

ции и современность / отв. ред. Б. Ярустовский ; ред.-сост. Г. Шнейерсон. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 289–291.

11. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм [Текст] / Стефан Яроцинский ; пер. с польск. — М. : Прогресс, 1978. — 223 с.

УДК 78.071.1 : 784.3 (44)

Анна Асатурян

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ К. ДЕБЮССИ: ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ, ВЕЯНИЯ ВРЕМЕНИ

Целью данной статьи является рассмотрение сущности явления и понятия «камерно-вокальный стиль» применительно к творчеству К. Дебюсси, в котором этот аспект стиля был источником и постоянной составляющей музыкального языка композитора. **Объект** исследования – камерно-вокальный стиль, **предмет** – его авторское преломление в творчестве К. Дебюсси.

Понятие «камерно-вокальный стиль» относится к разряду понятий о видовых музыкальных стилях, по В. Холоповой, «стилях каких-либо видов музыки», среди которых автор называет «фортепианный стиль», «стиль полифонический», «мелодический» и т. д. [12, с. 223]. Камерно-вокальный стиль означает особый тип музицирования, вид которого определяется тремя составляющими этого понятия – «камерный», «вокальный» и «стиль». Наиболее общей среди них является категория «стиль».

Все имеющиеся на сегодняшний день определения музыкального стиля содержат указания на его глобальную природу, охват всех без исключений уровней и процессов музыкально-художественной деятельности. Стиль «личностен», индивидуален и представляет собой, по В. Холоповой, «категорию-интроверт» [12, с. 222]. Е. Назайкинский определяет стиль в музыке как «личность, отраженную в музыкальных звуках» [10, с. 20]. Стиль в любых его выражениях связан с личностью музыканта и является содержательной категорией, включающей три главных момента: «указание на единый генезис»; «требование музыкальной, т.е. улавливаемой непосредственно на слух, его

выраженности», «указание на вовлечение в этот процесс всей совокупности свойств музыки, образующей органически целостную систему» [10, с. 20]. Вместе с тем, стиль и «надличностен», поскольку личность в искусстве есть историческая личность, живущая и творящая в определённую эпоху, обладающая специфическими особенностями национального менталитета, индивидуальными чертами дарования и мастерства.

Второй по уровню обобщённости составляющей камерно-вокального стиля является категория «камерность». Суть этого явления и понятия раскрывается в сложном комплексе музыкальной социо-коммуникации, прежде всего, в самой природе музыки «как искусства по преимуществу “лирического”» [2, с. 17]. Сфера лирики – главный «опознавательный знак» камерной музыки, которая по своей функции есть, по Б. Асафьеву, «замкнутое музицирование»; в его основе лежит стремление «воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру своему помещении» [3, с. 213]. Функциональность камерной музыки достаточно условна, что доказывается существованием её концертно-камерных вариантов – как инструментальных, так и вокальных или смешанных (рассчитанных на малые залы филармоний).

С учётом «генезиса» стиля, любая камерная музыка имеет, по Б. Асафьеву, только ей присущий характер, «свой отбор средств выражения, свою технику и во многих отношениях свой уклон содержания, особенно, в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [3, с. 213]. Через камерную музыку реализуется «естественность склонности композитора ... идти к самоуглублению, к своего рода интроспекции и самопознанию» [3, с. 213]. Основоположник интонационной теории указывает на камерную музыку как на «высшую сферу сосредоточения музыкального, где композитор добивается максимума воздействия (не внешнего) при строгой ограниченности средств» [3, с. 213].

Камерная музыка (камерный стиль) динамична в своем эстетико-художественном качестве и отражает эпохальные и национальные стили-языковые закономерности, присущие разным этапам развития музыкального мышления, жанров и стилей творчества. Особым

качеством камерной музыки, наряду с её коммуникативной «гибкостью», Б. Асафьев считает самоуглублённость: «Камерная музыка, питаясь, как и всякая музыка, жизнеощущениями, но и будучи самоуглубленной, менее склонна к изобразительности и подвергает “сырой материал внешних чувств” гораздо более утонченной формально-стилистической обработке, чем то, что мы видим в жанровой симфонии» [3, с. 214].

По принципу «всё познается в сравнении» рассматривает камерную музыку и Т. В. Адорно. Автора интересует, прежде всего, социо-аспект камерности, а потому он идёт «не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей» [1, с. 79]. Т. В. Адорно поясняет свою мысль, предлагая определение камерной музыки через её особое «фактурное устройство», связанное со способами исполнения и организацией материала: «Под камерной музыкой я понимаю в основном те произведения эпохи сонатной формы от Гайдна до Шёнберга и Веберна, для которых характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития» [1, с. 79].

