

Ключевые слова: *mélodie*, французский салон второй половины XIX века, поэзия, символисты, слово и музыка.

Нечепуренко Вікторія. *Mélodie* та французька салонна культура другої половини XIX століття (про специфіку комунікації жанру). Статтю присвячено комунікативним особливостям жанру *mélodie* та французької салонної культури другої половини XIX століття. Зазначається, що салон як центр культурного життя Парижу; як місце, в якому здійснювались провідні художні відкриття свого часу та зустрічались видатні поети і музиканти, став контекстом народження французького вокального жанру *mélodie*.

Ключові слова: *mélodie*, французький салон другої половини XIX століття, поезія, символисти, слово і музика.

Nechepurenko Viktoriia. Mélodie and French salon culture of the second half of the XIX century (the specifics of the communication of the genre). The article is devoted to the peculiarities of communicative *mélodie* genre and French salon culture of the late nineteenth century. It is noted that the salon as a center of cultural life of Paris; as a place where top artistic discoveries were made at one time and met great poets and musicians, was born context vocal genre French *mélodie*.

Key words: *mélodie*, French salon of the second half of the XIX century, poetry, symbolists, word and music.

Ли Цин

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ КЛОДА ДЕБЮССИ «ПЕСНИ БИЛИТИС» НА ТЕКСТЫ ПЬЕРА ЛУИСА: ПРИНЦИПЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ ЦИКЛА

Вокальный цикл Клода Дебюсси «Песни Билитис» (*Chansons de Bilitis*) на тексты Пьера Луиса, созданный с июня 1897 по август 1898 годов, является одним из наиболее исполняемых вокальных сочинений композитора. Зарубежные исследователи подчеркивают его особенное значение в творчестве К. Дебюсси [см.: 10–14]. В частности, С. Яроцинский называет «Песни Билитис» «вершиной вокальной лирики Дебюсси» [10, с. 182] и видит в нем проявление самых характерных свойств мышления композитора. Такого же мнения придерживаются и авторитетные авторы фундаментальной монографии о композиторе Э. Локспейзер и Г. Хальбрейк [14]. Однако данный вокальный цикл остается не освещенным в украинском музыковедении. Эскизно

обозначены его стилистические особенности и художественно-эстетические принципы и в русскоязычной литературе [1; 4; 7; 8; 9]. Некоторые общие замечания относительно художественных идей цикла содержатся в монографии Л. Кокоревой «Клод Дебюсси» [5], но специальное рассмотрение их генезиса, анализ собственно музыкальной концепции целого, отсутствует. Это определяет **актуальность** данной статьи, **целью** которой становится выявление принципов организации вокального цикла Дебюсси «Песни Билитис».

Творческим импульсом для создания цикла послужили поэтические тексты из книги Пьера Луиса «Песни Билитис». Стилизованные в духе древнегреческой поэзии они были опубликованы в Париже в 1894 году в чувственной манере со вступительной статьей автора, окончательно мистифицировавшего читателей сведениями о реальной девушке, якобы рожденной от грека и финикийки в IV в. до н. э. в восточной Памфилии в маленьком городке на берегу Меласса. Сам Пьер Луис во вступлении утверждал, что стихи были найдены на стенах гробницы на Кипре и даже ссылался на археолога Херра Г. Хайма, якобы нашедшего могилу Билитис. Однако все «факты» были вымышленными, а значительный успех книги Луиса, состоявшей из 143 стихотворений в прозе, вдохновившей не только музыкантов, но и художников¹, был вызван проникновенно-нежным тоном звучания наполненной эротическими мотивами прекрасной и утонченной поэзии. О её направленности к самым чутким женским сердцам и душам, внимающим вибрации разлитых в природе неги и томления, отчетливо говорит подзаголовок произведения – «лирический роман» (*roman lyrique*) и посвящение: «Эта книжка об античной любви с уважением посвящается девушкам будущего».

