено. <...> Я не неблагодарный. В моей памяти живет воспоминание о ваших дружеских чувствах, и по отношению к вам я храню самую глубокую и сердечную признательность. Мне очень жаль, что вы смогли в этом усомниться» [6, р. 222–223].

Справедливости ради, следует заметить, что Форе сдержал обещание и в подзаголовке к своей оркестровой сюите «Пеллеас и Мелизанда» (1898 г.), композитор оставил посвящение – «*A Mme la princesse Edmond de Polignac*».

Вторым и завершенным творческим результатом дружбы Форе и принцессы де Полиньяк стал камерно-вокальный цикл *Пять mélodies* называемые «из Венеции». Параллельно с работой над сочинением, приуроченным к открытию «музыкального холла» (по словам М. Пруста), в 1891 году композитор принимает приглашение<sup>1</sup> принцессы посетить ее Палац *Wolkoff* в Венеции, куда Форе отправился вместе со своими друзьями-художниками – Эрнестом Дюэзом и Рожером Журденом.

Венеция, которую композитор ранее никогда не посещал, но неоднократно воплощал ее настроения в своих произведениях<sup>2</sup>, стала настоящим открытием для Форе. «*Какая страна! И какая здесь жизнь! <...> слов не хватает! Их нет даже для того, чтобы выразить все мое восхищение ...*», – напишет композитор [6, р. 183].

Очевидно, очарование Венецией было настолько сильным, что композитор вдохновляется идеей создания цикла вокальных миниатюр<sup>3</sup> и самым подходящим поэтическим первоисточником, по мнению Форе, становятся тексты Поля Верлена<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Этот период был отягощенным семейными сложностями. В своем монументальном исследовании, посвященном Г. Форе, Ж.-М. Некту называет период с 1885 по 1890 гг. «периодом сплина». Проявление состояния тоски и уныния французский музыковед отмечает в ряде произведений композитора: в вокальных миниатюрах «Одинокая» и «Осень»; «Элегии» для виолончели и фортепиано, а также в «Реквиеме», который был написан после смерти отца Форе.

<sup>2</sup> В частности, в таких произведениях как баркаролы для фортепиано, венецианский Ноктюрн из сюиты для оркестра «Шейлок» и др.

<sup>3</sup> Будучи в Италии композитор успел написать миниатюру «Мандолина» (№1 из цикла) и сделать набросок «Под сурдину» (№2). В течение ближайших нескольких месяцев после возвращения в Париже, Форе сочиняет еще три вокальных произведения – «К Климен» (№4), «Зелень» (№3) и «Это томный экстаз» (№5).

<sup>4</sup> Первая знакомство Форе с поэзией Верлена осуществилось благодаря настоятельному совету графа де Монтеस्कье, с которым композитор познакомился в салоне

Показательно, что композитор обращается именно к вокальному жанру, а не какому-либо иному. Такой выбор, на наш взгляд, обусловлен адресатом (принцессой де Полиньяк) и местом исполнения миниатюр, которое, вероятно, подразумевал Форе – *салон*. В данном случае – салон Маргерит Боньи – общего друга композитора и принцессы, известной держательнице одной из популярных парижских гостиных. То, что Форе ориентировался на место исполнения своих вокальных сочинений и собственно исполнителя подтверждают его письма. Кроме своих нотных рукописей, которые композитор высылал де Полиньяк и Боньи (первыми были «Мандолина» и «Под сурдину»), Форе делится примечательными рекомендациями относительно манеры исполнения номеров цикла, которые служат не только важным интерпретационным ориентиром, но и выступают в качестве важного источника, проясняющего композиторский замысел.

Так, высылая принцессе очередной номер цикла (№3 «Зелень») Форе озадачивается своим музыкальным прочтением фонетически сложной и не музыкальной третьей строки стихотворения Верлена «*Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches*»: «*И если первое прочтение (музыкально воплощение указанной поэтической строки. – В. Н.) вас не удовлетворит, пообещайте мне, что вы не утратите желание прочесть ее снова? Исполнение тем и осложнено: темп медленный, а манера исполнения взволнованная, восторженная и жалобная, пылкая и обескураженная! И так на протяжении тридцати тактов! Не находите ли вы, что я создаю тем самым тысячу препятствий*» [6, p. 195].

