

УДК 78.071.1(493)(092):784.071.2]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2806

**Тимошенко Андрій Вікторович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

заслужений артист України,

доцент кафедри музичного мистецтва естради та джазу

e-mail: tимоandr@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-5090-7025

**ПІСНЯ ЖАКА БРЕЛЯ «NE ME QUITTE PAS» ТА ЇЇ  
ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ І МОВНИЙ  
АСПЕКТИ**

Статтю присвячено порівнянню вибраних виконавських версій пісні видатного французького шансоньє Жака Бреля «*Ne Me Quitte Pas*». Цю пісню виконували музиканти різних поколінь, і показово, що одна з перших інтерпретацій, розглянутих в статті, з'явилася лише кількома роками пізніше за оригінальну версію Жака Бреля. **Мета статті** – порівняти різні виконання пісні «*Ne Me Quitte Pas*» з огляду на їхню жанрову та стильову варіативність. **Інноваційність** цієї розвідки полягає у долученні до поля вітчизняних музикознавчих досліджень творчості Жака Бреля та розкритті її інтерпретаційного потенціалу шляхом компаративного аналізу виконавських версій одного з найпопулярніших пісенних «хітів» ХХ століття. Порівнюються також два варіанти англійського перекладу пісні «*Ne Me Quitte Pas*». Робиться **висновок**, що за 63 роки, котрі минули з першого запису пісні, вона зазнавала різних інтерпретацій, частина з яких зберігала оригінальний звуковий образ твору, попри деякі індивідуальні риси, а інша частина являє собою зразки трансформації відомої пісні у твори інших жанрів (речитатив-молитва, театральний монолог, хіп-хоп трек тощо).

**Ключові слова:** пісня; *chanson*; інтерпретація; виконання; стиль; жанр; компаративний аналіз; переклад.

**Постановка проблеми.** Однією з важливих особливостей популярної пісенної культури, яка унаочнюється при її порівнянні з тра-

дицією *Kunstlied* і фольклором, полягає в тому, що певна пісня, як правило, асоціюється з певним виконавцем. Більшість популярних пісень знають саме за ім'ям виконавця, а не композитора чи автора віршів, чому можемо знайти численні підтвердження. Звісно, аж ніяк не йдеться про «одноразовість» пісень та їх «виключеність» із системи музичної інтерпретації, що суперечило б самим засадам музичного мистецтва, але тенденція є очевидною. І тим більш значущими є випадки, коли та чи інша пісня набуває такої популярності, що стає «класикою» в широкому розумінні слова, формуючи власний виконавський простір, залишаючись виконуваною протягом півстоліття та більше, «переживаючи» і першого виконавця, і авторів музики та тексту. Прикладами тому є «*Les feuilles mortes*», «*Non, je ne regrette rien*» та інші надзвичайно популярні пісні. Своєрідним аналогом монографічних концертних програм стають платівки-омажі, серед яких, наприклад, «Каас співає Піаф» («*Kaas chante Piaf*»), «Мірей Матьє співає Піаф» («*Mireille Mathieu Chante Piaf*»), «Барбара співає Жака Бреля» («*Barbara Chante Jacques Brel*») та інші – відзначимо, що названі альбоми вийшли у світ з різницею понад 50 років. «*Kaas chante Piaf*» – це також і концертна програма, що виконувалась Патрісією Каас на сцені. Отже, версії популярних пісень, чиї назви стало асоціюються з іменами їх перших виконавців, запропоновані іншими співаками, є вартим уваги художнім матеріалом, що має бути вивчений із застосуванням інструментарію інтерпретології. Йдеться про виконавську інтерпретацію, яка, за словами Л. Шаповалової (2017: 296), «базується на специфіці жанрово-виконавського середовища», тобто в кожному випадку передбачає свої жанрово-стильові відмінності. Пропоновану статтю присвячено пісні «*Ne Me Quitte Pas*», що була інтерпретована у різні часи, в різних стилях, жанрах, різними мовами, а її перший виконавець – Жак Брель – є одним з найвидатніших співаків культури французької *chanson* XX сторіччя.

**Огляд останніх публікацій за темою дослідження.** Традиція французької *chanson* поступово отримує гідне наукове осмислення. Як приклади можна назвати присвячений їй розділ в посібнику «Кембриджська історія музики XX сторіччя», а також дисертацію, де розглядається творчість трьох видатних представників цієї тра-

диції: Жака Бреля, Жоржа Брассена та Лео Ферре (Cordier, 2008). Своєрідність французької *chanson* уможливила створення окремого курсу, в якому ця традиція стала предметом вивчення – що описано в статті Дж. Кем (Kem, 2016). Життя та творчий спадок однієї з найвідоміших виконавиць *chanson*, Едіт Піаф, став темою окремої монографії (Looseley, 2015), що також включає і розділ під назвою «Співаючи Піаф», який фактично присвячений питанню пізніших інтерпретацій пісень видатної співачки. Крім згаданої дисертації, до робіт, присвячених Жаку Брелю, належить також стаття Дж. Бернстейна (2005), що скоріше має характер спогаду, але є цінною як свідоцтво очевидця виступів співака.

