

УДК 78.083.1

*Цзян Маньни,
соискатель кафедры теории музыки и композиции
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой*

ИСТОКИ «БЕРГАМАССКОЙ СЮИТЫ» К. ДЕБЮССИ: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Цель работы. Исследование связано с поиском истоков названия и основных особенностей «Бергамасской сюиты» Клода Дебюсси: об истории города Бергамо и его культуры; о танце бергамаска – его зарождении, распространении. **Методология** исследования заключается в применении системного, исторического, диалектического и компаративного методов. Указанный методологический подход позволяет рассмотреть танец бергамаска, используемый в произведениях композиторов различных эпох и стран, а также проанализировать истоки создания «Бергамасской сюиты» К. Дебюсси и сопоставить ее с симфонической сюитой Г. Форе «Маски и Бергамаски». **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о полисемии жанра сюиты; о сюите как циклической музыкальной форме, имеющей различное образное толкование; о специфических особенностях программной сюиты. **Выводы.** Бергамаска как музыкальное произведение самых различных жанров и бергамасская тема встречается у многих композиторов. Рассмотрение исторических вариантов существования сюиты свидетельствует о значительной ее эволюции. Отмечено переосмысление сюиты как жанра в творчестве К. Дебюсси и Г. Форе. Общее название фортепианного произведения «Бергамасская сюита» К. Дебюсси говорит о его танцевально-жанровых чертах: композитор воссоздал образ бергамасской пляски, развернув его в небольшую циклическую композицию сюиты из четырех частей, чьи размеры образуют концентрическую форму. Композитор протягивает жанровые и интонационные связующие нити на протяжении всего произведения, и таким образом пьесы цикла тематически перекликаются между собой.

Ключевые слова: Дебюсси, сюита, «Бергамасская сюита», бергамаска, Бергамо, танец.

Цзян Маньні, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Витоки «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі: до історії створення та загальна характеристика

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком витоків назви і основних особливостей «Бергамаської сюїти» Клода Дебюссі: про історію міста Бергамо і його культури; про танець бергамаска – його зародження, поширення. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного, історичного, діалектичного та компаративного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розглянути танець бергамаска, що використовується у творах композиторів різних епох і країн, а також проаналізувати витоки створення «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі і зіставити її з симфонічною сюїтою Г. Форе «Маски і Бергамаски». **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про полісемію жанру сюїти; про сюїту як циклічну музичну форму, що має різне образне тлумачення; про специфічні особливості програмної сюїти. **Висновки.** Бергамаска як музичний твір самих різних жанрів та бергамаська тема зустрічається у багатьох композиторів. Розгляд історичних варіантів існування сюїти свідчить про її значну еволюцію. Відзначено переосмислення сюїти як жанру у творчості К. Дебюссі і Г. Форе. Загальна назва фортепіанного твору «Бергамаська сюїта» К. Дебюссі говорить про його танцювально-жанрові риси: композитор відтворив образ бер-

гамаського танцю, розгорнувши його в невелику циклічну композицію сюїти з чотирьох частин, чії розміри утворюють концентричну форму. Композитор простягає жанрові і інтонаційні сполучні нитки протягом усього твору, і таким чином п'єси циклу тематично переперуваються між собою.

Ключові слова: Дебюссі, сюїта, «Бергамаська сюїта», бергамаска, Бергамо, танець.

