

опиняються у фокусі уваги композиторів, і виводяться на перший план. До характерних особливостей жанру також віднесено й *дегероїзацію* головних героїв, впізнаваність «знакових» фігур літературних першоджерел (зрозумілі сучасним французам), рельєфна характеристика жіночих персонажів, *симфонізація* музичної тканини, використання переважно *аріозно-речитативної* мелодики (наближеної до розмовної мови).

Ключові слова: лірична опера, французька культура середини XIX століття, ліризація, драматургія, жанрова модель, *opéra-comique*, *grand opéra*.

Mudretska Liliia. Some observations about the metamorphoses of the French lyric opera («Faust» by Ch. Gounod, «Mignon» and «Hamlet» by A. Thomas, «Manon» and «Werther» by J. Massenet). In the article, the examples of the operas «Faust» by Ch. Gounod, «Mignon» and «Hamlet» by A. Thomas, «Manon» and «Werther» J. Massenet trace the formation and development of the genre of the French lyric opera. It is noted that the genesis of the genre of the lyric opera is connected with the general cultural situation in France and the new artistic tendencies that characterized the life of the French society of the Second Empire. It is emphasized that the genre of the lyric opera has absorbed the features of the two main genre models of the French opera – *opéra-comique* and *grand opéra*. As the main component of the genre model under consideration, lyricism is distinguished. It is realized due to the subtle revelation of inner experiences, complex relationships of heroes (always doomed love), which are in the focus of composers' attention, and are brought to the forefront. The degerization of the main characters, the recognition of the «iconic» figures of literary sources (understandable to the modern French), the relief characterization of female characters, the symphonization of musical tissue, the use of predominantly ariosity-recitative melodies (approximate to colloquial speech) are also attributed to the characteristic features of the genre.

Key words: lyric opera, French culture of the mid-XIX th century, lyricism, drama, genre model, *opéra-comique*, *grand opéra*.

Ли Цин

**«ТРИ БАЛЛАДЫ ФРАНСУА ВИЙОНА» К. ДЕБЮССИ:
ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ
ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Камерно-вокальное наследие Клода Дебюсси включает сочинение, обращающее на себя внимание необычным выбором поэтического текста. В 1910 году композитор пишет «Три Баллады Франсуа Вийона» на тексты скандального представителя французской поэзии XV века. Уже в ноябре

того же года в Лондоне состоялось первое исполнение произведения, а 16 января 1911 года «Три Баллады Франсуа Вийона» прозвучали в Париже.

Обращение Дебюсси, всегда выбиравшего изысканные и «красивые» тексты для своих вокальных миниатюр, к Франсуа Вийону может показаться неожиданным, ведь наследие этого поэта-«бунтаря» решительно порывает с традициями средневековой куртуазной лирики и переносит читателя в сферу самых обыденных, повседневных, «низких» образов. Франсуа Вийон смело расширяет границы поэтического языка своего времени, чем создает большую сложность современным переводчикам (даже французским). В поэтической мысли Вийона в едином сплаве оказываются всевозможные «словечки» и фразеологизмы, бытовавшие в разных социальных слоях (даже криминальных), да и творческая фигура Франсуа Вийона, в целом, остается загадкой для читателей, окутанной множеством легенд.

Творческий союз Клода Дебюсси и Франсуа Вийона не часто привлекает исследователей [1; 4; 11] и ставит перед ними множество вопросов. Один из *актуальных* аспектов понимания сущности творческого союза Дебюсси-Вийона определяет *цель* данной статьи: выявить особенности интерпретации старинной поэзии XV века композитором, уже утвердившим себя в парижских кругах в качестве новатора и авангардиста.