Інтерпретологія як специфічний напрям музикознавства сформувалася протягом останніх двох десятиліть, її здобутки викладено в навчальних посібниках (Москаленко, 2012) і окремих статтях (Шаповалова, 2017). Але досі інтерпретаційний метод *не застосовувався* до такої відомої і широко виконуваної пісні, як «*Ne Me Quitte Pas*». **Мета статті** – порівняти вибрані виконання твору, враховуючи їхню жанрову та стильову варіативність, що здійснюється *вперше*. Звідси, головним **дослідницьким методом**, застосованим у статті, є компаративний, використаний і для вивчення особливостей різних виконань, і для розгляду варіантів перекладу пісні англійською мовою.

**Виклад основного матеріалу.** Жак Брель (1929–1978) – співак (*chansonier*), який є одним з найвидатніших виконавців у цьому жанрі, його постать традиційно асоціюється з Францією, хоча народився він у Брюсселі (Бельгія), а його кар'єра пов'язана прямо чи опосередковано з багатьма країнами: вона «взлетіла» в Парижі, але надзвичайно важливими для нього були і виступ у Лондоні 1965 року, і «кабаре-ревію» («*cabaret revue*») «*Jacques Brel Is Alive and Well and Living in Paris*», поставлене в театрі «Оф-Бродвей» 1968 року (Cook, Pople, 2004: 327). Серед тих, на кого вплинув Жак Брель, називають американця Скотта Волкера, англійця Девіда Боуї та канадця Леонарда Коена (там само).

Пісня «*Ne Me Quitte Pas*» є п'ятим треком альбому «*La Valse à Mille Temps*». Серед інших видатних пісень платівки, крім титульно-

го «Вальсу з тисячею долей», цікавою є восьма, «*La Mort*» – через те, що вона заснована на середньовічній секвенції «*Dies irae*», яка в музичному мистецтві традиційно асоціюється зі смертю.

Однією з характерних особливостей пісень, виконуваних Жаком Брелем, є велика роль речитативності в їхній мелодії, особливо помітна в порівнянні з піснями Едіт Піаф та інших шансоньє того часу. У зв'язку з цим у «живих» концертних виступах Бреля завжди був присутній елемент драматичної гри, завдяки чому вони також мали великий успіх у публіки, що була присутня в залі. Автор дисертації, присвяченої Жаку Брелю, Жоржу Брассену та Лео Ферре так характеризує сценічну поведінку цих артистів: «Для них спів був невіддільним від аудиторії, і коли вони виступали, здавалося, що вони взаємодіяли з публікою декількома способами: вони співали, але також комунікували фізично, через жести, погляди та вирази обличчя» (Cordier, 2008: 70–71). Дж. Бернштейн подібним чином описує свої враження від виступу Жака Бреля: «Те, що я побачив Бреля вживу, відкрило мені цілковито новий вимір: одне з найбільш пластичних обличь, що я зустрічав» (Bernstein, 2005: 86). Але у випадку з «*Ne Me Quitte Pas*» є ще одна риса, що посилює і речитативно-декламаційний характер мелодики, і «вільність» драматичного виступу – відмова від римування.

Йдеться не про власне вільний вірш (верлібр, від французького *verse libre*), бо ця форма віршування, при всій її різноманітності, передбачає відмову від віршового розміру на додачу до відсутності рими (Berry, 1997: 874) – навпаки, метрика вірша тут витримується надзвичайно чітко, що стає одним з чинників, які визначають доволі своєрідне співвідношення тексту і музики у цій пісні. Музичні метричні акценти (що передбачають і зміну гармоній, у тому числі), зазвичай припадають на останній склад кожного рядка, не збігаючись, таким чином, із метрикою самого вірша, що створює ефект нестійкості, невірноваженості. Але водночас відсутність римування робить поетичний текст більш непередбачуваним (гарантуючи уникнення рим на кшталт *amour – toujours*) і часто такі тексти сприймаються як більш ширі, як результат спонтанного висловлювання. Словесний текст пісні виражає благаання ліричного героя не покидати його, адресоване

коханій. Тут і заклики забути минулі негаразди, і обіцянки кохання й самовідданості, і поетичні образи, що натякають на неочікувані здобутки після тривалих страждань (заснулий вулкан, що вивергався, та врожайна опалена земля), і, врешті-решт, самоприниження («буду тінню твоєї тіні, тінню твого собаки»).

З точки зору композиції, «*Ne Me Quitte Pas*» представляє собою зразок вільно трактованої куплетно-варіантної форми, в буквенному вираженні – АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub>А<sub>2</sub>. Завдяки варіюванню музичного матеріалу та різноманітності тексту створюється наскрізний розвиток. У пісні немає приспіву як повноцінної частини форми, але його функцію певною мірою виконує чотириразове повторення слів «*Ne me quitte pas*» наприкінці кожного з розділів, з практично однаковою мелодичною структурою і на одних і тих самих гармонічних зворотах, що надає пісні рис молитви, заклиральності, у відповідності до основної ідеї твору.