Тонкие «отсылки» к древнегреческой культуре, создавшей культ Любви и естественного единения человека и мира; пряный эротический аромат всех текстов; откровенные в направленности чувственного взгляда сцены «взрождения» юной Билитис и её посвящения в тайны, радости и страдания Любви; красота звучания текстов очаровали К. Дебюсси. Он выбирает из книги Пьера Луиса три прозаических текста – «Флейта Пана»,

¹ В частности, издательство «Вита Нова» осуществило переиздание «Песен Билитис», в котором воспроизводятся 43 иллюстрации и 148 виньеток выдающегося французского художника Жоржа Барбье (1882–1932) из редкого издания «Песен Билитис» (1922), признанного шедевром искусства книги эпохи ар деко. См. : [6]. Отметим, что среди книжной графики Барбье выделяются серии рисунков к книге стихов Поля Верлена «Галантные празднества» (1928), «Роману ароматов» Ришара Ле Галена (1928), а также четырем романам Анри де Ренье. Последней работой художника стали иллюстрации к «Опасным связям» Шодерло де Лакло.

«Волосы», «Могила наяд» – и создает вокальный цикл, объединенный общими музыкальными приемами и художественными идеями.

Первый номер цикла – «Флейта Пана» (*La flûte de Pan*) – отсылает к самым «музыкальным» образам античной эпохи¹. Собственно образ Пана – древнегреческого бога пастушества и скотоводства, плодородия и дикой природы – в древнегреческой мифологии связан с рождением музыки, заключенной в свирели. Дебюсси уже прикоснулся к этому мифу в поэзии С. Малларме и реализовал свое музыкальное представление этого среза античной культуры в симфонической прелюдии «Послеполуденный отдых фавна». Однако обращение композитора к «античному сюжету» не осталось единичным. Образ фавна «оживает» также во второй тетради «Галантных празднеств» на стихи Поля Верлена (миниатюра «Фавн», 1904)², а также в пьесе для флейты соло «Сиринкс» (*Syrinx*, 1913).

Дрожащие тростники, поющие лягушки, узнающая первые радости любви юная красавица и парящая над всем тихая мелодия флейты, «вселяющая дрожь» и *объединяющая* эскизно намеченные образы в прекрасную картину пробуждения Женщины... Эти смысловые «блики» изящной прозы Пьера Луиса Дебюсси погружает в тихое (вся миниатюра выдержана в пределах пиано – три пиано!) и мягкое звучание ажурной музыкальной ткани, прозрачной во всех характеристиках. Заботясь о целостности формы, композитор использует в композиции миниатюры «лейттему» «флейты Пана» – пластичную восходящую мелодию в высоком регистре у фортепиано в лидийском *H-dur* с характерным целотоновым тетрахордом. Она открывает краткое двухтактовое фортепианное вступление, отмечает грани разделов и получает вариантное развитие во второй и третьем разделах формы³. Кроме того, её «отзвуки» будут отчетливо слышаться в следующих песнях и выступать одним из важных факторов объединения цикла. Легкое, как дуновение воздуха, звучание темы «флейты Пана» включает триольные ритмические мотивы,

¹ **Флейта Пана** (пер. Н. П. Чернышовой):

В день Гиацинтов он подарил мне выточенную из тростника дудочку прекрасной формы с наконечником из белого воска, нежным на губах моих, точно мед.

Он научил меня играть, сидя на его коленях, отчего в меня вселялась дрожь. После меня сыграл он, да так нежно, что с трудом было слышно.

Нам нечего было сказать друг другу, настолько мы были близки, но песня наша захотела ответа, и мало-помалу наши губы соединились на флейте...

Поздно. Песня зеленых лягушек, что начинается с ночью. Мать моя никогда не поверит, что я так долго искала утерянный пояс...

² См. детальнее: [7].

³ Форму миниатюры можно определить как двухчастную с повторенной первой частью типа AA₁B (12 тактов + 10 тактов + 9 тактов).

создающие свободу мелодического развертывания. Ощущению импровизации и свободного «рассыпания» «наигрышей свирели» Пана способствует и обозначение характера исполнения в начале произведения – «*Lent et sans rigueur de rythme*» («Медленно и без ритмической строгости»).