Наконец, третьей составляющей камерно-вокального стиля является категория «вокальный». Эта видовая специфика определяет конкретное качество вокально-инструментального ансамбля, в основном, вокально-фортепианного дуэта, как формы музицирования, идущей от песни с инструментальным сопровождением, распространённой в бытовой музыкальной практике. Песня как собственно музыкальный жанр содержит, в свою очередь, такое качество, как единство музыки и поэтического слова, что определяет главную особенность всех жанров и поджанров вокально-инструментального музицирования, в том числе и сольного.

Истоком вокальности является речевая интонация, обретающая в музыке своё новое интонационное воплощение, определяемое формулой «слово – детализирует, музыка – обобщает» [9, с. 7]. Вокальный стиль – слишком широкое понятие, дифференцируемое на ряд субпонятий, относящихся к жанрам музыкального творчества с участием вокальных голосов и наличием словесного текста: «вокальный стиль в опере», «вокальный стиль в камерном ансамбле», «вокальный стиль в песне (романсе)» и др.

Явление и понятие «камерно-вокальный стиль» – не только «частный случай» проявления вокально-речевого начала, но и один из постоянно сохраняемых, «титულных» видов музыкального творчества, представленных практически везде, у композиторов самых разных национальных школ и языковых ориентаций. Концертно-камерное пение или, по Е. Назайкинскому, «камерная вокальная лирика концертного плана» [10, с. 159] замыкает ряд проявлений речевой интонации в музыке. Речевое начало выступает как «одна из самых высоких обобщающих категорий в теории музыкальных жанров» и «проявляет себя во множестве разновидностей» [10, с. 159], охватывая и область инструментальной музыки, в которой «вокальность» всегда выявляет себя в мелосе.

В камерно-вокальной лирике концертного типа как высшем авторском проявлении интонационно-речевых истоков музыки сочетаются три основных стилистических наклона – декламационность, речитативность и повествовательность [10, с. 159]. Их соотношение в конкретном произведении или авторском стиле определяет характер связи слова и музыки, тип мелоса, избираемый композитором для реализации музыкального озвучивания избранных им (или созданных им самим) словесно-поэтических (или даже прозаических) текстов.

В отношении композиторов к словесному материалу действуют две обобщающие тенденции, описанные А. Шёнбергом в статье «Отношение к тексту» [14]. Создатель мелодрамы «Лунный Пьеро» видит в музыке метод познания сущности мира, «чистое» видение этой сущности. Ведь музыка противоположна понятиям языка и противоречит всякого рода сюжетности и программности, понимаемым в понятийно-языковом смысле. Говоря о песнях Ф. Шуберта, А. Шёнберг отмечает, что, прочитав стихи, он выяснил для себя, что «ничего не приобрел для понимания песен и ни в малейшей степени не должен был менять мое представление о музыке» [14, с. 25].

Это означает приоритет музыки над словом, что, уже по своему опыту «вокального» композитора, А. Шёнберг формулирует в следующих словах: «Многие из моих песен я писал, до конца увлеченный звучанием первых слов текста, ни в малейшей степени не задумываясь о дальнейшем развитии поэтического развития сюжета, ни в малейшей степени не пытаюсь овладеть им в пылу сочинительства. <...>

При этом выяснилось, что я был предельно близок к поэту тогда, когда, увлекаемый первым непосредственным соприкосновением с начальным звучанием, я угадывал все, что должно было последовать затем» [14, с. 3].

Эта тенденция, выявленная А. Шёнбергом на основе австро-немецкой традиции, находит выражение в «стихотворениях с музыкой» Х. Вольфа, где, в противовес типовой формуле, «обобщает» слово, а музыка (инструментальная партия) «детализирует», а затем у самого А. Шёнберга в мелодраме как жанре, где уже отсутствует пение как таковое, а текст напевно декламируется на фоне инструментального его «омузыкаливания» (Sprechstimme).