Музичний матеріал у розділах «А» та «В» є не лише різним, він є різнорідним за своєю сутністю. Так, частини «А» концентрують у собі речитативність, характерну для цієї пісні. Це виявляється у двох ознаках. По-перше, кожен з мотивів (що відповідає рядку тексту) охоплює надзвичайно вузький діапазон – секунду або терцію. По-друге, сам зміст цих мотивів є досить подібним, включає повторювані звуки. Відповідно, у розділах «В» ці мотиви є ширшими за діапазоном, внаслідок чого вони сприймаються як більш експресивні, цьому ж слугує і загальне підвищення теситури в цих розділах. Внаслідок цього більшість співаків утворює кульмінацію саме в розділах «В». Означена різноманітність інтонацій є особливо цікавою з огляду на мету цієї статті – адже в указаних умовах співак має більше можливостей для власного прочитання пісні.

Гармонічний план пісні є досить простим і у більшості випадків зберігається однаковим в різних виконавських версіях. Найяскравіші гармонії (за винятком останнього розділу) використано в розділі «В», на словах «*Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi / Où l'amour sera loi / Où tu seras reine*», де у «фрігійському» звороті з'являється мінорний тризвук VII ступеня – що сприймається як раптовий «провал», особливо враховуючи спрямованість всіх голосів униз. Також відзна-

чимо тенденцію до використання дорійської, мажорної, субдомінанти. Цей прийом часто зустрічається в популярній музиці, в тому числі в рок-композиціях.

Аналіз наявних інтерпретацій пісні «*Ne Me Quitte Pas*» доцільно розпочати з оригіналу Жака Бреля, розглянувши згодом інші записи, тобто рухаючись не за хронологічним принципом, а враховуючи міру новизни, яку кожен співак привносить у своє прочитання. У Жака Бреля є щонайменше два студійні записи цієї пісні – вдруге вона з'явилася в альбомі з однойменною назвою, вже під першим номером, у 1972 році; також доступні відеозаписи живих виконань пісні. Рання інтерпретація відрізняється від варіанту 1972 року тим, що Жак Брель співає нібито з ремаркою *sotto voce*, не використовуючи повну опору голосу, особливо в розділах «А». Частково це можна пов'язати з еволюцією голосу співака, але на момент виходу ранньої версії йому було вже 30 років, і в інших записах альбому його голос звучить більш повно, тобто, це усвідомлене художнє рішення. Воно впливає із сутності самого поетичного тексту і дозволяє якнайкраще показати особливий характер пісні. Незвичайним є і інструментальний супровід, адже трек починається зі звучання електронного інструмента на кшталт терменвоксу з його неповторним містичним колоритом.

Більш яскравою є версія 1972 року (починається коротким вступом фортепіано). В ній Жак Брель значно більшою мірою демонструє глибину свого голосу, зберігаючи при цьому щирість і проникливість висловлювання. В порівнянні з іншими версіями ця може здатися простою, але Жак Брель з притаманною йому увагою до деталей багато в чому урізноманітнює своє виконання. Наприклад, він переосмислює ритмічну структуру тексту, яка і без того була досить своєрідною, з акцентом на останніх складах рядків. Співак же «грає» способами сполучення рядків – чи то через промовисту паузу (перший і другий рядок), що відмежовує і підкреслює головні слова пісні, чи то поєднує рядки, чи то робить паузу всередині наступного рядка (другий та третій звучать таким чином: *Il faut oublier Tout / peut s'oublier*). Така змінність дозволяє йому також уникнути монотонності наприкінці розділів, де чотири рази повторюється «*Ne*

*me quitte pas*». Перша кульмінація вибудовується співаком на словах «*Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi / Où l'amour sera loi / Où tu seras reine*», причому на третьому з наведених рядків використано прийом раптового *diminuendo*, який відтіняє частково подібні за текстом другий та третій рядки і також дозволяє уникнути одноманітності висловлювання. За допомогою всіх перелічених засобів створюється образ з рисами невпевненості, деякої сором'язливості, після чого повторення ключових слів пісні набуває особливого значення.

Суттєвою відмінністю в звучанні другого куплету є його інструментальний супровід – з'являються струнні інструменти, партія фортепіано трансформується, збагачується виразними підголосками, що набувають майже самостійного значення. В результаті утворюється більш «м'який» звуковий образ, що несе емоційний заряд натхнення та сподівання. І це не випадково, адже зміст слів в цьому фрагменті розкриває бачення ліричним героєм свого майбутнього з коханою. Жак Брель продовжує користуватися прийомом раптової паузи посередині рядка в особливо значимих місцях, зокрема, після слова «*Mort*» (смерть) на словах: «*L'histoire de ce roi Mort / de n'avoir pas*». Як і в першому випадку, співак уникає будь-якої паузи між розділами «А» та «В», що відчувається особливо яскраво з огляду на раптове посилення голосу. При цьому наступний розділ є кульмінаційним в масштабах всієї пісні, адже він фокусує всі типові риси «найвищої точки», такі як максимальна сила звуку, відхилення від темпу (прискорення на словах «*Et quand vient le soir*» та вповільнення після цього), і найбільш сокровенні слова вірша, що натякають на воз'єднання ліричного героя зі своєю коханою («*Le rouge et le noir / Ne s'épousent-ils pas*»). Жак Брель і в цьому випадку застосовує прийом виразного *diminuendo* – не настільки раптового, як вперше, але ще експресивнішого завдяки майстерному драматичному використанню пауз та вповільнень.