Изучение наследия Франсуа Вийона тесно связано с желанием исследователей представить основные характеристики жизни поэта. Однако поэзия Франсуа Вийона лишь косвенно характеризует скандального поэта. «Мы не знаем даже настоящего имени Вийона. То ли его фамилия была Делож, то ли (что вероятней) Монкорбье, – пишет Е. Витковский в предисловии к полному собранию сочинений Ф. Вийона. – Приходится сразу указать, что почти все факты биографии Вийона извлечены либо из его поэтических произведений, либо, что можно считать великой для нас удачей, из судебных документов, касающихся его буйной персоны. Судебным инстанциям было если не наплевать, то почти наплевать на все стихи на свете, особенно же стихи недоучки-уголовника, но гражданское и уголовное право во времена Карла VII (1422–1461), весьма озабоченного в 1440-е годы реабилитацией возведшей его на престол Жанны д'Арк, почти полным изгнанием англичан из Франции (1453), было на вполне достойно бюрократическом уровне» [3]. Поэтому до 1463 года, когда осужденный на повешение поэт подал очередное прошение о помиловании, его жизнь достаточно детально прослеживается в сохранившихся судебных протоколах. После дарованного помилования следы Вийона теряются.

Специфика поэтики Франсуа Вийона не раз становилась объектом

внимания исследователей [7; 8]. Так, Селиванова, сопоставляя творческие манеры двух великих современников Шарля Орлеанского и Франсуа Вийона, пишет: «Два классика позднего средневековья творили на грани двух исторических вех: закате рыцарской куртуазной этики и возникновении городской культуры. Таким образом, Карл Орлеанский продолжает традиции куртуазной и рыцарской литературы, а Франсуа Вийон, творя почти в тех же жанровых формах, стилистически сближается с городской культурой» [14]. Поэтому поэтические сочинения Вийона репрезентируют такую художественную систему, которая, на первый взгляд, разрушает утвердившиеся в европейской поэзии каноны.

В поэзии Франсуа Вийона значительно расширяется набор традиционных образов, появляются *темы страданий, мученичества, смерти, одиночества*. Вместе с тем, его поэзия вбирала в себя его упоительное «головокружительное» (Селиванова) ощущение жизни. Как подчеркивает И. Эренбург, Франсуа Вийон «был первым поэтом Франции, который жил не в небесах, а на земле и который сумел поэтически осмыслить свое существование» [16]. И далее: «В его стихах, порой лукавых, порой откровенных до грубости, глубокая человечность; это – жизнь без проповедей. Олимп для него был опустевшей горой или привычной рифмой, а слова Священного Писания – теми трогательными фресками, глядя на которые умильно вздыхала его старая неграмотная мать. Занимался новый день – светлый и трудный» [16].

Расширение образной сферы за счет «непоэтичных» тем и сюжетов определило то, что Франсуа Вийон в большинстве произведений «отказывается от столь богатой палитры аллегорий и прочих приёмов, характерных для поэзии Карла Орлеанского. Вийон высвобождает лирику из „тисков“ сложившихся канонов, куртуазных клише, представляя жизнь от лица лирического героя – рядового человека своего времени. Такое явление можно охарактеризовать как демократизм, повлиявший и на „размывание“ чётких жанровых границ баллады и рондо. Вийоном не написано ни одного классического рондо, но его вариантом является последовательность катренов с рефренной строкой» [14].

Внимание Дебюсси к персоне скандального поэта, замешанного в самых неблагоприятных деяниях (кражах, воровстве и даже убийстве), можно объяснить небывалой популярностью сочинений Вийона уже в его эпоху. Как справедливо отмечает Л. Селиванова, «автор „Баллады о повешенных“ и „Баллады – поэтического состязания в Блуа“, способный жонглировать языковыми стилями, владеющий жаргонной лексикой, просторечием, языком клерков, аристократов, Вийон заметно выделяется

на фоне остальных поэтов эпохи позднего средневековья» [14].

Первое типографское (!) издание стихотворений Вийона появилось в 1489 году (издание Пьера Лева) и за сорок лет было повторено (следовательно, раскуплено) около двадцати раз. В XVII веке Н. Буало, фиксируя невероятную популярность Ф. Вийона, остроумно замечает: «Был только один гениальный поэт, не читавший, Вийона, – это сам Вийон» [13, с. 327].

