

The court ballet was scale multihourly play with an allegoric plot, which was revealed in musical (solo, ensemble, choral), dancing performances, declared poetry and theatrical short plays. The court ballet included the different types of dances (French noble dances, Italian parody and grotesque dances, pantomime), and numbers of performances – «entrance» – were depended on a plot. The participants of this grandiose action were king and courts, teachers of dances and professional dancers, children, occasionally ladies, philistines and even animals. A poet was considered as an author of such complex action.

Subtle sense of dance movement, the experience of self-sufficient expression of every gesture and step exceptional «stereo vision» (in the sense of multidimensionality seen and heard the sound of gesture) that characterize the life of the French court of the XVII century, created a unique system of semantic coordinates, which determined the birth of opera. The court ballet has manifested a special experience by members of the French society of the world order. Boundless expression experiences of the disorder of the universe which is common to the members of the Italian culture as the main representant baroque aesthetics, that was entrenched in the XVII century, equilibrated in France rigid centralized royal control over all forms of creative activity. Life of the French court, which has no analogues in Europe; has unbelievable interest of king Louis XIV in an art; the generous state financing of different cultural projects was created in France by exceptional possibilities for self-realization gifted.

Logically, that a desire to be in the illusion of motion which permeated all European culture of the XVII – early XVIII centuries, had the features in dancing practice of the French court, which provided the artistic effect of order, harmony, equilibrium, so necessary for organization of the inner world close to the court. Only by understanding how anyone can say by gesture, dance, sound and create multidimensional space word, we may try to imagine the historical specificity of the formation conditions of French opera – unique and original in all its artistic principles.

Keywords: court ballet, the French opera, Louis XIV, J.-B. Lully.

Светлана Луковская

РАННИЕ ВОКАЛЬНЫЕ МИНИАТЮРЫ КЛОДА ДЕБЮССИ В СВЕТЕ ГЛАВНЫХ НОВАЦИЙ ФРАНЦУЗСКИХ ПОЭТОВ- СИМВОЛИСТОВ

Вокальное творчество Клода Дебюсси – важнейшая часть наследия композитора. К жанру вокальной миниатюры он обращался на протяжении всей жизни. Именно в этой сфере композитор интенсивно экспериментировал и

искал новые возможности создания художественных образов, соответствующих его эстетическим принципам. Важнейшим ориентиром в направлении таких поисков становились тексты французских поэтов-символистов.

Несмотря на значительность художественных открытий, вокальные миниатюры К. Дебюсси, проявляющие формирование художественно-эстетических ориентиров композитора, редко попадают в поле внимания украинских музыковедов, а также исследователей постсоветского пространства [1; 6]. Между тем, такой аспект изучения творчества выдающегося представителя французской культуры рубежа XIX–XX веков представляется чрезвычайно *актуальным*. Поэтому *задачи* данной статьи определены стремлением выявить глубокую обусловленность формирования индивидуального стиля К. Дебюсси новациями французских поэтов-символистов.

Как известно, завершение формирования индивидуального стиля К. Дебюсси исследователи связывают с окончанием работы над симфонической прелюдией «Послеполуденный отдых Фавна» (1894). В предшествующие же десятилетия созданию этого зрелого шедевра композитора в его произведениях можно наблюдать активный процесс поиска собственного музыкального языка. При этом, очевидно, что подлинной «творческой лабораторией» композитора становятся жанры, *связанные со словом*.

Уже в самый ранний период творчества (1789–1885)¹ композитором была написана 41 вокальная миниатюра (большая часть из них осталась неизданной). В этот период К. Дебюсси обращается к поэзии А. де Мюссе, Т. Банвиля, Т. Готье, Л. Де Лиля, Ш. Кро, С. Малларме. Но особенно значительны *Пять романсов* (1882), посвященные мадам Ванье, написанные на тексты Поля Верлена – «Марионетки», «Под сурдинку», «Мандолина», «Пантомима», «Лунный свет», в которых уже ярко проявляется свобода молодого композитора от академических норм и необыкновенно чуткое «вслушивание» в поэтический текст. К этому периоду относятся также пять кантат (две остались незавершенными)², многочисленные хоровые сочинения, музыка к драматическим сценам и всего несколько инструментальных произведений – «Трио» для ф-но, скрипки и виолончели (1879), «Богемский танец» для фортепиано (1880), «Триумф Бахуса» для двух фортепиано (1882), «Интермеццо» для скрипки с фортепиано (1882).