Останній куплет має дещо містичний колорит завдяки аранжуванню, в якому зникає звичний виклад партії фортепіано (яке тепер виконує лише дуже швидкі, «безтілесні» трелі), з'являється тембр флейти. Замість звичних використовуються дисонуючі гармонії, а та-

кож хроматичні «сповзання», що додатково посилюють відчуття нестійкості, непевності – і вдало кореспондують з «потоїбчними» образами словесного тексту, такими як *«Laisse-moi devenir / L'ombre de ton ombre / L'ombre de ta main / L'ombre de ton chien»*. Власне спів Жака Бреля стає уривчастим, паузи між рядками-мотивами збільшуються, внаслідок чого порушується цілісність музичного висловлювання. Завдяки цьому комплексу засобів у слухача з'являється відчуття, що герой звертається вже не безпосередньо до своєї коханої, а ніби промовляє «у порожнечу», звертається до тіні.

Серед зірок французької сцени, що виконували цю пісню, однією з найвідоміших є Мірей Матьє (нар. 1946, Авіньйон). До *«Ne me quitte pas»* вона зверталася двічі: як до пісні і як до матеріалу для колажу. У своєму прочитанні твору співачка тяжіє до загострення контрастів між музичними розділами «А» та «В». Так, в розділах «А» Мірей Матьє співає дуже тихо, стримано. Але в контексті змісту пісні стає очевидно, що це – не відстороненість або недостатня емоційність, а скоріше передача «внутрішнього монологу», що за своєю природою не потребує значної сили голосу. І тим більш яскравими стають «виходи» на кульмінацію в розділах «В», пов'язані і з підвищенням вокальної теситури. В них Мірей Матьє показує все багатство та силу свого голосу. Вже від перших слів *«Moi je t'offrirai / Des perles de pluie»* співачка робить значне *crescendo*, і утримує досить гучну динаміку аж до повторення слів *«Ne me quitte pas»*. На них відбувається раптовий перехід від «сильного» співу до напівдекламації в дуже тихій динаміці, з розривами між складами – що відчувається як плач від розпачу. Це зіставлення стає особливо контрастним вдруге, після слів *«Et quand vient le soir / Pour qu'un ciel flamboie / Le rouge et le noir / Ne s'épousent-ils pas»* – їх Мірей Матьє співає підкреслено сильно, навіть з відтінком агресії, розтягуючи останній рядок в часі (відзначимо, що він має на одну голосну більше, ніж передбачено розміром віршу). Також яскравість цьому моменту додає гармонічний супровід в рядку *«Pour qu'un ciel flamboie»* – на відміну від низхідного руху гармонії у версії Жака Бреля, тут використано напружений тризвук II низького ступеню, знаний як «неаполітанський», що потім переходить в тризвук натурального



II ступеню, утворюючи дуже активний гармонічний рух. Цей зворот можна охарактеризувати як світлий, променистий – що кореспондує зі словами «*Et quand vient le soir / Pour qu'un ciel flamboie*» («Коли спускається вечір, щоб запалити небо»). З особливим трагізмом Мірей Матьє співає останні рядки, з паузами між словами та вже після завершення інструментального супроводу, в тиші, що явно символізує самотність – і раптова поява останнього акорду лише підкреслює це.

Взагалі, роль аранжування у версії Мірей Матьє є дуже важливою, і воно істотно відрізняється від аранжування оригіналу. По-перше, пісня починається з флейтового програшу, якого у Жака Бреля не було. На відміну від фортепіанного акомпанементу оригіналу, тут відтворюється оркестрове звучання, внаслідок чого виникають асоціації з оперною арією. В першому куплеті співачку супроводжують струнні, що створюють м'який, романтичний і дуже виразний фон. У другому додається тембр гобою – використання духових інструментів є алюзією на оригінальне аранжування. З цією ж метою в останньому з розділів «А» звучать швидкі, «ірреальні» трелі скрипок. Між куплетами, як і у Жака Бреля, повторюється головна інтонація пісні у фортепіанному викладі.

На відміну від Жака Бреля, Мірей Матьє не робить пауз всередині рядка, внаслідок чого її виконання сприймається більш цілісно, як єдиний мелодичний потік. Нарешті, характеристику виконання пісні Мірей Матьє не можна завершити без згадки про грасування, настільки ж впізнаване, як і її голос. Особливо багато звуків «r» виявляється в рядках «*Je creuserai la terre / Jusqu'après ma mort / Pour couvrir ton corps / D'or et de lumière / Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi / Où l'amour sera loi / Où tu seras reine*» – завдяки чому вони звучать з особливою, неповторною виразністю.