Jiang Manni, PhD-candidate of the musical theory and composition chair, Antonina Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa

Origins of the «suite Bergamasque» by C. Debussy: the history of creation and general characteristics

Purpose of Article. The research deals with the origins of the name and peculiarities of the «Suite Bergamasque» by Claude Debussy: with the history of Bergamo city and its culture; with dance bergamasque – its formation and spreading. **Methodology.** The methodology of the research involves application of the systematic, historical, dialectical and comparative methods. The mentioned methodological method allows us to consider the dance bergamasque, which is used in the works of composers from different epochs and countries, as well to analyse origins of the creation of the «Suite Bergamasque» by C. Debussy and to compare it with a symphonic suite «Masques Bergamasques» by G. Fore. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work involves expansion of the apprehension of the polycemy of the suite genre; of the suite as a cyclic musical form having different imaginative interpretation; specific peculiarities of the program suite. **Conclusions.** Bergamasque as a music work of different genres and a bergamasque theme can be found in works of many composers. Consideration of historical variants of the suite testifies its considerable evolution. We have noticed new interpretation of the suite as a genre in the works of C. Debussy and G. Fore. The comprehensive name of the piano work «Suite Bergamasque» shows its dance-genre features: the composer recreated image of a bergamasque dance, having developed it in a small cyclic suite composition from four parts, timing of which create a concentrated form. The composer spreads genre and intonation binding threads throughout the whole work and thus pieces of the cycle are thematically correlating with each other.

Keywords: Debussy, suite, the «Suite Bergamasque», bergamasque, Bergamo, dance.

Актуальность темы исследования. Полисемия жанра сюиты, его собирательная роль дают различный спектр развития жанра сюиты в дальнейшем. Показательно и рассмотрение в указанном аспекте и истории развития жанра бергамаска. Анализ данного жанра, используемого в произведениях композиторов различных эпох и стран, вызывает значительный интерес.

Цель работы. Исследование связано с поиском истоков названия и основных особенностей «Бергамаской сюиты» Клода Дебюсси: об истории города Бергамо и его культуры; о танце бергамаска – его зарождении, распространении.

Изложение основного материала. Клод Дебюсси создал «Бергамаскую сюиту». Почему он так назвал ее? Откуда происходит это название? Что в произведении связано с Бергамо, бергамаской, берга-маской?

Обратимся к источнику содержательной программности «Бергамаской сюиты» Дебюсси. Что касается самого названия произведения – «Бергамаская сюита», – то оно как бы подразумевает обобщенное понятие – «итальянская», но, вместе с тем, имеет отношение и к Бергамо, Бергамаскам. И конечно, возникает интерес уточнить историю происхождения данного названия.

У К. Розеншильда мы встречаем некоторое объяснение происхождения этого названия: «Бергамо» – город в Италии – славится, как известно, памятниками средневековья, а Бергамаска – танец, который издавна плясали там. Еще к

XVII веку его резвая четырехдольная мелодия распространилась далеко за пределы Ломбардии и проникла в профессиональную музыку... [4, 103, сноска]. Жителей Бергамо называют бергамаски, бергамаск. (Обратим внимание, что Бергамаска периодически пишется как с прописной, так и со строчной буквы; а также с одной или двумя буквами «с»).

Скромный по итальянским меркам Бергамо – не только старинный город с соборами и крепостными стенами ушедших времен, но эта провинция – очень популярное у итальянцев место отдыха (моря нет, но есть горы и термальные источники).

Напомним, что в Бергамо родился великий архитектор Джакомо Кваренги, который в самом Бергамо ничего не строил, но возводил Петербург. (Отметим, что не стоит спрашивать жителей Бергамо о знаменитом Труффальдино, так как «труффа» – по-итальянски «афера», а «труффальдино» – даже не «аферист», а «аферистишка». Но недалеко от города Бергамо есть дом Арлекино – самого популярного персонажа в этой провинции).

Бергамо считается одной из самых богатых провинций Италии, и важную роль в процветании региона играет туризм: до Милана всего 50 км, до Вероны – 100, а до Венеции – 200 км. Кроме того, рядом находятся потрясающе красивые и известные города Италии – Клузоне и Сан-Пелегрино.

Уточним также, что Бергамаска (итал. *bergamasca*, франц. *Bergamasque*) – оживленный, веселый старинный национальный танец итальянских крестьян, сопровождаемый веселой мелодией. Так что родом танец из итальянской провинции Бергамо и зародилось данное танцевальное направление достаточно давно – в середине XV века.