К началу XX века наследие Франсуа Вийона уже прочно связывалось с самыми значительными достижениями национальной культуры и его огромное историческое значение уже не вызывало сомнений. Не удивительно, что Дебюсси, вошедший в период своей творческой зрелости, обращается к этой глубокой философской поэзии XV века и создает один из самых проникновенных и знаменитых вокальных циклов в истории французской музыкальной лирики. Дебюсси учитывает специфику поэтических форм у Франсуа Вийона и стремится её сохранить и прояснить в своих музыкальных версиях.

Первая «Баллада Возлюбленной Вийона» («*Ballade de Villon a s'amye*») проникнута настроением глубокой печали и трагической брэнности земного существования человека¹. Преходящий характер всех земных радостей и невозможность обладать ими вечно вызывают у автора поэтических строк горькое сожаление и концентрируются в обреченном вздохе-рефрене «*Sans empirer, ung povre secourir*» – «Не погуби, спаси того, кто сир!» (строка в переводе Ф. Мендельсона).

Большое количество междометий, восклицаний, риторических вопросов в поэтическом тексте проявляют страстный протест поэта, его острое несогласие с таким порядком земного бытия, а образ Возлюбленной становится тем объектом, через который Франсуа Вийон переживает

¹ Из-за сложности французского языка XV в. существует даже несколько различных толкований одного и того же слова или словосочетания. Поэтому мы не даем в данном случае подстрочник, а приводим наиболее близкий, на наш взгляд, оригиналу перевод Натальи Шаховской [2]: «Фальшивость дорого мне ставших чар, / Разящий взгляд, лукавый разговор; / Алмаз, чью твердость весь любовный жар / Не размягчит, для сердца лютый мор: / Смертельный свой я знаю приговор, / Убийца мой, жестокий мой кумир; / А ведь закон известен с давних пор: / *Не мучить, но жалеть того, кто сир.* / Мне эта страсть – погибель, а не дар; / А как спастись? Беги во весь опор – / Равно неотвратим ее удар: / Так что ж бежать себе же на позор? / Ах, караул! Спасите! Где дозор? / Иль без борьбы покину этот мир? / Заставь, о Жалость, внемля мой укор, / *Не мучить, но жалеть того, кто сир!* / Всему свой срок, и всякий станет стар: / Извянет, сникнет вешний ваш убор, / И тут-то я, отвергнутый школяр, / Отмщенный, посмеюсь... Но это вздор: / Не только ваш – и мой угаснет взор. / Так празднуйте, пока не кончен пир, / Спешите, злой судьбе наперекор, / *Не мучить, но жалеть того, кто сир.* / Влюбленный принц, всех любящих сеньор, / Будь не во гнев Вам сказано, мессир, / Господь велит, а с Ним немислим спор, / *Не мучить, но жалеть того, кто сир*».

несовершенство мира. «Алмазная твердость» сердца, холодное равнодушие, разбивающие душу поэта, выступают как источник страдания, а затем получают ироническое (столь характерное для Вийона) отражение в строфе «Всему свой срок, и всякий станет стар: / Извянет, сникнет вешний ваш убор, / И тут-то я, отвергнутый школяр, / Отмщенный, посмеюсь...».

Музыкальное прочтение баллады Ф. Вийона Клодом Дебюсси передает безграничную печаль самого композитора, ощущающего быстротечность жизни. Композитор определяет характер исполнения как «*Triste et lent*» («*avec une expression où il y a autant d'angoisse que de regret*») («Грустно и медленно, с выразительностью, в которой больше тоски, чем сожаления»), указывая на доминирующее состояние одиночества и уныния. Сохраняя смысловые изгибы текста, Дебюсси создает форму, которая сочетает черты строфической и двухчастной¹. Он объединяет все разделы проведением сквозной фактурной фигуры с острым синкопированным двойным пунктиром², а также мелодическим рефреном в вокальной партии, проходящем в неизменном виде четыре раза (как и в поэтическом первоисточнике).