Австро-немецкая вокальная школа была источником камерно-вокальных стилей практически всех композиторов-романтиков XIX в. Не избежал её влияния и К. Дебюсси, творчество которого было во многом антиподом австро-немецкому романтизму. Прежде всего, в музыкально-языковой сфере, где композитор выступал против диктата тонально-тематической музыки австро-немецкой традиции. Высказываясь по этому поводу, К. Дебюсси говорит о французской музыке, её традициях, которые, по его мнению, были подавлены австро-немецкими влияниями: «В сущности, со времён Рамо у нас больше нет чисто французской традиции. Его смерть оборвала нить Ариадны, которая направляла нас по лабиринту прошлого ..., но зато мы пожимали руки коммивояжерам всего света <...>. Мы просили прощения у всего мира за наше пристрастие к непринужденной ясности, и мы затащили хорал во славу глубины. Мы переняли приёмы письма, наиболее противные нашему духу; преувеличения языка, наименее совместимые с нашей мыслью. Мы претерпели перегрузку оркестра, вымученные формы, грубую роскошь и кричащую окраску ... и мы были накануне того, чтобы согласиться на натурализацию элементов ещё более подозрительных» [5, с. 241].

В этих словах сформулировано отношение К. Дебюсси к общим основам музыкального искусства Новейшего времени, в котором уже нельзя было оставаться в рамках традиции, преимущественно, австро-немецкой, находившейся, к тому же, в состоянии кризиса. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси – стиль прежде всего французский, что в полном объёме проявляется во всех компонентах его

вокального творчества – от выбора текстов, в том числе и собственных прозаических, до трактовки музыки и слова, отличающейся гибкостью соотношений и композиционно-драматургических решений.

Вокальная музыка К. Дебюсси, в частности, песни и романсы, рассматриваются обычно в контексте эстетики и поэтики импрессионизма, в рамках жанрового обзора его творчества в целом. Так, в монографии Л. Кокоревой [8] даны характеристики и краткий анализ всех песен и романсов К. Дебюсси, объединённых в циклы без общих названий, по имени поэтов, на чьи стихи они были написаны. Кроме того, Л. Кокорева рассматривает и циклы, которые композитор писал на собственные тексты – «Лирические прозы» и «самый последний вокальный опус – “Рождество детей, оставшихся без крова”» [8, с. 385].

Из других работ, специально посвящённых вокальному творчеству К. Дебюсси, назовём статью Г. Филенко, в которой дан общий обзор вокальной музыки композитора в свете развития жанра [11]. Ряд наблюдений над вокальной лирикой К. Дебюсси в контексте проблемы «импрессионизм и символизм» содержится в книге С. Яроцинского [15]. В теоретическом плане, с точки зрения мотивной техники и организации формы, преимущественно, инструментальной, отдельные вокальные произведения К. Дебюсси упоминаются в работах Э. Денисова [6] и В. Козлова [7].

Общей тенденцией в изучении вокального творчества К. Дебюсси, как у отечественных (упомянутых выше), так и у зарубежных (А. Букурешлиев [16], В. Янкевич [17]) музыковедов, является рассмотрение камерно-вокальных миниатюр и их циклов в связи с оперой «Пеллеас и Мелизанда», от которой расходятся «лучи» как к раннему, так и к позднему творчеству композитора в этом жанре. В качестве эпиграфа к главе о песнях и романсах К. Дебюсси Л. Кокорева приводит слова самого композитора, выражающие его эстетическое кредо в музыке, связанной со словом: «Музыка начинается там, где слово бессильно. Музыка создана для невыразимого» [8, с. 384].

Для композитора, однако, это не являлось причиной отказа от вокальных жанров. Более того, «вокальная музыка в творчестве К. Дебюсси занимает исключительно важное место, хотя именно она менее всего известна, а также менее всего изучена» [8, с. 384]. До сих пор

из написанных композитором более 80 произведений для голоса с фортепиано опубликовано лишь около 60-ти, между тем как стиль К. Дебюсси «формировался именно в вокальных произведениях, а не в фортепианных, как у многих композиторов» [8, с. 384].

Последнее обусловлено тем, что вокальная интонация, рождаемая из «омузыкаленного» слова, даёт больше возможностей для создания нового музыкального языка, чем инструментальная, испытывавшая на себе влияние тонально-гармонических стереотипов, от которых К. Дебюсси стремился избавиться. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси стоит у истоков его новаций в области языка и формы, а потому его произведения в этой области творчества «опережали все другие жанры» [8, с. 384]. Свои вокальные сочинения – песни и романсы – сам композитор называет *Melodies*, что отвечает природе жанра, связанного с вокальной интонацией, исторически стоявшей у истоков европейской инструментальной музыки.