Тема репрезентирует два ладовых принципа – целотоновый и диатонический (лидийский *H-dur*), которые становятся основой для плетения музыкальной ткани, в которой преобладают мажоро-минорные мягкие сопоставления трезвучий. На этом фоне появление более «плотных» септаккордов различной структуры (малый минорный, малый мажорный, большой мажорный) воспринимается как яркое колористическое средство «расцвечивания» пастельной музыкальной ткани. Сопоставлением «простых» и «просвечивающихся» легкой узнаваемостью мажорных и минорных трезвучий и «насыщенных» септаккордов, трактованных как «цветовое пятно» («тень» или «отсвет»), а также постоянным «дуновением» лидийской «темы Пана», разряжающей всяческие тональные ассоциации целотоновым тетракордом (*h-cis-dis-eis*), композитор создает мозаичную музыкальную ткань, лишённую внутренних функциональных тяготений и основанную на новых мелодических (линейных) звуковых соответствиях.

В **первой части** (тт. 1–12) Дебюсси дважды проводит тему «флейты Пана», а также её «гармоническое» аккордовое «эхо» (трезвучия *Cis-dur – gis-moll – Cis-dur – H-dur*, тт. 1–5). Обращает на себя внимание звуковысотная логика организации первой строфы. Здесь главным ориентиром выступает тон *h*, а «побочным» становится тон *e*. Непредсказуемость гармонического движения, свободного от традиционной функциональной трактовки звуков квартового соотношения как T–S, проявляется в том, как композитор «вводит» новые звуковые опоры, а также, как он их «выключает». В каждом случае смены звукового ориентира Дебюсси «просто» останавливается на новой опоре и «вслушивается в нее» (см. такие «замирания» на одном трезвучии, переходящие через тактовую черту в тт. 2–3; тт. 6–7, а в тт. 9–10 – ладовое мерцание трезвучий *H-dur – h-moll*).

Вторая строфа (*a Tempo I*, строка «Нам нечего было сказать друг другу, настолько мы были близки») отмечена композитором возвращением лейттемы, которая проводится также от звука *h*, и, начинаясь в *низком регистре*, рождает отчетливые ассоциации с флейтовым зачином в «Послеполуденном отдыхе фавна». Представляется, что композитор выбирает для музыкального

обрамлення ключевую ідею всего прозаического текста: «*песня наша захотела ответа, и мало-помалу наши губы соединились на флейте*».

«Образ флейты», которая соединяет уста влюбленных, доминирует во второй строфе. Здесь лейттема «флейты Пана» получает изысканные варианты преобразования (ритмические, звуковысотные, фактурные), которые не выходят за градации звучания пиано. Тонко работая с ладовыми структурами, Дебюсси сопровождает звучание мелодии нисходящим ходом на тритон *h-eis*, который содержится в теме, однако теперь вычленяется из нее, подготавливая «мерцания тритонов» в третьей строфе. Таким образом, Дебюсси создает «тихую кульминацию» миниатюры, которая «замирает» в таком же тихом сиянии *Fis-dur* (на словах «на флейте», «поздно», тт. 17–19, пример №29).

Третья строфа (*Plus lent*) – построена только на одном предложении прозаического текста. Обратим внимание, на подобное неравномерное членение литературного текста, в котором композитор разбивает последний абзац и берет из него для заключения только предложение «Мать моя никогда не поверит, что я так долго искала утерянный пояс...». При этом, в музыкальном отношении между всем разделами формы нет дисбаланса. Очевидно, что законы музыкальной логики выходят на первый план и обуславливают строение целого.

Добиваясь композиционной стройности, Дебюсси расширяет смысловое пространство строфы за счет яркого изобразительного приема – острых падающих форшлаггов на интервал тритона, напоминающих кваканье лягушек (в тексте: «Песня зеленых лягушек, что начинается с ночью»).

Краткое четырехтактовое фортепианное заключение еще раз «собирает» основные музыкальные приемы миниатюры: нисходящий тритон (*h-eis*), взлетающую тему «флейты Пана» и мягкое аккордовое «эхо», замирающее в мажоро-минорных колебаниях заключительных трезвучий, останавливающихся на басу *h* (трезвучие *H-dur*).