Относительно исполнения этой же миниатюры («Зелень») Форе писал М. Боньи, в салоне которой осуществились первые прослушивания венецианских миниатюр и хозяйка гостиной стала первой их исполнительницей: «*...я бы вам не рекомендовал петь медленно: темп быстрый, взволнованный, почти „задыхающийся“*» [6, p. 198].

---

графини Греффюль. Известнейший парижский денди Робер де Монтестье стал первым, кто отметил сходство эстетик Верлена и Форе. По мнению де Монтестье, выраженному в достаточно метафоричной форме, творчеству обоих художников были присущи «сдержанность, деликатность, скрывающие признание на краю уст»; в их произведениях ощущается «природная элегантность» и наблюдается общее «предпочтение всего, в чем объединяются неясное и скрытное» [цит. по: 10, p. 56].

В 1887 году Форе написал на стихотворения Верлена «Лунный свет» одноименную вокальную миниатюру. С появлением данного сочинения возникает устойчивый интерес композитора к поэзии Верлена и значительно переосмысливается композитором способы прочтения поэтического текста и его воплощения в музыкальном материале.

Как известно, во французской музыкальной культуре второй половины XIX века, салон оказывал огромное влияние на развитие камерных жанров. Став средоточием культурных традиций во Франции указанного периода, салон фактически актуализировал камерную музыку.

Одним из образцов и творений французского салона второй половины XIX века стал вокальный жанр *mélodie*, который в творчестве Г. Форе прошел длительный путь развития. И именно венецианский цикл миниатюр становится показательным в отношении развития жанра в творчестве композитора. Эти пять вокальных миниатюр демонстрируют кардинальные изменения в работе композитора с поэтическим текстом. В первую очередь это проявляется в новом, очень внимательном отношении композитора к интонационной основе стихотворения. Он стремится максимально адаптировать текст к музыкальному произношению. И в таком особом внимании к интонационному (фонетическому) элементу просматривается формирование новых методов работы с поэтическим текстом (которые скорее характерны жанру *mélodie*, нежели романсу).

Значимость венецианских *mélodies* в творчестве композитора подчеркивает тот факт, что данные миниатюры стали первым в камерно-вокальном наследии Форе циклическим произведением. Несмотря на то, что в своем цикле композитор объединяет стихотворения из *двух разных* поэтических сборников П. Верлена<sup>1</sup>, ему удается создать целостность как на поэтическом, так и музыкальном уровнях. Композитор выстраивает стихотворения в цепочку проясняющую принцип отбора текстов: главным становится выбор стихов, в которых воплощаются образы и впечатлений, полученные композитором в период пребывания в Венеции, а не другие «формальные» признаки<sup>2</sup>; а тематические арки между номерами цикла, о которых композитор сам пишет в своих письмах<sup>3</sup>, служат мощным объединяющим фактором.

---

<sup>1</sup> Стихотворения «Мандолина», «Под сурдину» и «К Климен» заимствованы из «Галантных празднеств» (1869 г.); «Зелень» и «Это томный экстаз» – из «Романсов без слов» (1874 г.). Исходя из выбранных текстов, очевидно, что Венеция ассоциировалась у композитора с культурой галантных празднеств XVIII века и стала символом искусства утонченных отношений, основанных на почитании и «служении» даме.

<sup>2</sup> Исходя из выбранных текстов, очевидно, что Венеция ассоциировалась у композитора с культурой галантных празднеств XVIII века и стала символом искусства утонченных отношений, основанных на почитании и «служении» даме.