Вместе с тем, танец бергамаска, истоки которого зарождались в Средние века и развивались в эпоху Возрождения и который был посвящен богу, при всей крестьянской простоте исполнялся с должным изяществом, обращаясь ввысь, как бы к небесам.

Интересно также, что встречается выражение «маски бергамаски», что подразумевает наличие карнавальности, частую смену как внешних, следовательно, и внутренних, обликов, лиц.

Существует танец Бергамаска в двух разновидностях: старинная бергамаска, основанная на постоянно повторяющихся басовых партиях (*basso ostinato*) и современный вариант танца, вероятно, имеющий мало общего с прародителем и напоминающий тарантеллу.

Танец Бергамаска стал известен в Англии XVI века (великий английский писатель Уильям Шекспир упоминал Бергамаску в своем произведении – пьесе комедии «Сон в летнюю ночь») и получил широкое распространение по всему миру. Данный источник подтверждает, что англичане уже в XVI веке имели сведения об этом танце-стиле, его исполнении. Вспомним также знаменитого «Труффальдино из Бергамо» в пьесе Карла Гольдони «Слуга двух господ».

Кроме того, бергамаски с сопровождающим текстом описаны в третьей книге Аццайоло «*Vilotte del Fiore*», относящейся к 1569 году. Басовые вариации на тему бергамаски включены в сонаты Уччеллини «*Aria V sopra la bergamasca*»

1642 года, а также в ряд других произведений той эпохи. Но Бергамаска так и не стала придворным танцем, хотя и была популярна при дворе.

В различных рукописях того периода бергамаска упоминается как просто-народный энергичный танец, имеющий оригинальную мелодию быстрого темпа – повторяющийся бас с различными вариациями (импровизацией) исполнения.

Также музыку бергамаски сравнивают с немецкой народной песней *Kraut und Rüben*, которую Бах позднее ввел в Гольдберг-вариации. Для бергамаски характерны размер 4/4 или 2/4, четкое членение на восьмитакты. Этот оживлённый, энергичный танец приобрел большую популярность в Италии и других западноевропейских странах (Англия, Германия, Франция).

Особенностями бергамаски как итальянского танца являются простота, энергичность, ритмичность и парная «сплоченность» исполнителей. Конечно, хореографическое искусство Италии формировалось не обособленно, находясь под влиянием культуры Марокко и Ближнего Востока. Традиции экзотических стран соединялись с европейскими течениями и таким образом создавались оригинальные образцы танцевального наследия Италии.

Для танца бергамаски характерна квадратная структура и быстрый темп. Скорее всего, поэтому, первоначально пользуясь успехом как танец, бергамаска к концу XVIII века становится чаще всего инструментальным жанром. Вариации на её тему можно услышать в произведениях Лауро Росси, Франциско Сальвадоре, Массадди Паскуини. Фрагмент её мелодии звучит в «Гольдберг-вариациях» Иоганна Себастьяна Баха, поскольку бергамаска весьма похожа на более позднюю немецкую народную песню «*Kraut und Ruben*».

Рожденный и получивший наибольшее распространение в народной среде, танец бергамаска чужд яркости и броскости: его исполняли в скромном крестьянском платье. Впрочем, демонстрация общности и сплоченности простого народа не нуждается в сложных движениях и пёстрых нарядах. Также бергамаска не обладала четкой закономерностью строения, и даже когда ее форма отчасти определилась, танец так и не вошел в число придворных. Однако это не помешало ему пользоваться успехом и у аристократов – большей частью благодаря упомянутым музыкальным произведениям известных композиторов.

В XVI – XVIII веках бергамаска становится жанром чисто инструментальным. Композиторы часто обращались к бергамаске, воспроизводя в своих произведениях ее мелодию или только ритм; сочиняя вариации на мелодию бергамаски, данную в виде *basso ostinato* (С. Росси, Б. Марини, С. Шейдт и многие другие).