Вторая песня «**Волосы**» (*La Chevelure*) – наиболее исполняемая из трех песен цикла – создает образ текучей и непрерывно движущейся материи¹. Если сравнивать принципы её организации с первой песней, то

¹ В переводе текст звучит так:

Он сказал мне: «В эту ночь я проснулся. Я оплел свою шею твоими волосами. И они были, словно черное ожерелье на моей груди.

Я их ласкал, они были моими, и мы были опутаны этими волосами, губы к губам, точно два лавра – одним корнем.

И мало-помалу мне стало казаться, что я становлюсь тобой, и что ты вошла в меня, как мечта, настолько члены наши сплелись».

обращает на себя внимание то, что фактура становится более плотной, напоминающей колыбельную (что вызвано центральным образом ночи), насыщенной пряными синкопированными «бликами», а гармонический план структурирования музыкальной ткани гораздо более изощренным. Общий характер музыки является контрастным, на что указывает и сам Дебюсси, оставляющий ремарки «*Très expressif*» – «Очень экспрессивно» (для партии фортепиано) и «*Très expressif et passionnement concentré*» – «Очень экспрессивно и со сдержанной страстью» (для вокальной партии). Эти указания композитора сразу же настраивают исполнителей на эмоционально наполненный и предельно насыщенный чувственными переживаниями лад, контрастирующий отстраненному и как бы «услышанному издалека» звучанию флейты Пана (в первой песне Дебюсси указал на необходимость звучания «*Doux et soutenu*» – «Нежно и сдержанно»). Однако за очевидными контрастами, необходимыми для создания циклической композиции, проступают общие конструктивные приемы, обеспечивающие связанность всех частей в единое целое¹.

Так, песня открывается однотактовым фортепианным вступлением, репрезентирующем мотив, основанный на нисходящей большой терции, «сползающей» по хроматизмам в диапазоне от *es* второй октавы (терция *es-ces*) до *as* первой октавы (терция *as-fes*). Интересно, что композитор нотирует это отчетливо слышимое скольжение больших терций так, чтобы сохранить «имя» интервала и не потерять выразительность *графики его нисходящего движения* (в частности, пишет *ces-ases*, а не более привычное *h-g*).

Эта «струящаяся», как прекрасные волосы Билитис, музыкальная ткань «отталкивается» от образованного крайними голосами фактуры на первой доле первого такта тритона *f-ces*, который является ни чем иным, как энгармоническим вариантом пронизывающего всю первую песню тритоном *eis-h*, заданным в лейттеме «флейты Пана». Связь между двумя номерами цикла становится «буквальной» и раскрывается еще полнее в последующем движении, проявляющем в качестве конструктивной основы целотоновый звукоряд. Таким образом, проявляется, как и в первой песне, гармоническая краска мерцаний целотоновых структур и мажоро-минорных (здесь представленных полнозвучными нонаккордами).

Еще раз подчеркнем, что Дебюсси позволяет себе невероятную смелость в организации музыкальной ткани, уже не только обращаясь к редко

Когда же он кончил, то положил нежно руки на мои плечи и посмотрел так ласково, что я опустила глаза, вся трепеща.

¹ Форму песни можно определить как трехчастную типа AA₁A₂ (9 тактов + 10 тактов + 8 тактов).

используемым тональностям (как, скажем, *Fis-dur*, вызывавший нарекания консервативной части критики), но к «умозрительным», как *Fes-dur* (4 такт от конца) или редкий *Ges-dur* (заключительный аккорд миниатюры). Изысканность звукового колорита при этом создает почву для того, чтобы слушатель, действительно, слышал *Fes-dur*, а не энгармонически соответствующий ему *E-dur*, слышал *Ges-dur*, а не *Fis-dur*. Очевидно, Дебюсси, погружаясь в пространство нежности, неги и сновидения, созданное прекрасным текстом Пьера Луиса, стремится выйти за пределы и привычных акустических параметров звучания, отсюда – необычные обозначения звуков.