В іншому, колажному зверненні до «*Ne me quitte pas*», Мірей Матьє поєднує її з іншим славетним зразком французької пісні – «*Je ne pourrai jamais vivre sans toi*», написаним Мішелем Леграном і відомим за фільмом «Шербурзькі парасольки». Мірей Матьє починає з зачитування слів пісні Жака Бреля, потім співає пісню з кінофільму, повертається до пісні Жака Бреля (зі слів «*Moi je t'offrirai*»), і після кульмі-

нації знов звертається до матеріалу пісні Мішеля Леграна. Очевидно, що підставою для такого поєднання стали спільні слова «*Ne me quitte pas*», використані в обох піснях.

До пісні «*Ne me quitte pas*» зверталися і виконавці з інших країн, у тому числі Майса Матараццо (Майса Фігейра Монхардім, znana також як просто «Майса», 1936–1977), народжена в Ріо-де-Жанейро (Бразилія). Свою популярність вона здобула як виконавиця босса-нова та «ліхтарних пісень», фосса («torch songs») (Hansen, 2019). В своєму виконання «*Ne me quitte pas*» (1969) Майса не використовує головної ознаки босса-нова – синкопованої ритміки, проте співачка все ж привносить у свою версію пісні одну з характеристик цього стилю – невимушеність. Якщо спробувати охарактеризувати цю інтерпретацію одним словом, то доречно буде використати слово «просто», відповідно до італійської музичної термінології – «*semplice*». Проте це не примітивність, а, скоріше, неприкрашене донесення пісні, виразності її мелодики та слів. Майса, маючи доволі низький голос, обирає тональність, яка дозволяє не співати у високому регістрі; вона не вибудовує яскравих кульмінацій в розділах «В». У цілому, вона не вдається до детального відбиття окремих мелодичних зворотів чи слів тексту, а співає «підряд», ніби на одному диханні. Лише іноді використовується прийом паузи всередині рядка, наприклад, на словах «*Moi / je t'offrirai*» – але це стає скоріше окликом-вигуком, після якого плавне розгортання мелодії продовжується. Наприкінці пісні співачка відкидає спів і кілька разів промовляє: «*Ne me quitte pas*», немов знесилена лірична героїня вже не може зібратися для того, щоб співати.

Цій же ідеї простоти та невимушеності підпорядкований інструментальний супровід, у якому чітко акцентується «вальсова» тридольна фігура і відсутнє активне використання сольних інструментів, за виключенням фортепіано, якому доручені трелі (як і в багатьох інших аранжуваннях цієї пісні), але починаючи з другого куплету.

До «*Ne me quitte pas*» зверталися також і виконавці з США, зокрема Ніна Сімон та Френк Сінатра, і в обох випадках кінцевий результат є досить відмінним від оригіналу. Ніна Сімон (1933–2003) виконує пісню у досить вільній манері, що, імовірно, є наслідком її трива-

лої роботи в таких стилях, як джаз, блюз та R&B. Звісно, до суттєвої зміни образу пісні призводить і сам низький голос співачки з густим насиченим тембром – в «Оксфордському посібнику по тембру» саме різниця виконань «*Ne me quitte pas*» Жака Бреля та Ніни Сіміоне наводиться як приклад яскравого та значущого тембрового контрасту (Dolan, 2021: 75). Приналежність Н. Сіміоне американській виконавській традиції виражається також в її вимові: типове американське «r» сприймається як чужорідний для стилю французької *chanson*, але оригінальний елемент, що підкреслює індивідуальність співачки. Серед «вільностей», які допускає Ніна Сіміоне, можна відзначити ритмічні зміни, що подекуди нагадують свінг, трансформацію мелодії. Також важливою є зміна гармонічної послідовності на словах «*Pour couvrir ton corps / D'or et de lumière*»: замість спокійного відхилення-розв'язання в паралельний мажор використано несподіване повернення в основну тональність. Досить показово, що пісня «*Ne me quitte pas*» увійшла до альбому Nina Simone: Feeling Good: Her Greatest Hits & Remixes (CD1, трек № 10), і є єдиною неангломовною піснею альбому.