Танец современной бергамаски исполняется в оживленном, быстром темпе, имеет размер 6/8 и отчетливо напоминает другой итальянский танец – тарантеллу, как по характеру исполнения, так и по музыкальному сопровождению.

Бергамаска как музыкальное произведение самых различных жанров и бергамасская тема встречаются у многих композиторов:

- у лютниста Джамбаттисто Доменико (1619);
- известная скрипичная соната на Бергамаску – у мантуанца Саломоне Росси (1622),

- Ария с вариациями на бергамасскую тему у моденского мастера Марко Уччелини (1642);
- Пьеса для органа (либо клавесина) «Бергамаска» Джироламо Фрескобальди;
- Симфоническая сюита Габриэля Форе (1919);
- Бергамасская тема есть в одной из камерных сонат венецианского известнейшего скрипача и композитора Бьяджо Марини (1655).

Во всех этих произведениях использованы различные варианты одной и той мелодии, вскоре заинтересовавшей и композиторов других стран – австрийцев, немцев, англичан и т.д.

Очень интересна «Бергамаска» Джироламо Фрескобальди, построенная как полифоническая пьеса на народную тему, превращенную композитором в четыре самостоятельные темы, которые постоянно и в различных вариантах контрапунктируют, создавая сложнейшую четырехтемную контрапунктическую композицию, состоящую из шести контрастных разделов. Темы также активнейшим образом меняют свои внутренние облики ритмически.

Народная тема бергамаски, разделенная на четыре:



Н. Копчевский пишет: «Все развитие строится на изысканной контрапунктической обработке и на разнообразном сочетании этих тем» [3, 11]. Эпиграф Фрескобальди «Chi questo Bergamasca sonare non pocho imparera», т.е. «Кто сыграет эту Бергамаску – немалому научится» – может относиться не только к исполнительским трудностям, но и к необходимости понимать сложнейшую сущность полифонического развития.

У Габриэля Форе, открывшего своим творчеством так называемую «Прекрасную эпоху», переступив при этом черту традиционного романтизма, стремясь уйти от пафоса Гектора Берлиоза и четких конструкций Камилла Сен-Санса, и вместе с тем обратившись к искусству добаховских эпох, к французской песне и григорианским песнопениям. Форе был первым из французов, о котором можно сказать, как об основоположнике нового пути, как о композиторе, проложившем мост от «строгости искусства» Сезара Франка к пленительной нежности и трепетности нарождающегося импрессионизма.

Обратился Габриэль Форе к бергамаске уже в начале XX века. Но его «Masques Bergamasques» считается более поздней, современной версией танцевального стиля, отличающейся очень быстрым, даже стремительным темпом, размером 6/8 и скорее приближенной к тарантелле, нежели к старинной бергамаске.

В симфонической сюите «Маски и Бергамаски» Габриэля Форе, сочиненной в 1919 году (исполняли Кэтрин Стотт, Ричард Дэвис, Питер Диксон, филармонический оркестр БиБиСи, дирижёр Ян Паскаль Тортелье), стиль произведения соприкасается с искусством Ватто и французских музыкантов XVIII века. Эта мастерски написанная сюита – такое же симптоматичное явление во французской музыке тех лет, как в русской – Классическая симфония Прокофьева. Кстати, Сергей Сергеевич, будучи в Париже, явно слышал музыку Форе, отголоски чего наблюдаем в его флейтовой сонате, навеянной образами юности.

«Маски и Бергамаски» Форе, ор.112, состоит из следующих четырех пьес:

- I. Увертюра
- II. Менуэт
- III. Гавот
- IV. Пастораль.