<sup>3</sup> Объясняя принцессе де Полиньяк принципы организации музыкального материала в цикле, сходства между номерами, Форе называет свои пять миниатюр «своего рода Сюитой» [6, р. 202–203]. Подобное определение Пяти *mélodies* «из Венеции» часто заимствует в своих работах Ж.-М Некту. Очевидно, отталкиваясь от письма Форе,

Несмотря на спорное отношение Сигитова к данному опусу миниатюр, который он называет «лирической тетрадь» и всячески избегает определения «цикл», в «5 *mélodies* „из Венеции”», на наш взгляд прослеживает целый ряд принципов, характерных для вокального циклического произведения. Отметим, что до этого композитор писал отдельные вокальные сочинения и не объединял их в один опус<sup>1</sup>.

Таким образом, корреспонденция Габриэля Форе и принцессы Эдмон де Полиньяк значительно расширяет представление и дает новое понимание особенностей работы композитора над музыкальными произведениями. В письмах Форе представлены детали жизни композитора (его поездки и общение с современниками, т.е. *биографический аспект*), которые повлияли и отразились в его сочинениях. Личные комментарии композитора к номерам цикла «из Венеции» четче проясняют композиторский замысел, и расширяет понимание о произведениях в целом.

Так, очевидно, что венецианские *mélodies* композитор писал в расчете на исполнителей и на место исполнения – *салон* (в этом раскрывается *контекстный аспект* переписки). Факт формирования жанра *mélodie* также во многом проясняется благодаря общению Форе с современниками, в частности с П. Верленом. Невозможно не согласиться с точкой зрения Ж.-М. Некту о том, что в этот период огромное значение в формировании новых способов прочтения композитором поэтического текста, становится встреча с творчеством одного из самых ярких и оригинальных поэтов своего времени. Поэзия Верлена занимает особое место как в творчестве Форе, так и французских музыкантов переходной эпохи в целом. Подчеркивая особую связь между поэтом и музыкантами, Ж. Жан-Обри справедливо пишет: «Французская музыка и поэзия так же тесно и неразрывно связаны внутри и вокруг творчества Верлена, как и немецкая поэзия и музыка соединены с Гейне и Шуманом» [7, р. 252]. С текстами поэта, близкими Форе своей утонченностью, связан расцвет его вокального творчества. Не случайно, после миниатюры «Лунный свет», цикла «Пять *mélodie* „из Венеции”» и кульминационного цикла «Добрая

---

Некту предлагает рассматривать «венецианские миниатюры <...> как „сюиту” состоящую из пяти частей» [10, с. 190]. «Чередование „медленно-быстро” – продолжает исследователь, – дополняется двумя типами пианистического письма: оживленное *staccato* в номерах 1, 3 и 5, а гибкие арпеджио соответственно располагаются в промежуточных номерах» [в № 2 и 4 – *В. Н.*; 10, с. 190].

<sup>1</sup> Исключение лишь составляет «Поэма одного дня» на тексты Ш. Гранмужена (ор. 21, 1880 г.), которая не является собственно циклом, но три миниатюры композитора опубликованы под одним опусом.

песня» написанных на тексты П. Верлена, Форе на протяжении долгих лет не мог найти подходящие стихотворения для вокального цикла<sup>1</sup>.

Примечательно, что посещение салона строгой и требовательной принцессы Винарретты де Полиньяк, как места представляющего собой своеобразную точку пересечения самых современных идей и творческих поисков своего времени, стало для композитора важным и этапным период в творчестве. В этом аспекте корреспонденции Габриэля Форе и де Полиньяк выступает важнейшим источником и ярким следом в истории общения и сотрудничества двух современников.

1. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография / В. Жаркова. – К.: Автограф, 2009. – 528 с.
2. Копица М. Епістологія в лабіринтах музичної історії: Монографія / М. Копица / До 100-річчя Національної музичної академії України. – К.: Автограф, 2008. – 528 с. : іл.
3. Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыки французских композиторов рубежа XIX–XX вв.: дисс. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Корниенко. – Саратов, 2011. – 173 с.
4. Нечепуренко В. Вокальное творчество Габриэля Форе: пути формирования жанра *mélodie*: дисс. канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / В. Нечепуренко. – К., 2015. – 280 с.
5. Сигитов С. Габриэль Форе: монография / С. Сигитов. – М.: Советский композитор, 1982. – 280 с.
6. Fauré Gabriel *Correspondance suivie de lettres à Madame H.* / [recueillies, présentées et annotées par Jean-Michel Nectoux]. – Paris: Fayard, 2015. – 911 p.
7. Jean-Aubry G. *La musique française d'aujourd'hui* / G. Jean-Aubry / [préface de M. Gabriel Fauré]. – Paris: Perrin, 1916. – 306 p.
8. Nectoux J.-M. *Fauré* / J.-M. Nectoux. – Paris: Seuil, 1972. – 187 p.
9. Nectoux J.-M. *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur* / J.-M. Nectoux. – Paris: Flammarion, 1990. – 616 p.
10. Nectoux J.-M. *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur* / J.-M. Nectoux. [2<sup>e</sup> édition revue]. – Paris: Fayard, 2008. – 844 p.
11. Saint-Saëns C. & Fauré G. *Correspondance 1862–1920* / [réunie et présentée par J.-M. Nectoux]. – Paris: Société française de musicologie éditions Klincksieck, 1994 – 168 p.

**Нечепуренко Виктория. Корреспонденция Габриэля Форе и принцессы Эдмон де Полиньяк: проекции творческого сотрудничества.** В статье рассматривается переписка французского композитора конца XIX – начала XX вв. Габриэля Форе и владелицы одного из самых престижных салонов Парижа принцессы Эдмон де Полиньяк. Корреспонденция композитора и его мецената изучается в двух аспектах: биографическом и контекстном. Первый из них

---

<sup>1</sup> Об этом см. : [4].

раскрывает детали жизни и общения композитора с современниками, что четче проявляют характер Форе и его личностные качества. Второй – влияет на понимание творчества композитора, дает представление о том, в каких условиях Форе писал свои произведения, где и кем они исполнялись.

**Ключевые слова:** корреспонденция, Г. Форе, французский салон, принцесса Эдмон де Полиньяк.

**Нечепуренко Вікторія. Корреспонденція Габріеля Форе і принцеси Едмон де Полін'як: проєкції творчої співпраці.** У статті розглядається листування французького композитора кінця XIX – початку XX ст. Габріеля Форе і власниці одного з найпрестижніших салонів Парижа принцеси Едмон де Полиньяк. Корреспонденція композитора і його мецената вивчається в двох аспектах: біографічному і контекстному. Перший з них розкриває деталі життя і спілкування композитора з сучасниками, що дозволяє більш чітко виявити характер Форе і його особистісні якості. Другий – впливає на розуміння творчості композитора, дає уявлення про те, в яких умовах Форе писав свої твори, де і ким вони виконувалися.

**Ключові слова:** корреспонденция, Г. Форе, французский салон, принцеса Едмон де Полиньяк.

**Nechepurenko Viktoriia. Correspondence of Gabriel Fauré and Princess Edmond de Polignac: projections of creative collaboration.** The article deals with the correspondence of the French composer of the late XIX – early XX centuries. Gabriel Fauré and the owner of one of the most prestigious salons of Paris Princess Edmond de Polignac. The correspondence of the composer and his patron is studied in two aspects: the biographical and contextual. The first one reveals details of life and communion with the composer's contemporaries that clearly show the nature of Fauré and his personal qualities. Second – affects the understanding of the composer, it gives an idea of the conditions in which Fauré wrote his works, where and by whom they were performed.

**Key words:** correspondence, G. Fauré, french salon, princess Edmond de Polignac.

*Ли Цин*

### **«ПЕСНИ БИЛИТИС» КЛОДА ДЕБЮССИ НА ТЕКСТЫ ПЬЕРА ЛУИСА (ИСТОРИЯ ТВОРЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ КОМПОЗИТОРА И ПОЭТА)**

В творческом наследии Клода Дебюсси вокальный цикл «Песни Билитис» (*Chansons de Bilitis*) на тексты Пьера Луиса отмечает начало сотрудничества композитора с одним из самых смелых и