После возвращения К. Дебюсси в Париж вплоть до 1892 г., когда была начата работа над «Послеполуденным отдыхом Фавна»,

¹ Мы придерживаемся периодизации, предложенной в книге Lockspeiser Edvard. Debussy. Sa vie et sa pensee. Halbreich Harry. L'analyse de l'oeuvre – Paris, 1989 [10].

² «Даниэль» (1880–1884), «Hymnis» (1882, незавершенная), «Гладиатор» (1883), «Диана в лесу» (1883–1886, незавершенная), «l'enfant prodigue» (1884).

преобладающими жанрами его творчества также оставались вокальные жанры. Этот новый этап творчества (1885–1893) отмечен созданием 27 вокальных миниатюр, в том числе «Пяти поэм Ш. Бодлера», цикла «Лирические прозы» (текст автора), двух романсов на стихи П. Бурже. Но, безусловно, центральное место в эти годы занимают три цикла опять-таки на тексты Поля Верлена – «Забывшие ариетты» (1887), «Галантные празднества» (1891), первую тетрадь которых составили редакции романсов 1882 года, а также «Три поэмы» (1891). Их проникновенная лирика, тонкая звукопись, новое качество мелодической интонации, гибко следующей за мелодикой французской речи, непосредственно подготавливают важнейший этап творчества Дебюсси, отмеченный появлением «Послеполуденного отдыха Фавна» (1894) и началом работы над «Пеллеасом и Мелизандой».

Интенсивная работа композитора над поэтическими текстами французских поэтов-символистов способствовала формированию его индивидуального стиля, и непреходящее значение воздействия французской поэзии второй половины XIX века на все этапы этого процесса трудно не увидеть. На это, в частности, указывает С. Яроцинский. В своем фундаментальном исследовании «Дебюсси, импрессионизм, символизм» [9] он подчеркивает, что тесное общение Дебюсси с представителями литературных кругов Парижа повлияло на становление художественно-эстетических принципов композитора в большей степени, чем контакты с коллегами-музыкантами. «Среду, в которой формировалась личность Дебюсси, – пишет С. Яроцинский, – составляли... интеллектуалы – преимущественно поэты, прозаики, словом, *люди пера*. И не без основания говорил Поль Дюка, что „самым сильным влиянием, которому подвергался Дебюсси, было влияние литераторов. Не музыкантов”» (курсив мой – С. Л.). [9, с. 139].

Закономерно, что Яроцинский уделяет особое внимание раннему периоду творчества Дебюсси, представленному вокальными миниатюрами на стихи Т. де Банвиля, А. де Мюссе, Л. де Лиля, Ш. Кро, С. Малларме, П. Верлена. Важнейшее значение первых сочинений молодого композитора, как показывает авторитетный зарубежный исследователь, определяется тем, что в них можно видеть уже многие принципы творчества более позднего периода, вплоть до конкретных музыкально-стилистических приемов, использованных композитором впоследствии¹.

¹ Например, мелодическую фразу из «Появления» на стихи С. Малларме «Dans le calme des fleurs varopeuses», как отмечает Яроцинский, Дебюсси вместе с аккомпанементом буквально повторит в сцене у фонтана из II акта оперы «Пеллеас и Мелизанда» [9, с. 172].

Яроцинський прослідковує *непрерывность становления принципов новой «звуковой техники»* [9, с. 189] одного из величайших новаторов XX века, рассматривая вокальное творчество 80–90-х годов как необходимый этап формирования «нового композиторского мышления», квинтэссенцией которого стала опера «Пеллеас и Мелизанда».