В первой части (А) преобладают острые ритмические секундовые «соскальзывания» главной фактурной фигуры, придающие звучанию оттенок трагической обессиленности, некоторого оцепенения, а начало каждой строфы с этой узнаваемой темы усиливает ощущение безысходности человеческой жизни. Дебюсси внимательно вслушивается в текст, не нарушая его естественное интонирование в метрической системе баллады, поэтому большое значение он уделяет сохранности рефрена, четырежды проходящего в тексте Вийона.

Первый раз (тт. 12–14) рефрен «*Sans empirer, ung povre secourir*» – «Не погуби, спаси того, кто сир?» – появляется у вокалиста без сопровождения фортепиано и, мягко очерчивая интервал тритона (*a-dis*), сохраняет вопросительную интонацию всей строки. Возникающий резкий фактурный контраст (напряженная аккордовая фактура – мелодия соло) придает вопросу особенную пронзительность и личностный акцент. В следующих двух проведений (тт. 25–26; тт. 40–41 и в заключительных тт. 47–48) композитор сохраняет принцип прояснения музыкальной ткани в момент звучания рефрена. Таким образом, волнующая Ф. Вийона «несправедливость» жизни и воззвание о помощи (и спасении!) каждый раз проступают через насыщенное яркими метафорами замысловатое плетение поэтической материи Баллады.

¹ Миниатюра написана в сложной двухчастной форме. Схема формы: А (а 8 тактов + а₁ 6 тактов + а₂ (6 тактов) + а₃ 6 тактов) В (b 12 тактов + b₁ 11 тактов).

² Подчеркнем, что подобная фигура возникает в самых скорбных и экспрессивных сочинениях композитора.

Особенного комментария заслуживает то, каким образом Дебюсси создает контрастную вторую часть (B). Композитор ставит обозначение *Doux et mélancolique, pénétrant et expressif* (нежно и меланхолично, проникновенно и экспрессивно) и вводит новый тип фактуры – пластичный, мягкий, с опорой на синкопированное покачивание в басу и нежными «триольными» эхо в верхнем пласте фактуры. В таком сопоставлении жесткого ритмического движения первой части и пластичной «растекающейся» музыкальной ткани второй трудно не увидеть параллели с организацией последней миниатюры цикла «Прогулки двух влюбленных», а также с миниатюрой «Грот». Возникающий «странный» колорит неустойчивого звучания *целотонового лада*, проступающего в аккордах в фортепианной партии, создает контраст с предыдущей частью и соответствует рассуждениям поэта о том, что «Всему свой срок...». Философский аспект этой строфы раскрывают также обилие пауз, междометий, сольного «одинокого» звучания вокального голоса без фортепианного сопровождения, а также указания композитора исполнять все преимущественно в пределах тихой динамики.

Последняя строфа композиции (b₁ «Влюбленный принц, всех любящих сеньор, Будь не во гнев Вам сказано, мес сир») вносит просветление и успокоение¹. Нежные колебания мажорных трезвучий, утверждающие сияющие многодиезные тональности (H-dur, E-dur, Fis-dur), словно придают мелодическому рефрену «материальность» и «силу выражения». Просьба о снисхождении и понимании превращается в страстную молитву, подготавливающую псалмодированием на звуке *dis* следующий номер цикла.

Вторая «Баллада, которую Вийон написал своей матери, чтоб она прославляла Богородицу» («*Ballade que sefeit Villon a requeste de sa mere pour prier a Nostre-Dame*») контрастна по характеру. Это – тихая проникновенная молитва, вложенная в уста матери поэта и обращенная к Деве Марии². Она написана в повторенной двухчастной форме с кодой¹ и

¹ Исследователи, комментируя ее смысл, пишут: «Любвеобильный принц – весьма необычное обращение для „посылки” в конце баллады, возможно, поэт и герцог Карл Орлеанский, неутомимо плодивший наследников и наследниц тогда, когда ему сильно перевалило за шестьдесят. Впрочем, возможно и обращение к Рене Анжуйскому (1408–1480), чьего покровительства Вийон одно время искал и чья любовь к собственной (второй) жене Жанне де Лаваль была хорошо известна» [2].