У Клода Дебюсси в «Бергамаской сюите», как и у Габриэля Форе в «Маски и Бергамаски», речь идет о сюите в старинном итальянском стиле. Но связь эта с первоисточником оказывается достаточно опосредованная. В сюитах по четыре части: первая – «Увертюра» – ассоциируется с «Прелюдией»; вторые части аналогичны – «Менуэты»; финал «Паспье» ассоциируется с «Пастораль» и т.п. Сравнительная схема строения сюит Дебюсси («Бергамаская сюита») и Форе («Маски и Бергамаски»):

ДЕБЮССИ	ФОРЕ
1890-1905	1919
ПРЕЛЮДИЯ	УВЕРТЮРА
МЕНУЭТ	МЕНУЭТ
ЛУННЫЙ СВЕТ	ГАВОТ
ПАСПЬЕ	ПАСТОРАЛЬ

Музыка Дебюсси очень далека от Бергамаски XVII – XVIII столетий. Активно бытует мнение (например, того же К. Розеншильда), что некоторые «неясные отголоски последней (бергамаски – Ч. М.) можно было бы, пожалуй, уловить лишь во второй теме четвертой пьесы (Паспье) [5, 103], значительно меньше они заметны, или их вовсе нет, в других частях «Бергамаской сюиты» Дебюсси.

В «Бергамаской сюите» Дебюсси не столько отражена старинная Италия, сколько поэтическое творчество его современника Верлена. Первое стихотворение «Галантных празднеств» поэта – уже знакомо нам по романсам Дебюсси начала 80-х годов «Лунный свет» (совпадение названия с третьей частью сюиты не случайно). Тут и появляются впервые в творчестве композитора «бергамасские» образы.

Название танца встречается в поэзии француза Пьера Верлена, олицетворяя светлый образ романтического прошлого. Вот первая строфа, написанная в обычной для автора (Верлена) изысканно-непринужденной манере, с оттенком грустного скепсиса:

Весь облик ваш –
Изысканный пейзаж,
Где на газон
Под струнный звон
Слетают маски
В пляске бергамасской.
Их фантастичный вид
Печаль в себе таит... (Выделено нами. – Ч. М.).

Дебюсси воссоздал образ бергамасской пляски, развернув его в небольшую циклическую композицию сюиты из четырех частей: Прелюдия (Moderato, F-dur) вводит нас в атмосферу «Празднеств». В центре сюиты – «Лунный свет» (образ так любимый композитором), Andante, Des-dur – лирический пейзаж. Вокруг него как бы в зоне сияния «Лунного света», – находятся два танца, причем оба созданные в миноре: Менуэт (Andantino, a-moll) и Паспье (Allegretto, fis-mol).

Танец Бергамаска часто называют «маски-бергамаски», т. е. добавляя второй элемент составного слова перед ним и получая новое, пожалуй, очень яркое определение содержания. «Маски-бергамаски» – не только полушутливая и звучная игра слов или деталь картины, овеянной воспоминаниями об Италии. Если искать в «Бергамаской сюите» Дебюсси местный колорит, то он, конечно, оказывается французским: более архаичный по краям цикла, более близкий к современной музыкальной жизни и интонациям – в середине. В этом смысле название жанра данного произведения «сюитой» оказывается несколько условным у Дебюсси.

Бергамо – оказывается сокровищницей романской старины, и, хотя оба танца, использованные в «Бергамаской сюите» Дебюсси, являются национально-французскими, «бергамаска» фигурирует здесь только как некая обобщающая формула былого времени. Собственно, отсюда взяты и жанры, использованные в XVII – XVIII веках: Прелюдия, Менуэт, Паспье [5, 103].

Впрочем, общее название фортепианного произведения Дебюсси «Бергамасская сюита» говорит о его танцевально-жанровых чертах, что подтверждают и названия трех частей сюиты – первой, второй и последней: Прелюдия, Менуэт, Паспье. Два традиционных названия пьес сюиты Дебюсси – «Прелюдия» и «Менуэт», несколько уступают оригинальным частям «Лунный свет» и «Паспье».