Темы-мелодии, ставшие в гомофонной практике основой драматургии и формы (наряду с тонально-гармоническим комплексом), формировались в песенных жанрах, а затем проникали в оперы и инструментальный тематизм, взаимодействуя с ритмикой песен-танцев. Эти истоки *melodies* К. Дебюсси видит именно во французской музыке, французском стиле песенно-лирической поэзии, а потому обращается в своём вокальном творчестве исключительно к текстам французских поэтов. В их числе поэты так называемой парнасской школы – Т. Банвиль, П. Бурже, Л. де Лиль, Т. Готье, поэты-символисты – Ш. Бодлер, С. Малларме, П. Луис, П. Верлен.

Перечисляя эти имена, Л. Кокорева отмечает поэтическое чутье К. Дебюсси, его тонкое понимание современной поэзии, его изысканный вкус: «Погрузившись в особый поэтический мир, он нашел свою тему в искусстве, свой метод, создал свой неповторимый язык. Ибо новая система поэтических образов, новый поэтический стиль требовали особого музыкального языка и новых принципов раскрытия текста музыкой» [8, с. 384].

Символистская поэзия, сосредоточенная на «невыразимом», использующая слово не только и не столько в его конкретике, а в почти музыкальном, чисто звуковом значении, подсказывала К. Дебюсси внутреннюю «мелодию» стихотворения, которую он и выявлял сво-

ей музыкой. Этот поэтический стиль, составляющий исходную точку в поисках К. Дебюсси соответствующей музыкальной интонации, отличается своеобразной метатекстовостью, чаще всего это – «тексты о текстах», в которых символические значения слов важнее, чем их прямые вербальные смыслы. Подобные музыкальные «слова-символы» широко представлены в мотивной технике К. Дебюсси, вершиной которой стала опера «Пеллеас и Мелизанда».

Вокальная лирика К. Дебюсси насыщена тем, что Е. Чингарева называет «невербальной семантикой», когда в конкретном тексте музыкального произведения «все индивидуально»: «Значения элементов определяются только отношениями между ними в системе целого, где каждый “винтик” на своем месте, но названий этих элементов мы не знаем, да они и не нужны, т. к. ничего не определяют в конструкции художественного организма» [13, с. 35]. Для К. Дебюсси такое «невербальное слово» было источником музыкального языка, все новации которого, определяемые в рамках общего термина «музыкальный импрессионизм», имеют основой символистскую поэзию, родившуюся именно во Франции.

Песни и романсы раннего К. Дебюсси, в частности, на тексты П. Верлена (их более 20-ти), определяют поэтику всего творчества композитора, и не только вокального: «Следы глубокого воздействия Верлена ощущаются и на фортепианной (и даже оркестровой) музыке Дебюсси, на её тематике, на её поэтике [*Курсив автора. – А. А.*]» [8, с. 384]. Для К. Дебюсси «музыка слова» в поэзии П. Верлена и других французских поэтов-символистов, говоря словами Б. Пастернака, «явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и звучания» [цит. по: 13, с. 35].

Такой подход к музыке и слову характеризует авторский стиль К. Дебюсси в его структурных и интонационно-смысловых основах, что подтверждается рассмотрением отдельных циклов *melodies*, из которых наиболее показательны верленовские¹. В данном случае важен принцип работы композитора с текстом, существенно отлича-

¹ В статье нет возможности провести такой анализ; это – тема последующих работок автора данного исследования.

ющийся от шёнберговского «музыкального обобщения». К. Дебюсси создаёт в каждом романсе уникальный «мотивный сюжет», пользуясь намёками и ассоциациями, которые неуловимы по «названиям», но всегда ощутимы «по смыслу». Именно поэтому камерно-вокальный стиль К. Дебюсси уникален и, одновременно, как и всё его творчество, открывает новый этап в эволюции музыкального мышления эпохи, вошедшей в историю искусств как Новейшая музыка.

В системе камерно-вокального мышления К. Дебюсси немаловажен и субъективный фактор, в частности, его работа в качестве аккомпаниатора и личные отношения с певицами Мари-Бланш Ванье (консерваторские годы) и Эммой Бардак – музой его позднего творчества. Характерно, что после 1904 г., уже после «Пеллеаса и Мелизанды» «Дебюсси расстался с Верленом и обратился к французским поэтам XV в.: к Франсуа Вийону и малоизвестному поэту XVII в. Тристану Л'Эрмиту» [8, с. 385]. Лишь «Три стихотворения Малларме» показывают связь К. Дебюсси с символистской словесно-музыкальной эстетикой, трактуемой уже в совсем ином, чем в ранних верленовских и бодлеровских *melodies*, мистическом, ключе.