Отметим, что в средней части Дебюсси «вспоминает» о целотоновом звукоряде, использованном в первой песне, а также его «узнаваемом» звучании, «свернутым» в тритон *f-ces*, открывающим «Волосы». Восходящее движение по звукам целотоновой гаммы возникает в фортепианной партии (тт. 10–11), а затем появляется в вокальной партии, охватывающей значительный диапазон в восходящем движении (от звука *c*, т. 12, «*En pressant*»). При этом, обрисовывая лидийский мажор (третий тритон *c-fis*), этот кульминационный взлет по ступеням целотоновой гаммы на дециму *c-e* к звуку *e* второй октавы проявляет связи с лидийской темой «флейты Пана», укрепляя единство цикла.

Третья песня «Гробница Наяд» (*Le Tombeau des Naiades*) выполняет функцию финала цикла. В соответствии с мрачным и печальным смыслом текста, повествующего о «замерзших наядах»¹, общий тон звучания очень сдержанный, движение замедляется (обозначение «*Très lent*» – «Очень медленно»), а над декламационной вокальной партией композитор ставит ремарку «*Doux et las*» – «мягко и устало». Образ «застывшего движения», как отражение «льда у источника, где раньше раздавался смех наяд», рождает в памяти близкие музыкальные образы («Шаги на снегу»), освещающие важный для Дебюсси смысловой пласт «отзвука» того, что некогда было наполнено жизнью, а также «отражения на свет» уже проявленного как звуковое поле («Брал в руки большие холодные куски и, поднимая их к тусклому небу, рассматривал на просвет»).

Образ печального движения создает выдержанная на протяжении всей миниатюры ритмическая фигура из четырех шестнадцатых,

¹ Я шла вдоль леса, покрытого инеем, на волосах у моих губ выросли льдинки, сандалины отяжелели от грязного затоптанного снега. Он мне сказал: «Что ты ищешь?» – Я шла по пути сатира. Его маленькие раздвоенные следы были точно разрывы на белом плаще. Он мне сказал «Они мертвы. И сатиры и нимфы. Уже тридцать лет как не было такой ужасной зимы. Следы, которые ты видишь, оставил козел. Но, погоди, вот их могила» Острием мотыги он разбил лед у источника, где раньше раздавался смех наяд. Брал в руки большие холодные куски и, поднимая их к тусклому небу, рассматривал на просвет.

рождающая ассоциации с медленным и тихим шагом героини, которая получает различные фактурные воплощения и обуславливает значительное единство всей композиции, лишённой ярких фактурных или ритмических контрастов¹. Границы частей оказываются сглаженными, поскольку композитор включает на кульминации второй части мягкую синкопированную ритмическую формулу, сохранённую им и в третьей части, а затем превращённую в форшлаг к основному аккорду.

Третья песня завершает конструктивные линии, прочерченные в двух предыдущих миниатюрах. Уже в первом такте появляется столь значимый для интонационного движения в цикле интервал тритона (*fisis-cis* в первой ритмоинтонационной группе, *eis-h* – во второй). Композитор продолжает использовать возможности целотонового лада и выстраивает на звучании целотоновой гаммы, а также целотоновых звуковых структур, вторую часть песни. Такие «целотоновые оазисы», представленные и в звуковых структурах, собранных в вертикаль, и в горизонтальных мелодических построениях (см. тт. 21–22) создают «экзотический», «ирреальный» колорит звучания, находящийся за пределами традиционной мажоро-минорной системы.

Отметим, что восходящие целотоновые линии гармонизируются Дебюсси параллельными нонаккордами таким образом, чтобы сохранить параллельное движение большими терциями в верхнем голосе, создавая фактурную арку ко второй песне. Связь с миниатюрой «Волосы» проявляется и в использовании принципа энгармонизма на границе второй и третьей частей (тт. 23–24, нонаккорд по структуре равный доминантовому нонаккорду в тональности *Des-dur* в следующем такте записывается по тональности *Cis-dur*).

Наконец, важным объединяющим фактором композиции становится утверждение в третьей части песни тональности *Fis-dur*, отсылающей и к кульминационному разделу первой песни в *Fis-dur*, и к окончанию второй песни в энгармонически равной, но имеющей совсем иной выразительный смысл тональности *Ges-dur*.