На первостепенное значение вокального наследия Дебюсси для формирования художественно-эстетических взглядов композитора указывает и другой зарубежный музыковед Гарри Хальбрейк [10]. В своей работе, посвященной творчеству Дебюсси, он подчеркивает, что именно в сфере *вокальной музыки* формируются индивидуальные стилевые черты композитора. Как считает исследователь, проблемы ансамбля вокальной и фортепианной партий в процессе создания вокальной миниатюры стимулировали поиски новых средств выражения и даже *«зрелая фортепианная манера письма была открыта и разработана прежде всего здесь»* [10, с. 623]. Поэтому если в период становления Дебюсси чаще всего обращается к вокальным жанрам, то в более поздний период творчества вокальные сочинения появляются с большим интервалом и становятся менее многочисленными, чем фортепианные.

Особое значение на раннем этапе творчества, по мнению Хальбрейка, имела поэзия Поля Верлена, поскольку именно с ней связано появление «первого подлинного шедевра» композитора – цикла «Забытые ариетты». Анализируя цикл, исследователь приводит близкий Дебюсси девиз Верлена «Возьмите красноречие и скрутите ему шею» [10, с. 623], выявляя объединяющее обоих художников стремление идти *«вглубь» образа*, избегая чрезмерной внешней эффектности и поверхностности.

Действительно, масштабность художественной индивидуальности Верлена была глубоко прочувствована и понята молодым композитором. Многократное обращение Дебюсси к поэзии Верлена в ранний период творчества способствует формированию закономерностей музыкального языка композитора. Через поэзию Верлена Дебюсси «прикасается» к самым дерзким и авангардным открытиям во французской поэзии своего времени, ведь Верлен – современник стремительного развития французской литературной школы второй половины XIX века – «прошел» все основные стадии её эволюции – от чеканной, «объективированной» поэтики парнасцев до субъективно-трепетной, многозначной поэтики символистов. В результате он создал свою собственную уникальную поэтическую систему.

Симптоматично, что точкой отсчета для Верлена стала поэзия Шарля Бодлера, которой он зачитывался еще в юные годы учебы в лицее. «Цветы

зла» (1857) Ш. Бодлера явились поворотом в истории французской литературы, определившим основные перспективы ее дальнейшего развития.

Ш. Бодлер сам называл себя представителем «поэзии нового стиля», сущность которого блестяще охарактеризовал Теофиль Готье: «Поэт „Цветов зла” любил тот стиль, который ошибочно называют декадентским... – стиль изобретательный, сложный, рожденный обширными познаниями, полный оттенков и поисков, *непрестанно раздвигающий границы языка*, пользующийся всевозможными техническими терминами, *заимствующий краски со всех палитр, звуки со всех клавиатур*, силящийся передать мысль в самой ее невыразимой сущности и форму в самых ее неуловимых очертаниях; он чутко внемлет еле внятным признаниям невроза, доверительному шепоту стареющей, уже развращенной страсти, причудливым галлюцинациям навязчивой идеи, переходящей в безумие» [7, с. 182].

Не удивительно, что французское общество середины XIX века – «странной эпохи безумия и позора» (Э. Золя) – не было готово к восприятию и пониманию бодлеровской художественной картины мира. Парижская полиция нравов подвергла судебному преследованию книгу поэта, посвященную «изображению современной испорченности и развращенности» (Т. Готье), и добилась ее осуждения за нарушение общественной морали. За «Цветами зла» надолго закрепилась репутация «проклятой книги». Отсюда – и определение последователей Бодлера как «проклятых поэтов».

Отметим, что главное открытие автора «Цветов зла» состояло в совершенно *новой образной системе* его стихотворений. В них на первый план выходит не столько новизна техники, которая будет отмечать более позднее творчество Верлена, Рембо и Малларме, сколько новизна образов – многомерных и неоднозначных. «Поэзия Бодлера, при всей ее взрывчатости и новизне, в основном еще строится по законам классической поэтики, – справедливо отмечает В. Левик. – С неукоснительной логикой развивает он мысль или образ от начала к концу; рифму предпочитает глубокую и неожиданную, цезуру александрийского стиха соблюдает железно. Но в этот классический корсет одеты у него небывалые доселе темы и образы, неслыханные метафоры и бесконечно расширенная лексика» [7, с. 178].