² Перевод Ильи Эренбурга (не сохранившего акrostих в последней строфе): «Небесная царица и земная, / Хранительница преисподних врат / И госпожа заоблачного края, / Прими убогую в Твой райский сад. / Где дети славословят и кадят. / Я, грешная, жила не так, как надо, / Я, нерадивая, прошу пощады, / Грехов изведала я злую сеть, / Но ныне к Деве обращаю взгляды – / Хочу в сей вере жить и умереть. / Ты Сыну своему скажи – темна я, / Чтоб он не оттолкнул меня назад. / Так Магдалину принял Он, прощая,

повторяючоїся ритурнелью на словах, в яких заключен головний зміст баллади: «*Хочу в сей вере жить и умереть*».

Цей текст Війона звертає на себе увагою особливим щирим і трепетним характером звучання. Дуже тонко коментує цей факт І. Еренбург: «Війон сміявся в житті над усім: над вірою і над знанням, над вельможами і над єпископами, сміявся і над самим собою, але завжди з милістю вважав матір: Вона печалиться про сина, І, хоч просторен білий світ, Немає у мене іншої твердині, Убежища іншого немає» (переклад І. Еренбург) [16]. Для матері поет написав молитву і в ній вгадав фрески церкви Святого Бенедикта, в яку вони колись приходили разом.

Композитор тонко відчуває неподільно щирі тон звучання баллади Франсуа Війона. Його музичне прочитання віршів відрізняється особливо бережним і делікатним ставленням до образів і переживань, відображених в тексті.

Фортепіанне вступлення викликає асоціації з фортепіанною прелюдією «Дівчина з волосами кольору льна». Безхитрої діатонічний наїгріш, окреслює білоклавішну діатоніку, налаштує на ясний і щирі тон звучання вокальної мелодії, нагадує старі французькі пісні. Пісенна тема в «чистому» а-молл, з характерним стрибком на квінту від першої до п'ятої ступені ладу і архаїчним відтінком звучання натурального мінора, воскрешає в пам'яті образ далекого музичного минулого, а вказівка грати *doux et simple* («нежно і просто») проявляє особливу інтимність і теплоту тихого «прикосновенья» пластичних мелодических ліній (вокальних і фортепіанних) до старинному тексту.

Експонована в першому розділі мелодія, фактурний принцип плавного лінійного побудови музичної тканини, а також м'якого, безмятежного «колибельного» коливання будуть повертатися в усіх розділах, пов'язаних з матеріалом А (див. схему форми), зберігаючи свої відмінні музичні характеристики.

Музичний матеріал другого розділу (В) – контрастний і в плані

/ І так монаха, що грішав стократ, / Продавши черту душі, випив яд / Всей дьявольської науки і усади, / Простив Он, добрий пастир злого стада. / Заступниця, моли Його і вперед, / Ти лілія невидимого саду. / *Хочу в сей вере жить и умереть*. / Я жінка бідна, проста. / Читати не знаю я. Мене лякає / На монастирських стінах куци ряса. / Де блещуть арфи і під раєм ад, / Де черти нечестивців киплять. / Скільки радісно в раю, скільки страшно ада / Серед вогонь, і холода, і гледи! / К Тебе повинні бігти і захотіти / Твоїх молитов і Твоєї огорожі. / *Хочу в сей вере жить и умереть*».

¹ Схема форми: А 8 тактів + В (7 тактів) + R (4 такта) + А₁ (4 такта) + В₁ (5 тактів) + R (3 такта) + А₂ (8 тактів) + кода (А+В, 6 тактів) + R (2 такта).

построения вокальной линии, и фортепианной партии. Вокальная мелодия приобретает декламационность. Использованный прием псалмодирования усиливает ассоциации со смиренной молитвой. В фортепианной партии появляется колокольность и характерное для звучания музыки в соборе эхо. Основой построения фортепианной партии, использующей «резонирующие» октавные дублировки вокальной партии, становится секунда (секундовые горизонтальные сдвиги и секундовые вертикальные «задержания» к октавам в тт. 10–14), а затем кварто-квинтовые созвучия, напоминающие о средневековых органумах (тт. 15–16). Эти представленные во втором разделе музыкальные приемы будут сохраняться при варьированном повторе.