Итак, «Песни Билитис» Клода Дебюсси представляют **вокальный цикл** с прочными музыкальными связями между тремя миниатюрами. Дебюсси проявляет большую заботу о композиционной целостности всего цикла, используя единые *звуковысотные ориентиры*. Так, звук *fis* (*ges* во второй песне) выполняет функцию главной тональной опоры на кульминации в первой песне (*Fis-dur*), в заключительных частях второй (*Ges-dur*) и третьей песен (*Fis-dur*). Все три вокальные миниатюры объединены также использованием интервала *тритона h-eis* (*ces-f* во

¹ Форма третьей песни – двухчастная типа АВВ₁ (10 тактов + 14 тактов + 8 тактов).

втором номере). Во всех песнях цикла Дебюсси создает контраст звучания *диатонических и целотоновых образований*, представленных и в мелодическом, и в гармоническом вариантах.

Характерным приемом становится и идея *энгармоническая замены* звуков интервалов и аккордов, «размывающей» привычные функциональные тяготения и «отключающей» линейное гармоническое напряжение. На первый план выходят *мелодические связи между звуками* музыкальной ткани. Представляется, что *энгармоническая замена*, приобретающая значение композиционного приема (особенно явственно функционирующего во второй песне), трактуется Дебюсси как переход от яви к сновидению и обратно. Энгармонизм, высвобождая тон от возникающих связей и моментально «переводя» его в другую систему измерений, позволяет формировать очень свободную во внутренней динамике развертывания структур, но при этом очень «крепкую», «спаянную» музыкальную фактуру.

Обращение к поэзии Пьера Луиса позволило композитору реализовать новые представления о задачах единения слова и музыки. Хотя композитор переносит название книги Пьера Луиса «Песни Билитис» в заглавие своего вокального цикла, вокальные миниатюры очень далеки от жанровых характеристик «песни». Это – скорее изысканные фортепианные композиции с текстом, когда тихая и проникновенная декламация «накладывается» на искусное плетение инструментальных арабесок. Соотношение вокальной и фортепианной партий в «Песнях Билитис» демонстрирует безусловное *главенство фортепианной партии*, организовывающей музыкальное целое по законам построения *инструментальных форм*, обладающих сложной системой звуковысотных и фактурных связей. Таким образом, Дебюсси «входит» в зрелый период своего творчества, представленный инструментальными жанрами и открывает новые перспективы развития вокальной лирики во французской музыкальной культуре.

1. Владимирова А. Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси / А. Владимирова // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – С. 173–192.
2. Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – Л. : Музыка, 1986. – 285 с.
3. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / К. Дебюсси. – М.-Л. : Музыка, 1964. – 278 с.
4. Егорова Б. Дебюсси и его окружение / Б. Егорова // Музыкальная академия. – 2002. – №4 – С. 152–157.
5. Кокорева Л. Клод Дебюсси: Исследование / Л. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 496 с.
6. Луис Пьер. Песни Билитис / Пьер Луис. – СПб. : Вита Нова, 2010. – 280 с.
7. Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения : специальность 17. 00. 03

- «Музыкальное искусство» / С.В. Луковская. – Киев : Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, 2005. – 188 с.
8. Рамазанова В. Р. Музыка Дебюсси к инсценировке «Песен Билитис» Пьера Луиса: отражение композиторской концепции творчества / В. Р. Рамазанова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Ramazanova.pdf>
 9. Филенко Г. Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра / Г. Филенко // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – С. 193–247.
 10. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский.. – М. : Прогресс, 1978. – 224 с.
 11. Barraqué Jean. Debussy / Jean Barraqué. – Paris : Seuil, 1994. – 250 p.
 12. Histoire de la Musique Occidentale / [sous la direction de Brigitte et Jean Massin]. – Paris : Fayard, 1995. – 1312 p.
 13. Lesure François. Claude Debussy / François Lesure. – Paris : Fayard, 2003. – 610 p.
 14. Lockspeiser Edvard. Debussy. Sa vie et sa pensée. Halbreich Harry. L'analyse de l'oeuvre / Edvard Lockspeiser. – Paris : Fayard, 1989. – 823 p.