Не ставя себе целью реформировать технику стихосложения, Бодлер открыл невиданные возможности в создании поэтического образа. Определяя его новаторскую сущность, Д. Обломиевский пишет: «...видимое является у него *символом внутреннего мира, смысловым знаком его душевной жизни*» [3, с. 107]. Делая фундаментальный анализ

поэтики Бодлера, авторитетный исследователь заключает, что образ в «Цветах Зла» часто имеет «*двуплановую структуру*, причем первый план отведен непосредственно данному, конгломерату вещей и предметов, эмпирических деталей и подробностей. Что касается второго плана, то он *формируется из элементов воспоминаний лирического героя...*» [3, с. 102]. Так, важнейшей составляющей поэтики Бодлера становится понятие «*соответствия*», декларативно вынесенное в название его знаменитого сонета «Соответствия» («Correspondances»). Здесь поэтическое вдохновение автора направлено не на конкретный вещественный предметный мир, но на выявление скрытых соответствий между явлениями, предметами и настроениями героя через *субъективные ощущения*.

Многосторонность изображения, переданная через субъективное «я» главного героя, существенно отличалась от эстетики *поэтов-парнасцев* – наиболее значительной французской поэтической школы 60–70-х годов, мимо которой также не мог пройти Верлен.¹ Ее идейным вдохновителем был Ш. Леконт де Лиль, вокруг которого объединились Т. Готье, Т. де Банвиль, Ж. М. Эредиа, А. Франс, молодые С. Малларме и П. Верлен.

Творчество поэтов-парнасцев явилось реакцией на крайний субъективизм романтической поэзии. Идеалом парнасской школы было *искусство беспристрастное, объективное, независимое от личных переживаний автора, воплощавшее темы общезначимые, вневременные, понятные всем*. Отсюда – характерная для парнасцев материальная заземленность, подчеркнутая и техникой стихосложения, сохраняющей традиционный александрийский стих со строгой цезурой.

Творчество Бодлера и поэтов-парнасцев стало фундаментом для формирования поэтических принципов Верлена. Однако уже в его первом поэтическом сборнике «Сатурнические поэмы» (1866) проявляются черты, отличающие поэтическую систему Верлена и от парнасцев, и от Бодлера. С одной стороны, как отмечают литературоведы, Верлен «продолжает Бодлера в стремлении расширить границы поэзии, раздвинуть пределы предмета поэтического изображения, дополнить объективный мир, введенный в лирику романтиками, миром воспринимающего субъекта» [3, с. 144]. С другой, он «отвергает вещественность, материальность внешнего мира, подавляющую героя, которая была свойственна Готье и особенно Леконт де Лиллю, а затем принята Бодлером, хотя и основательно трансформирована им» [3, с. 145]. Мир предстает у Верлена «*развеществленным*» (Обломиевский). Поэт «предпочитает *мимолетные*,

¹ Название направления производно от первого сборника «Современный Парнас» (1866), объединившего поэтов нового поколения.

рассеивающиеся запахи, смягченный свет, ослабленные краски, расплывчатые контуры, музыку под сурдинку, приглушенные шумы» [3, с. 146].

Существенно реформирует П. Верлен и правила стихосложения. Его поэтическая техника дерзко нарушала устоявшиеся в течение двух столетий основные правила французского стиха использованием певучих нечетных размеров, разговорно-напевной интонации, свободной организации стихотворной строки, независимого от метра синтаксиса, ассонансов, аллитераций, а также нарушением правила чередования женских и мужских рифм. Возникающие в результате воздушные, парящие, эфемерные образы «зачаровывали» современников, а конструктивные находки в области стиха активизировали поиски адекватных средств музыкального выражения. Это новое ощущение жизни, ее ускользающей «звучащей» красоты, текучей изменчивости, общее для Верлена и Дебюсси, вело их к необходимости поиска иного языка.

Дебюсси был пленен не только новой образной сферой в поэзии Верлена, но и небывалыми техническими приемами, открывавшими перспективу поиска таких композиционных решений, которые были бы способны адекватно передавать сложную организацию *метрического, синтаксического и фонетического* уровней стихотворений. Многоплановая, насыщенная игрой тонких ассоциаций и ощущений поэзия Верлена, открывала композитору новые возможности воплощения поэтического содержания. Именно у Верлена Дебюсси нашел ту систему образов, которая отвечала его индивидуальным художественным исканиям и позволяла разносторонне выражать его собственное «я».