При этом темповая драматургия произведения «Бергамасская сюита» следующая: три первые пьесы цикла сюиты медленные. Их темп тем не менее в рамках медленного постепенно ускоряется; и последняя часть, выполняющая функцию финала, – быстрая.

«Бергамасская сюита» достаточно традиционно состоит из почти обычных 4-х частей:

Название частей	Тональность	Темповое содержание	Внутренний жанр	Роль в цикле	Размер
1. ПРЕЛЮДИЯ	F-dur	Moderato (tempo rubato) – (умеренно, сдержанно)	Черты вальса	Вступление	C
2. МЕНУЭТ	a-moll (III ступень)	Andantino, pp et tres delicatement (очень изящно, изысканно, утонченно)	Скерцозный	Средняя часть	$\frac{3}{4}$
3. ЛУННЫЙ СВЕТ	Des-dur (VI низкая)	Andante tres expressif (очень выразительно)	Ноктюрн	Программный эпизод	9/8
4. ПАСПЬЕ	fis-moll (одно терцовый минор к основной тональности) и с к энгармонизму третьей части	Allegretto ma non troppo	Старинный французский танец	Финал	C

Пьесы «Прелюдия» и «Лунный свет» наиболее весомы в сюите, многогранные по своим образам. Они как бы ближе к повседневности, к нашему времени, хотя и занимают в драматургии цикла «свои места», соответственно старинной традиции: Прелюдия – начинает сюиту, а «Лунный свет» – медленная часть в ее центре или почти в центре цикла, т.е. предфинальная часть.

Эти пьесы совпадают с общими метрическими отношениями формы: I и III части – опорные доли большой композиции; а танцы («маски-бергамаски») расположены на «легких долях». Во всем слышен тонкий расчет взыскательного художника, его стремление в пестрой веренице своих видений сохранить гармоничную цельность всей картины, ее архитектонику.

Вместе с тем размеры частей создают концентрическую форму в «Бергамасской сюите»: крайние части – с характерным размером «C», средние, внутренние – с трехдольными $\frac{3}{4}$, 9/8. Данное танцевальное направление наиболее близко бергамаске.

Композитор протягивает жанровые и интонационные связующие нити на протяжении всего произведения и таким образом пьесы цикла тематически перекликаются между собой.

Так, в двух первых частях «поющие» терции и мелодические голоса, протянутые поверх фигуративной ткани, звучат предвестниками третьей пьесы цикла – «Лунного света».

Танцевальная тема Менуэта, вопреки традиции, иногда растворена в движении мелодических линий прелюдийного типа.

А в середине Паспье (pp, As-dur) возникает новый рисунок – реминисценция лирического пейзажа. Это также гармонирует с поэзией Верлена, у которого ночной ландшафт – музыкально резонирующий фон картины – выписан лишь в последней, третьей строфе стихотворения. Но Дебюсси образно и композиционно слил ее со второй (грустная песня) и это составило эстетически естественный центр всей композиции, опоясанный «бергамасскими» танцами по краям.

Тональний план пьес «Бергамасской сюиты» может сначала показаться аморфным и случайным. Но в действительности здесь все точно и рационально мотивировано, хотя, разумеется, совсем не в классическом стиле. Тоники четырех пьес сюиты: F – a – Des – fis образуют терцовую цепь с энгармонической заменой Cis на Des и повышением основной тональности F (на fis) в минорной трактовке (однотерцовая) – в финале. Здесь также характерно чередование тональностей мажор – минор, мажор – минор.

Заметим, что к увеличенным гармониям – «гармониям необычайного» Дебюсси проявил интерес еще в первых романсах: «Галантные празднества». Диезная альтерация F–fis (при том еще и мажоро-минор) приводит к размыканию, импрессионистически-нарочитому «обрыву» тонального плана начала и завершения цикла, и в то же время нарушает основную, казалось бы, бемольную структуру цикла.