К. Дебюсси, будучи прекрасным литератором, в позднем творчестве предпочитает писать песни и романсы на собственные тексты, осуществляя таким образом полное единство «двух замыслов» – поэта и композитора. К. Дебюсси открывает новую страницу камерно-вокальной стилистики, ориентируясь на входивший в начале XX в. в моду жанр «стихотворений в прозе», создателем которого считается Алоизиус Бертран («Гаспар из тьмы» А. Бертрана послужил основой для одноименного фортепианного цикла младшего современника К. Дебюсси – М. Равеля).

Стихотворения в прозе, сохраняя символику соотношений «звучания и речи» (Б. Пастернак), не ограничивают композитора структурно, поскольку не содержат рифмованных строк, а также определённых неизменных стихотворных размеров. Последние камерно-вокальные опусы К. Дебюсси – «Лирические прозы» и «Рождество детей, оставшихся без крова» (оба написаны на собственные тексты композитора) – своеобразная постлюдия к его камерно-вокальному стилю, послужившему истоком его творчества и впитавшему словесно-музыкальные веяния Новейшего времени, отсчёт которого в музыке

идёт именно от К. Дебюсси, его контактов с новейшей для того времени поэзией.

Выводы. Камерно-вокальный стиль представляет собой особый принцип мышления словом и музыкой в их различных, но всегда единых художественно-языковых сочетаниях. Соотношение «звучания и речи» по-разному реализуется в авторских стилях композиторов, что определяется множеством стилевых факторов – от эпохального и национального до сугубо личностного. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси, явившийся ключевым фактором его творчества и, одновременно, музыкального импрессионизма как художественного метода, возник как «озвучивание», «омузыкаливание» французской символистской поэзии рубежа XIX–XX вв. Однако эта область творчества К. Дебюсси, будучи константной как исток его оперных и симфонических новаций, продолжала оставаться динамичной. Композитор ищет и находит новые источники вокально-поэтического самовыражения, обращаясь к старинной французской поэзии, мистике С. Малларме, стихотворениям в прозе, создавая поздние вокальные сочинения на собственные прозаические тексты. Всё это в комплексе свидетельствует об эпохальном значении камерно-вокального стиля композитора, стоявшего у истоков многих течений и направлений музыки XX в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка [Текст] // *Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред., авт. проекта, С. Я. Левит ; сост. С. Я. Левит, С. Ф. Хурумов]. — СПб. : Логос, 1998. — С. 78–94.*

2. Арановский М. Заметки о творчестве. О типе творчества [Текст] / М. Арановский // *Советская музыка. — 1981. — № 9. — С. 16–22.*

3. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.

4. Асафьев Б. Речевая интонация [Текст] / Б. Асафьев ; под ред. Е. М. Орловой. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 136 с.

5. Дебюсси К. Французская музыка [Текст] // *Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы / К. Дебюсси ; пер. с фр. и коммент. А. Бушен. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — С. 241–242.*

6. Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси [Текст] / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 90–111.
7. Козлов В. Н. Принципы организации формы в инструментальной музыке Клода Дебюсси [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Козлов В. Н. — К., 1977. — 29 с.
8. Кокорева Л. Клод Дебюсси [Текст] / Л. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.
9. Мальшиев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. — К., 1977. — 26 с.
10. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
11. Филенко Г. Вокальная музыка Клода Дебюсси в свете развития жанра [Текст] / Г. Филенко // Дебюсси и музыка XX столетия. — Л. : Музыка, 1983. — С. 193–247.
12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.
13. Чингарева Е. Слово как структурная и смысловая единица в музыке [Текст] : доклад / Е. Чингарева // Слово и музыка : материалы науч.-практ. конф. 18–19 дек. 2002 ; МГК. им. П. И. Чайковского. — М., 2002. — С. 34–36.
14. Шёнберг А. Отношение к тексту [Текст] / А. Шёнберг // Стиль и мысль : статьи и материалы / А. Шёнберг ; сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. — М. : Композитор, 2006. — 528 с.
15. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм [Текст] ; пер. с польск. / С. Яроциньский. — М. : Прогресс, 1978. — 232 с.
16. Boucourechliev A. Debussy. La revolution subtile [Текст] / A. Boucourechliev. — Paris : Minerve, 1994. — 389 p.
17. Yankelevich V. Debussy et le mystere de l'instant [Текст] / V. Yankelevich. — Paris : Ed. du Seuil, 1989. — 412 p.