Френк Сінатра (1915–1998) у своїй інтерпретації пісні вніс дві істотні зміни в музичну і текстову складові композиції. По-перше, він переосмислив ритмічну будову мелодії, змінивши тридольний метр на чотиридольний, відповідно збільшивши тривалість тактів (що відповідають рядкам тексту). Через це рух мелодії стає спокійнішим, ніби уповільненим, наче герой робить великі паузи, добираючи потрібні слова. По-друге, цю пісню Френк Сінатра співає в англійському перекладі (він не співав французькою, за виключенням деяких рядків в пісні «*C'est Magnifique*»). Переклад є суттєвою зміною для будь-якої пісні, і особливо для пісень Жака Бреля, який співав лише французькою і вважав, що «переклад – вихолощення мистецтва шансоньє» (Cook, Pople: 327). І саме «*Ne me quitte pas*» вважається одним з найпоказовіших прикладів зміни змісту при перекладі. Втрату шарму пісень Жака Бреля при перекладі відзначає, зокрема, Дж. Бернстейн (2005, 87). Досить розгорнута стаття з назвою «Марний світ поетичного перекладу», присвячена проблемам художнього перекладу поезії, починається словами «Кажуть,

що неможливо відтворити вірш іншою мовою, і можливо, то є так. Але неможливо і противитися цьому бажанню» (Longland, 1977: 67). Англійська версія пісні несе принципово інший посил, вже з перших слів, «*If You go away*» («Якщо ти підеш»). Лише в останньому рядку, «*Please don't go away*», зміст збігається з основною тезою оригіналу. Прямих збігів між поетичними образами оригіналу та перекладу у версії Френка Сінатри майже немає, фактично – це лише фраза, що висловлює бажання героя стати тінню собаки коханої. Також переклад призвів до суттєвого скорочення словесного тексту, з п'яти строф до трьох.

Проте у версії Френка Сінатри більш вираженим є взаємозв'язок тексту, музики та виконання. Так, при переході до другого куплету, в якому ліричний герой описує щасливе спільне майбутнє з коханою, інструментальний супровід стає більш насиченим, розділ відкривається глісандо арфи, з'являється м'який фон струнних та сольний тембр флейти. На словах «*Then if you go / I'll understand*», що є новим етапом розгортання тексту, досягається кульмінація і у співака, і в інструментальному супроводі, після чого відбувається дуже швидкий спад на досить сентиментальних словах «*Leave me just enough love / To fill up my hand*». Внаслідок скорочення наступний куплет є завершальним, відповідно, сама пісня набуває більш рельєфної форми, ніж оригінальний варіант. Чіткий розподіл розділів пісні підкреслюється і завдяки аранжуванню: в крайніх розділах використано тембр клавесину, досить незвичний для французької *chanson* або для пісень Френка Сінатри. І характерне сухе звучання клавесину яскраво контрастує зі струнними середини – в прямій відповідності до змісту слів.

Варіант англійського перекладу «*If You go away*» виконує велика кількість співаків, серед них Ніл Даймонд, Дасті Спрінгфілд, Патрісія Каас, Інгрід Хагельберг та інші (остання співачка поєднує оригінальний текст і переклад). Проте існує ще один варіант перекладу тексту цієї пісні, який виконує співак Тоні Манх Туан. Особливістю цього перекладу є те, що він дуже близький до оригіналу, підтвердженням чому може слугувати такий фрагмент:

Оригінал	Переклад Тоні Манх Туана	Буквальний переклад оригіналу
<i>Moi je t'offrirai Des perles de pluie</i>	<i>I will offer you pearls made from the rain</i>	Я запропоную тобі Перлини дощу
<i>Venues de pays</i>	<i>Coming from the land</i>	З країни,
<i>Où il ne pleut pas</i>	<i>Where sun never sets</i>	Де не йде дощ,
<i>Je creuserai la terre</i>	<i>I will plough the soil till</i>	Я буду обробляти землю
<i>Jusqu'après ma mort</i>	<i>days after death</i>	Аж до своєї смерті,
<i>Pour couvrir ton corps</i>	<i>Let your body be wrapped</i>	Щоб вкрити твоє тіло
<i>D'or et de lumière</i>	<i>in gold and light</i>	Золотом та сяйвом,
<i>Je ferai un domaine</i>	<i>I'll create a world</i>	Я створю місце (землю),
<i>Où l'amour sera roi</i>	<i>Where Love is the king</i>	Де кохання буде королем,
<i>Où l'amour sera loi</i>	<i>Where Love is the law</i>	Де кохання буде законом,
<i>Où tu seras reine</i>	<i>And you'll be my queen</i>	А ти будеш королевою.

Як бачимо, лише в окремих моментах переклад відрізняється від буквального, що насправді є ознакою надзвичайно вдалої роботи – з огляду на те, що переклад є еквіритмічним, тобто зберігає кількість складів в рядку, дозволяючи не змінювати мелодію. Можна припустити, що така точність стала можливою завдяки тому, що оригінальний текст не є римованим – відповідно, таке завдання не стояло і перед перекладачем.