Тональные пары пьес обнаруживают также парную связь первой степени родства (при энгармонической замене): F – a, Cis – fis (три пьесы в соотношении тональностей в большую терции и его разрушение в финале – квартовая «оттяжка»).

Тоникальная направленность поворота от фа мажора (Прелюдия) к ля минору (Менуэт) была бы идеально уравновешена следованием ре-бемоль – фа (S-t) в двух последних частях сюиты, если бы не призрачность фа мажора – фадиез минор. Она тонко гармонирует с образно-поэтическим строем верленовского стиха: симметрия оказывается нарушенной, разомкнутой, и это созвучно эстетике импрессионизма.

Посредине сюиты ля минор и ре-бемоль мажор «ласкающе» сопоставлены в терцовом плане. Возможно, фа мажор «Прелюдии» традиционно подчеркивает некий пасторальный нюанс, хотя в ней явно преобладают помпезность и декоративный размах. Ля-минорная середина первой пьесы «Прелюдия» предвещает интонационно и тонально родственный ей Менуэт. В свою очередь, в Менуэте обаятельно, свежо звучит тональный сдвиг от середины сложной трехчастной формы к репризе (fis-moll, Es-dur, A-dur) в определенной степени гармонически близок Des-dur'у пьесы «Лунный свет».

В середине «Пасспье» маленькое и меланхоличное As-dur'ное «интермеццо» (доминанта к Des-dur'у «Лунного света») на некоторое время возвращает нас в бемольную сферу пейзажа. Дебюсси уже достиг высочайшего искусства накладывать гармонические краски скользящими тональными полосами, излучающими свет и быстро сменяющимися оттенками экспрессии. Мажор «Лунного света» оказывается удивительно и даже неизъяснимо печален.

Итак, в «Бергамасской сюите» нет стихии различных впечатлений. Наоборот, все взвешено эстетически и структурно интеллектом, вполне сознательно решающим поставленную художественную задачу. И все же «в этом прелестном произведении, где дарование, культура и техника художника уже развернулись во всем блеске и очаровании молодости, есть еще разные слои, разные степени зрелости стиля» [5, 106].

Примечательно, что наиболее популярная часть цикла «Лунный свет» – это та пьеса «Бергамасской сюиты», которую Дебюсси сделал не только композиционным, но и выразительно-смысловым центром сочинения. То, что звучит лишь подтекстом в прелюдии и танцах, открыто и свободно «изливается» здесь: Дебюсси в 1890-м году еще не свойственно было свои интимные переживания укрывать броней холодной эlegantности. что пришло гораздо позже.

В «Бергамасской сюите» (название указывает на связь с миром староитальянского искусства), изданной в 1905 году в парижском издательстве Фромон, Дебюсси обращается к танцевальной старине, причудливо сочетая ее с изысканностью современного ладогармонического мышления. Рядом с жанровыми миниатюрами в духе клавесинной музыки XVIII века («Прелюдия», «Менуэт», «Паспье») впервые возникает меланхолически нежный ночной пейзаж «Лунный свет» (третья часть сюиты), один из ранних опытов импрессионистской звукописи у Клода Дебюсси.

Обратим внимание, что это сюита, в которой не только каждая часть имеет название, но и все произведение в целом также. Таким образом, «Бергамасская сюита» – является образцом программной сюиты (собственно, как и «маленькая сюита» «Детский уголок» Дебюсси).

Несмотря на наличие названий у каждой части сюиты, программа здесь оказывается обобщенной, поскольку имеется общее название произведения – «Бергамаская». Отметим, что наиболее ярким предшественником создания именно такого типа программности можно считать произведения Ференца Листа.

«Бергамасская сюита» Дебюсси написана в 1890 году (и переделывалась до 1905 года). Это одно из его ранних сочинений, ставшее, как уже шла речь, очень популярным у слушателей и исполнителей, в том числе и китайских. Сюита в течение пятнадцати лет оставалась неопубликованной. Но затем она стала популярной в первую очередь благодаря своей третьей части – «Лунный свет», которая «свидетельствует о любви композитора к комедии дель арте» [5, 51].