Уже на самом раннем этапе музыкальные интерпретации Верлена отличаются от других поэтов. Поэзию П. Бурже, Т. Готье, Т. де Банвиля, Л. Де Лиля, А. де Мюссе Дебюсси в значительной мере интерпретирует в традициях *салонной лирики* своего времени, находясь под сильным влиянием мелодического языка Ж. Массне. Наиболее «репертуарные» из них – «Звездная ночь» на слова Т. Банвиля (первое изданное произведение Дебюсси), «Прекрасный вечер» и «Романс» на слова П. Бурже, «Полевые цветы» на стихи А. Жиро – еще во многом являются робкими пробами собственных творческих сил. Нежная элегичность звучания; пластичность мелодической линии, сочетающей романсовую напевность и экспрессивную выразительность декламации; ритмическая гибкость и прозрачность фактуры передают тихое любовное влечение композитора образами природы, доминирующие настроения грусти, меланхолического воспоминания, романтического ожидания. Стихотворение является для

Дебюсси лишь «предлогом» для создания музыкальной композиции; поэзия – «поводом» погрузиться в собственные чувства и переживания.

В отличие от других поэтов, Верлен побуждает молодого композитора искать принципиально новые приемы и методы работы со стихотворным текстом. Поэтому самые яркие находки этого времени связаны с музыкальной интерпретацией стихотворений из книги «Галантные празднества» Верлена.

Пять вокальных миниатюр на стихи Верлена, включенные композитором в «Сборник Ванье», выделяются богатством оттенков и нюансов различных настроений (от мечтательной лиричности – до ироничной кукольности мира масок), смелостью композиционных решений, оригинальностью гармонического языка и особенно внимательным прочтением поэтического текста. Дебюсси определяет жанр вокальных миниатюр «Сборника Ванье» как «шансон» – песня. Это – достаточно точная жанровая дефиниция в отношении включенных в «Сборник Ванье» сочинений на слова П. Бурже и Т. Готье с традиционными композиционными схемами и мелодией песенного типа с характерными интонационными оборотами. Однако миниатюры на стихи Верлена уже не укладываются однозначно в привычные жанровые каноны. Они отличаются разнообразием и *индивидуализированностью* художественных решений, в каждом случае продиктованных неповторимой поэтической структурой оригинала, его образным планом и подтекстом, которые Дебюсси стремится адекватно передать в своей музыкальной версии.

Особенно дерзкие находки отличают иронично-гротескные «Пантомиму» и «Марионетки», где композитор не только выходит за пределы традиционной ладогармонической функциональной системы и «арсенала» позднеромантических выразительных средств, характерных для его творчества этих лет, но и впервые отказывается от доминирующего в его ранних сочинениях песенно-ариозного типа вокального интонирования, нивелирующего экспрессивно-конструктивные свойства поэтического текста. Фактически, в этих двух миниатюрах композитор уже во многом следует жанровым принципам «melodie», чутко слушая стих, хотя и допуская некоторые вторжения в поэтический оригинал (повторения строк, введение междометий и пр.).

Среди ранних вокальных сочинений Дебюсси пять миниатюр на стихи из «Галантных празднеств» Верлена представляются самым решительным «взглядом в будущее». Они непосредственно подготавливают открытия

композитора в області камерно-вокальної музики, намечая важнейші перспективи наступного етапу його творчості.

Кінець 80-х років відзначений появою двох найбільш великих вокальних циклів Дебюссі – «Забуті ариєти» (1887) на вірші з книги Верлена «Романси без слів» і «П'ять вірш Ш. Бодлера» (1887–1889). Їх нові жанрові рішення проявляють все більш диференційоване «погруження в слово», відкриваючі можливість виходу за межі камерної вокальної лірики до оперного жанру; а також зростаючий інтерес Дебюссі до сфери чисто інструментальної виразності, уже безпосередньо намечаючої зміну його жанрових уподобань.