Ли Цин. Вокальный цикл Клода Дебюсси «Песни Билитис» на тексты Пьера Луиса: принципы объединения цикла. Статья посвящена вопросам организации вокального цикла К. Дебюсси «Песни Билитис». Автор отмечает, что обращение к поэзии Пьера Луиса позволило композитору в данном произведении реализовать новые представления о возможностях единения слова и музыки. Несмотря на название цикла, вокальные миниатюры далеки от жанровых характеристик «песни». Это – скорее изысканные фортепианные композиции с текстом. Соотношение вокальной и фортепианной партий в «Песнях Билитис» демонстрирует безусловное главенство фортепианной партии, организующей музыкальное целое по законам построения инструментальных форм, обладающих сложной системой звуковысотных и фактурных связей, как внутри каждой миниатюры, так и между всеми номерами цикла.

Ключевые слова: поэзия, вокальный цикл, слово и музыка, вокальная миниатюра.

Лі Цін. Вокальний цикл Клода Дебюссі «Пісні Білітіс» на тексти П'єра Луїса: принципи об'єднання циклу. Стаття присвячена питанням організації вокального циклу К. Дебюссі «Пісні Білітіс». Автор відзначає, що звернення до поезії П'єра Луїса дозволило композитору реалізувати нові уявлення про можливості поєднання слова і музики. Незважаючи на назву циклу, вокальні мініатюри, що його складають, репрезентують таке співвідношення вокальної та фортепіанної партій, що не відповідає жанровому визначенню «пісня». В циклі діють закони побудови цілого, що характерні для

інструментальних форм. Всі номери циклу об'єднанні системою звуковисотних та фактурних зв'язків, які створюють нову художню цілісність.

Ключові слова: поезія, вокальний цикл, слово і музика, вокальна мініатюра.

Li Qing. Claude Debussy's vocal cycle «The Song of Bilitis» on Pierre Luis texts: principles of association of a cycle. Article is devoted questions of the organisation of a vocal cycle of C. Debussy «The song of Bilitis».

As creative impulse for cycle creation poetic texts from Pierre Luis book «Song of Bilitis» have served. Thin hints to Ancient Greek culture; frank scenes of «growing» of young Bilitis and its dedication in secrets, pleasures and sufferings of Love; beauty of sounding of texts have fascinated C. Debussy. He chooses from Pierre Luis book three prosaic texts – «The Flute of the Sir», «Hair», «The Tomb of naiads» – and creates the vocal cycle united by the general musical receptions and art ideas.

Key words: poetry, vocal cycle, word and music, vocal miniature.

Дарья Менделенко

«МОЯ МУЗЫКА – ЭТО МОЙ ПОРТРЕТ»: О СТИЛИСТИЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЯХ И СТИЛЕВОЙ ОРИГИНАЛЬНОСТИ МУЗЫКИ Ф. ПУЛЕНКА

*«Пуленк не написал ни единой оригинальной ноты:
каждый такт может быть отнесен к Шопену, Мусоргскому, Равелю или
Стравинскому, или даже Форе, которого он поносил.*

*И все же, каждый такт может быть мгновенно определен как истинно
пуленковский – по тому безумному штриху свойственной ему дерзости, который не
способен выявить ни один критик»*

Нед Рорем [цит.по : 9].

Исследователь, обратившийся к творчеству Пуленка, непременно наталкивается на разнообразные стилевые отсылки, заимствования, аллюзии в его музыке. Иногда они воспринимаются как сознательное цитирование, но порой создают ощущение свободного потока ассоциаций, в который произвольно вплетаются разрозненные музыкальные впечатления композитора (будь то исполняемое им произведение, собственное сочинение или мелодия популярной песни, услышанной в далеком прошлом, независимо от степени «благородства» ее происхождения).

Разумеется, подобное явление можно встретить и в творчестве других композиторов, особенность же мышления Пуленка состоит в том, что у него этот прием обретает чрезвычайную *интенсивность* и становится одним из определяющих самобытность его стиля.