Следует обратить внимание на то, что «Бергамасская сюита» долго не удовлетворяла Дебюсси, в связи с чем она была неоднократно переделана композитором и полностью в завершённом виде закончена лишь через 15 лет после первоначального варианта – в 1905 году – т.е. в эпоху уже полной зрелости композиторского мастерства. Итак, Дебюсси создал «Бергамасскую сюиту», навсегда связав себя с Бергамо, с Бергамаской, с маской-бергамаской...

Научная новизна работы заключается в расширении представлений о полисемии жанра сюиты; о сюите как циклической музыкальной форме, имеющей различное образное толкование; о специфических особенностях программной сюиты.

Выводы. Бергамаска как музыкальное произведение самых различных жанров и бергамасская тема встречается у многих композиторов. Рассмотрение исторических вариантов существования сюиты свидетельствует о значительной ее эволюции. Отмечено переосмысление сюиты как жанра в творчестве К. Дебюсси и Г. Форе. Общее название фортепианного произведения «Бергамасская сюита» К. Дебюсси говорит о его танцевально-жанровых чертах: композитор воссоздал

образ бергамаской пляски, развернув его в небольшую циклическую композицию сюиты из четырех частей, чьи размеры создают концентрическую форму. Композитор протягивает жанровые и интонационные связующие нити на протяжении всего произведения, и таким образом пьесы цикла тематически перекликаются между собой.

Литература

1. Бергамаска // Интернет-ресурс. – режим доступа: <http://www.elementdance.ru/lingvo/bergamaska>
2. Бергамо // Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. 1890–1907 : В 86 томах. – СПб, 1893. – Т.5. – С. 475 – 476.
3. Копчевский И. Предисловие / И. Копчевский // Дж. Фрескобальди. Избранные клавирные сочинения / Сост. и ред. И. Копчевского. – М. : Музыка, 1983. – С. 4-12.
4. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники / К. Розеншильд. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 144 с.
5. Холмс Пол. Дебюсси / Пол Холмс / пер. с англ. А. Ивановой, Н. Истоминой. – Челябинск : Урал LTD, 1999. – 172 с.

References

1. Bergamasca. Retrieved from <http://www.elementdance.ru/lingvo/bergamaska> [in Russian].
2. Brockhaus F.A. & Efron I.A. (1893). Encyclopedic Dictionary. 1890-1907: In 86 Vols. Bergamo. Brockhaus F.A., Efron I.A. (Eds.). SPb. (Vols. 5) [in Russian].
3. Kopychevsky, I. (1983). J. Frescobaldi. Selected works clavier. Foreword. Moscow: Muzyika [in Russian].
4. Rozenschild, K. (1963). Young Debussy and his contemporaries. Moscow: Gosudarstvennoe muzyikalnoe izdatelstvo[in Russian].
5. Holmes, P. (1999). Debussy. (A. Ivanov, N. Istomin, Trans). Chelyabinsk: Ural LTD [in Russian].

УДК 784 (477)+008 «20»

*Овсянніков В'ячеслав Георгійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва*

ПОП-РОК ЯК СКЛАДОВА ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета роботи. У дослідженні охарактеризовано поп-рок як важливу складову популярної музичної культури України початку ХХІ століття на прикладі творчого доробку гуртів «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла». **Методологія** дослідження полягає в застосуванні комплексного методу, який дав змогу розглядати творчість українських гуртів, що працюють у стилі поп-рок, як цілісне явище, де поезія, музика, відеоряд виступають у синтезі, характерному для менестрельної традиції, до якої належить рок-музика. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українській науці було проаналізовано творчий доробок гуртів «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла» 2000-х років у контексті популярної музичної культури