Еще один важный для композиции материал Дебюсси организует в ритурнель «*Хочу в сей вере жить и умереть*», который звучит просто и проникновенно, напоминая рефрены старинных рондо.

Для организации целого Дебюсси использует принцип повтора, однако при каждом следующем проведении материалов раздела А, В и самого ритурнеля он сокращает их масштаб. Так, композитор добивается внутренней динамики музыкального развертывания, неочевидной и скрытой от поверхностного восприятия, поскольку кажется, что повторы «заключивают» изложение основной мысли и создают статичное состояние.

Выводом является кода, в которой Дебюсси объединяет все использованные в миниатюре приемы, синтезирует фактурные и интонационные особенности разделов А и В, а также варьирует ритурнель, завершая композицию в прозрачном звучании «простого» и «ясного» C-dur.

Третья «Баллада о женщинах Парижа» («*Ballade des femmes de Paris*») – масштабный и блестящий финал цикла¹. Определяя его содержание, Л. Кокорева пишет: «Никто, ни венецианки, ни флорентинки, ни римлянки, ни неаполитанки (бесконечное перечисление) не могут сравниться с парижанками в остроумии и болтливости – таков смысл баллады» [10, с. 424]. Думается, однако, что композитор слышит в этом тексте, в первую очередь, рефрен: «Но на язык остер Париж», что

¹ Баллада парижанкам (пер. Ю. Кожевникова): «В карман не лезут за словцом, / Считается, венецианки, / Владели ловко языком / Все сводни, древние вакханки; / Ломбардки, римлянки, миланки – / Их всех не переговоришь, – / Пьемонтки и перуджианки, / Но на язык остер Париж. / Петь, разливаясь соловьем, / Горазды неаполитанки, / Треат без умолку кругом / На всех наречьях иностранки: / Венгерки, немки и гречанки – / Их всех и в память не вместишь, – / И каталонки, и испанки, / Но на язык остер Париж. / Бретонка ищет слов с трудом, / Ей, как швейцарке, англичанке, / Не переспорить нипочем / С Пти-Пон торговки-горожанки, / Как ни эльзаске, ни фламандке / (Вон сколько перечисли лишь!) / И даже из Кале гражданке – / Ведь на язык остер Париж. / Принц, остроумья парижанки / Ни с чем на свете не сравнишь. / Шумны, конечно, итальянки, / Но на язык остер Париж».

проясняет истинный смысл баллады опального и вечно гонимого поэта. Образ шумного города, наполненного суетой, гамом и, конечно, женскими перепалками, создает мощный контраст сосредоточенности и сдержанности звучания двух предыдущих Баллад.

Композиция этой баллады близка буффонным сценам французских опер, в частности, вызывает в памяти «Испанский час» М. Равеля, в котором также присутствуют «испанский» колорит, проступающий в гармонических последовательностях в фортепианной партии. Последняя представляет токкату, завораживающую непрерывным движением, достигающим яркой кульминации в последнем разделе¹. Громкая динамика, острые октавные скачки, блестящее восходящее глиссандо до звука *e* утверждают главное слово, которое «вдохновляет» композитора – Париж (*Paris*). Таким образом, веселое перечисление болтливых представительниц разных городов завершается прославлением города, «которому нет равных на земле» (О. де Бальзак).

Подводя итоги, отметим, что миниатюры на тексты старинных авторов «количественно» составляют *половину* от всего написанного за два последних десятилетия в вокальных жанрах². Следовательно, их значение в общем каталоге сочинений Дебюсси огромно. На это указывает и сам автор, делая «знаковые» посвящения: вокальные циклы этих лет («Галантные празднества», «Три песни Франции», «Три Баллады Франсуа Вийона», «Прогулки двух влюбленных») адресованы жене Эмме Бардак. Таким образом, сочинения на стихи старинных французских поэтов проявляют очень важный для Дебюсси срез его духовной жизни. Они становятся важнейшей частью творческого наследия композитора в период, который зарубежные исследователи Э. Локспейзер и Г. Хальбрейк определяют его как «*период высокой зрелости*» [20].