Визначаючи шість вокальних творів на вірші Верлена як «арієти», Дебюссі підкреслює свою установку на ариозну манеру інтонирования тексту. Пластична вокальна *мелодическа лінія* по-прежнему залишається найбільш важливою турботою композитора. Однак тепер Дебюссі залишає поетичний текст практично *без змін*, прагне зберегти особливості його ритмо-синтаксического будови і передати власне *музику вірша*. Особливо значущим виявилось те, що скрупульозна робота з поетичним текстом вела до *нового розуміння ансамблю*, нової трактовки функції фортепіанної партії, граючої найбільш важливу роль в процесі становлення *целостного* художественного образу.

Показательно, що в це час Дебюссі знаходився під сильним впливом вагнеровських ідей, ще більш відчутливо впливаючих на гармонічний мову і мелодику «П'ять вірш Ш. Бодлера» (1887–1889).¹ Як і інше «вагнеровське» твір, робота над якою велася паралельно – кантата «Діва-вибранниця» (1888–1889) – «П'ять вірш» виділяються восторженно-екстатическою атмосферою, прославленням любові як космічного всепоглинаючого почуття, величезними масштабами композиції (перша вірша триває 8 хвилин, а весь цикл – 25!), щільною, насиченою хроматизмами і еліптическими оборотами музикальної тканини, пронизаною неперервним розвитком основного ритмоінтонаційного комплексу.

Два найбільш значущих твори Дебюссі кінця 80-х років – на вірші Верлена і Бодлера – відображають пошуки власного методу композитора. Ні одне інше твір тих років не представляє таке різноманітність прийомів і засобів вираження, таку композиційну винахідливість і відшліфованість кожної деталі. Однак саме «Забуті ариєти» стали зв'язуючим ланкою до камерно-вокальним творам початку 90-х років: першої тетради «Галантних свят»

¹ Обращение Дебюссі до Бодлера совпало з його двома поїздками в Байрейт, а також спілкуванням з страстним «вагнеріанцем» Е. Шоссонном.

(1891), включившей редакции ранних сочинений из «Сборника Ванье»; «Трем мелодиям» (1891) на тексты из сборника Верлена «Мудрость»; «Двум романсам» на стихи П. Бурже (1891); двум миниатюрам на стихи Ж. ле Роя и П. Граволе (1891); «Лирическим прозам» на собственный текст (1892–1893). После 1893 года вокальные сочинения появляются с большим временным промежутком, уступая место инструментальным жанрам и опере.

Очевидная перестановка в 90-е годы жанровых акцентов композитора, на протяжении двух предшествующих десятилетий связанных, преимущественно, со словом, представляется закономерным результатом развития его творческих принципов. Художественные искания Дебюсси удивительно переплелись с творческими открытиями поэтов-символистов и во многом инспирированы их смелостью и оригинальностью. Художественно-конструктивные открытия в поэзии французских символистов активизировали поиски адекватных средств музыкального выражения в вокальных миниатюрах Клода Дебюсси, открывая новые творческие перспективы композиторам XX века.

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. История французской литературы. – М. : Изд. Академии наук СССР, 1959 – Т. 3 (1871–1917) – 582 с.
3. Обломиевский Д. Французский символизм / Д. Обломиевский – М. : Наука, 1973. – 303 с.
4. Сигитов С. Габриэль Форе / С. Сигитов. – М. : Сов. композитор, 1982. – 280 с.
5. Тростников М. Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии / М. Тростников // Семиотика: Антология. – М. : Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 563–580.
6. 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.
7. Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. Материалы научной конференции. – М. : Сов. художник, 1972. – 205 с.
8. Эткнд Е. Поэзия и перевод. – М.-Л. : Сов. писатель, 1963. – 429 с.
9. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский – М. : Прогресс, 1978. – 224 с.
10. Lockspeiser Edvard. Debussy. Sa vie et sa pensee. Halbreich Harry. L'ahalyse de l'oeuvre – Paris, Fayard, 1989. – 823 p.

Луковская Светлана. Ранние вокальные миниатюры Клода Дебюсси в свете главных новаций французских поэтов-символистов. Статья посвящена вопросам изучения раннего вокального творчества Клода Дебюсси. Задачи данной статьи определены стремлением выявить

глубокую обусловленность формирования индивидуального стиля К. Дебюсси новациями французских поэтов-символистов. Автор рассматривает основные новации поэтов-символистов в технике французского стихосложения и связанные с ним новаторские музыкальные приемы в ранних вокальных циклах К. Дебюсси.