Останні три інтерпретації пісні «*Ne me quitte pas*» є підтвердженням того, що спроби досить радикального переосмислення її звучання здійснювалися від моменту її написання і до наших днів. Французька співачка одеського походження Барбара (справжнє ім'я – Моніка Андре Серф, 1930–1997) записала свою версію пісні 1961 року, лише двома роками пізніше за Жака Бреля, в альбомі з назвою «*Barbara chante Jacques Brel*». В її версії поєднуються риси, притаманні класичному романсу та речитативній декламації. Барбара скоріше «наспівує» мелодію, змінюючи її ритмічну структуру – повністю прибравши паузи. Через це утворюється суцільний потік квінтелей (адже в кожному рядку – п'ять складів), які дозволяють вийти за межі звичної дво- або тридольності. Це наближає виконання до палкої молитви, де немає місця прагненню до технічної довершеності співу, а головним стає внутрішнє наповнення. А відсутність зупинок

створює ефект, протилежний тому, що походить від збільшення їх тривалості у Френка Сінатри – виконання сприймається як схвилюваний монолог-благання. І поодинокі зупинки для вдиху, що неминуче порушують рівномірний ритм, підкреслюють образ надмірного хвилювання, бажання сказати «все й одразу».

Відповідно, в цьому записі відсутні будь-які яскраві ефекти, нічого не відволікає увагу слухача від вмовлянь Барбара – інструментальний супровід представлений лише партією фортепіано з розкладеними акордами. Барбара скорочує структуру пісні, пропускаючи розділи, що починаються словами «*Ne me quitte pas / Je t'inventerai / Des mots insensés*» та «*On a vu souvent / Rejaillir le feu / D'un ancien volcan / Qu'on croyait trop vieux*».

Вкрай оригінальне прочитання пісні Жака Бреля пропонує Жюльєтта Греко (1927–2020) в альбомі «*Gréco Chante Brel*» (2013). (Відзначимо, що в альбомі 1977 року, «*Gréco Chante Jacques Brel, Henri Gougaud, Pierre Seghers*», ця пісня відсутня). Виконання починається досить розгорнутим інструментальним вступом (співачку супроводжують струнний квартет та кларнет) – суцільно дисонантним, крім останнього акорду, не пов'язаним тематично з піснею Жака Бреля. Манера виконання Жюльєтти Греко є вельми своєрідною – дуже театральною, в якій спів співіснує з речитатцією без визначеної висоти тону та з вигуками, що також виходять за межі власне музичного звуку (тону). І з ритмічного боку це виконання є досить вільним, що також наближує його до театального монологу. Тим не менш, завдяки цьому утворюється виразність особливого роду, яку підкреслює і незвично низький тембр голосу співачки, який іноді втрачає свою жіночність і звучить вкрай агресивно (наприклад, на словах «*Je me cacherai là / A te regarder / Danser et sourire / Et à t'écouter*»). Але головним засобом виразності в цій виконавській версії стає багатство типів інтонації в межах шепотіння, співу та вигуків. Завдяки цьому інтерпретація стає дуже складною та багатомірною, непередбачуваною і тому зацікавлює слухача. Різноманітними є й образи, що створюються нею в трьох куплетах пісні: вкрадливий в першому, більш експресивний в другому та втаємничений у третьому (що підкреслюється і незвичними інструментальними звучаннями). Інструментальний су-

провід, де відомі гармонії лише вгадуються завдяки лінії басу в партії віолончелі, тоді як партії інших інструментів створюють дисонантні співзвуччя, також допомагає Жюльетті Греко відійти від стандартів звучання цієї пісні.

Виконання пісні «*Ne me quitte pas*» Вайклефом Жаном (ориг. *Wyclef Jean*), що є останнім треком в його альбомі «*J'ouvert*» – цікавий приклад поєднання традицій французької *chanson* та хіп-хоп культури. Досить характерно, що першими словами виконавця є: «*Is anybody gonna let me sing my French song right now?*». Тобто «*Ne me quitte pas*» розуміється як символ традиції французької *chanson*. Манера виконання співака є типовою для стилю хіп-хоп, що виражається в характерному «біті» партії ударних, бектрекових вигуках на кшталт «*uh-huh*» в паузах між рядками, у самому типі інтонування. Крім того, вісім рядків останнього куплету замінено на речитатив англійською мовою, після якого Вайклеф Жан продовжує співати зі слів «*Laisse-moi devenir*».

Попри радикальне переосмислення стилю, саме «поводження» виконавця з піснею є доволі обережним – він не вносить суттєвих змін в ритм чи мелодію (окрім того, що використовує чотиридольний метр, адже тридольний для хіп-хопу є абсолютно нехарактерним).

**Висновки.** За більше ніж 60 років свого побутування у виконавській традиції пісня Жака Бреля «*Ne me quitte pas*» була інтерпретована багаторазово, і всі виконавці привносили в неї щось індивідуальне, але різною мірою. Частина виконавців, подібно до Мірей Матьє, пропонує власне бачення пісні, але таке, що не веде за собою зміну її жанрово-стильових параметрів. Інші ж радикально переосмислюють сам характер та сутність «*Ne me quitte pas*»: Барбара перетворює її на майже молитовний речитатив, Жюльетта Греко – на театралізований монолог, Вайклеф Жан – на сучасний трек у стилі «хіп-хоп». Таке розмаїття варіантів свідчить про невичерпність творчого потенціалу, закладеного в пісні, її відкритість до різноманітних експериментів – тобто можливість бути активно використаною в сучасному музичному житті, яке за своєю сутністю є інтерпретаційним.