Ключевые слова: К. Дебюсси, вокальная миниатюра, поэты-символисты.

Луковська Світлана. Ранні вокальні мініатюри Клода Дебюссі в світлі головних новацій французьких поетів-символістів. Стаття присвячена питанням вивчення ранньої вокальної творчості Клода Дебюссі. Завдання статті визначені прагненням виявити глибоку обумовленість формування індивідуального стилю К. Дебюссі новациями французьких поетів-символістів. Автор розглядає основні новації поетів-символістів в техніці французького віршування та пов'язані з ним новаторські музичні прийоми в ранніх вокальних циклах К. Дебюссі.

Ключові слова: Дебюссі, вокальні мініатюри, поети-символісти.

Lukovsky Svetlana. Claude Debussy's early vocal miniatures in the light of the main innovations of the french poets-symbolists. Article is devoted to the study of early vocal works by Claude Debussy. Purpose of this article to reveal a deep conditioning formation of individual style of C. Debussy by the innovations of the French poets-symbolists. The author considers the basic innovations of poets-symbolists in the technique of French versification and innovative musical receptions related to him in C. Debussy's early vocal cycles.

Throughout the whole life composer turned to the genre of vocal miniatures. Precisely in this sphere composer experimented extensively and sought new possibilities for creating artistic images corresponding to its aesthetic principles. Texts, were wrote by the French poets-symbolists, became a major reference-point in the direction of such searches.

The poetry of Paul Verlaine had the special value on the early stage of work, as exactly to her appearance of the «first authentic masterpiece» of composer is related – cycle the «Ariettes oubliées». Poet and composer were united by aspiration to go «deep into» character, avoiding an excessive external showiness and superficiality.

The scale of Paul Verlaine artistic individuality was deeply felt by a young composer. Debussy repeatedly appealed to the poetry by Verlaine in an early period which promoted the formation of patterns of the musical language of the composer. Through Verlaine's poetry Debussy «touched» to the most impertinent and vanguard opening in the French poetry of the time.

After C. Debussy returned to Paris till 1892, when a prosecution was begun of «Prélude à l'après-midi d'un faune», the prevailing genres of his work were also remained by vocal genres. This new stage of work (1885–1893) is marked by creation of 27 vocal miniatures, including «Cinq poèmes» by Charles Baudelaire, cycle «Lyric proses» (text by author), two romances on the verses by Paul Bourget. However, undoubtedly, a central place in these years was occupied by three cycles, which again were written on texts by Paul Verlaine – «Ariettes oubliées» (1887), «Fêtes galantes» (1891) the first notebook of that was made by the releases of romances 1882, and also «Three poems» (1891).

Two most considerable works by Debussy in the end of 80th - on the words by Verlaine and Charles Baudelaire – reflect composer's searches of his own method. No any other composition of those years presents such a variety of receptions and facilities of expression, such composition ingenuity and polished up of every detail. However «Ariettes oubliées» were an interlink to vestibule-vocal compositions of beginning of 90th : to the first notebook of the «Fêtes galantes» (1891), including release of early compositions from «Recueil de Vagnier»; To «three melodies»(1891) on texts from collection of Verlaine «Sagesse»; To «two romances» on the verses of Baudelaire (1891); to two miniatures on the verses of J. le Roi and P. Gravolet (1891); To «lyric proses» on own text (1892–1893). After 1893 vocal compositions appear with a large temporal interval, giving way to the instrumental genres and opera.

Researchers attribute the complete formation of the Debussy's individual composer style with the end of the work on the symphonic prelude «Prélude à l'après-midi d'un faune» (1894).

Obviously, the transposition of genre accents of composer in 90th, throughout previous two decades associated mainly with the word, it is a natural result of the development of his artistic principles. The Artistically-structural discoveries in poetry of the French Symbolists intensified searches of adequate means of musical expression in the vocal miniatures by Claude Debussy, which also opening new creative perspectives to composers of the XX century.

Keywords: K. Debussy, a vocal miniature, poetry-symbolists.