Крім того, наявність двох принципово різних англійських перекладів тексту пісні (досить віддаленого від оригіналу та майже до-

слівного) свідчить про наявність «суспільного запиту» на такі способи збільшення потенційної аудиторії французької *chanson*, навіть попри великі складнощі, які виникають при такого роду перекладацькій роботі.

**Перспективи дослідження.** З огляду на наявність різних перекладів пісні «*Ne me quitte pas*» доречним видається дослідження процесу роботи над твором у класі естрадного вокалу з метою поглиблення знання французької та англійської мов і відпрацювання навичок співу ними – як переосмислення способу, який пропонує В. Хамблін (Hamblin, 1987). Корисним виконавцеві видається також вивчення різних інтерпретаційних версій інших пісень, що належать до такого значного шару музичної культури, як французька *chanson*.

#### ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Москаленко, В. [Moskalenko, V.] (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации [Lectures on interpretation]*. Киев: Клякса [Kiev: Klyaksa] [in Russian].
- Шаповалова, Л. [Shapovalova, L.] (2017). Интерпретология как интегративная наука [Interpretology as an integrative science]. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]*, 46, 289–300 [in Russian].
- Bernstein, J. (2005). The Crooner and the Physicist: Jacques Brel and The New Yorker profile that never reached critical mass. *The American Scholar*, 74 (1), 84–93 [in English].
- Berry, E. (1997). The Free Verse Spectrum. *College English*, 59 (8), 873–897, <https://doi.org/10.2307/378297> [in English].
- Cook, N., Pople, A. (2004). *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Cordier, A. (2008). *The mediating of chanson: French identity and the myth Brel-Brassens-Ferré*. (PhD dissertation). University of Stirling. Stirling [in English].
- Dolan, E., Rehding, A. (2021). *The Oxford Handbook of Timbre*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Hamblin, V. L. (1987). Integrating Popular Songs into the Curriculum. *The French Review*, 60 (4), 479–484 [in English].
- Hansen, J. (2019). *Dear Neil Armstrong: Letters to the First Man from All Mankind*. West Lafayette: Purdue University Press [in English].



- Kem, J. (2016). Teaching French and Francophone Cultural Identities in a Course on “Chanson”. *The French Review*, 89 (4), 37–55 [in English].
- Longland, J. R. (1977). World World Vast World of Poetic Translation. *Latin American Research Review*, 12 (1), 67–86 [in English].
- Looseley, D. (2015). *Édith Piaf: A Cultural History*. Liverpool: Liverpool University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1gn6csb> [in English].

### **Andrii Tymoshenko**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, the Department of Pop Music and Jazz

e-mail: [timoandr@ukr.net](mailto:timoandr@ukr.net)

ORCID iD: 0000-0002-5090-7025

## **JACQUES BREL’S SONG “NE ME QUITTE PAS” AND ITS PERFORMANCE VERSIONS: GENRE-STYLISTIC AND LINGUISTIC ASPECTS**

**Statement of the problem.** *One of the hallmarks of pop music culture is that in this sphere the song is much more associated with its performer than in classical music, let alone folklore. We know the songs mostly by the name of its performer, not by the lyricist’s or composer’s. In those conditions, practice of continuous appeal of different singers to the same song becomes even more significant and calls for its research. The article is devoted to “Ne me quitte pas”, a song that has interpretations differing in era, style, genre traits, language, whose first performer, Jacques Brel, is one of the most prominent figures in French chanson of the XX century.*

**The purpose of the article** is, at first in Ukrainian musicology, to compare selected renditions of “Ne me quitte pas” taking into consideration genre-stylistic and linguistic aspects.

The main **research method** used in the article is comparative, applied both to different interpretations and to translations of the lyrics.

**Results and conclusion.** *In more than 60 years of its existence in performance tradition, the song “Ne me quitte pas” was interpreted multiple times. And its every performer was adding something to it, enriching it with something individual, but to a different degree. The performers like Mireille Mathieu suggest their own*

*vision of this song, which does not result in drastic transfiguration of stylistic and genre parameters of the song, it remains roughly the same, just performed by another singer, albeit he creates his own individual image. The others versions fundamentally rethink the spirit, the essence of “Ne me quitte pas”: Barbara turns it in almost prayer-like recitation, Juliette Gréco transforms it into something akin to theatrical monologue with rather unusual instrumental part, Wyclef Jean makes out of it a modern hip-hop track, etc. This diversity of variants betokens almost endless creative potential enshrined in this song, its openness to various experiments, in other words, its possibility to be actively used in modern musical life, which is interpretative in its core essence.*

*Moreover, this song having two fundamentally different English translations (rather free one and almost literary one) shows that there is “public demand” in these tools of broadening the potential audience of French chanson, even despite significant problems arising when doing these kinds of tasks for translators.*

**Key words:** *song; chanson; interpretation; rendition; style; genre; comparative analysis; translation.*

*Стаття надійшла до редакції 12 червня 2022 року*