Устойчивый интерес Дебюсси к средневековой и барочной поэзии в эти годы проявляет также общие тенденции в музыкальной жизни эпохи *fin de siècle*, для которой наследие национальной культуры приобретает особенное значение. В частности, деятельность созданной Венсаном д'Энди *Schola Cantorum* способствовала возрождению интереса к забытым музыкальным памятникам прошлых столетий. В это время Дебюсси

¹ Композиция финала представляет собой чередование разнохарактерных эпизодов, объединенных возвращением рефрена «*Но на язык остер Париж*».

² Еще раз подчеркнем, что жанровые приоритеты в этот период смещаются в сферу инструментальных жанров. В 1905–1912 гг. он пишет «Образы» для оркестра, в 1906–1908 гг. – «Детский уголок» для фортепиано, в 1907 г. Первую тетрадь «Образов» для фортепиано, в декабре 1909 – феврале 1910 гг. – Первую тетрадь «Прелюдий» для фортепиано, в 1911–1912 гг. – Вторую тетрадь «Прелюдий» и др. сочинения.

отмечает: «Музыка нашего времени сумела избежать романтического недостатка видения через литературу, но у ней другие слабости. <...> Очевидно, нет необходимости возвращаться к наивной эстетике Жан-Жака Руссо, но прошлое все же преподает нам кое-какие остроумные уроки. Нам следует задуматься над примерами в виде некоторых маленьких клавесинных пьес Куперена; это очаровательные образцы такой грации и естественности, какой мы больше не знаем. Невозможно забыть тот скрытно-сладоострастный аромат, ту невысказанную тонкую извращенность, которые невинно блуждают вокруг „Таинственных заграждений”» [6, с. 224].

В желании «усвоить уроки» прошлого Дебюсси и обращается к наследию самых знаменитых французских поэтов XV века – Шарля Орлеанского и Франсуа Вийона, открывая новые перспективы композиторам следующих поколений в процессе поиска синтеза традиций и возможностей современного музыкального языка.

1. Асатурян А.С. Камерно-вокальный стиль Клода Дебюсси в контексте музыкального символизма: Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17. 00. 03. «Музыкальное искусство»/Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, Харьков, 2017. 191 с.
2. Вийон Ф. Полное собрание поэтических сочинений/Пер. с франц. Вступ. статья, сост., коммент. Е. Витковского. Москва: «РИПОЛ КЛАССИК», 1998. 448 с.
URL: http://krotov.info/libr_min/03_v/il/lon_00.htm (дата звернення: 12.02.2016)
3. Витковский Е. Бессмертный прошлогодний снег//Вийон Ф. Полное собрание поэтических сочинений/Пер. с франц. Вступ. статья, сост., коммент. Е. Витковского. М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 1998. С. 5–37.
URL: http://krotov.info/libr_min/03_v/il/lon_05.htm#_ftn1 (дата звернення: 17.02.2016)
4. Владимирова А. Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси//Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Ленинград: Музыка, 1983. С. 173–192.
5. Дебюсси К. Избранные письма. Ленинград: Музыка, 1986. 285 с.
6. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. Москва-Ленинград: Музыка, 1964. 278 с.
7. Евдокимова Л.В. Системные отношения между жанрами средневековой французской литературы XIII–XV вв. и жанровые номинации//Евдокимова Л.В. Проблема жанра в литературе Средневековья. Москва: Наследие, 1994. с. 283–325;
8. Евдокимова Л.В. У истоков французской прозы. Прозаическая и стихотворная форма в литературе XIII в. М.: «Наследие», 1997; Евдокимова Л.В. Французская поэзия позднего Средневековья. XIV – первая треть XV вв. М.: Наука, 1990.
9. Егорова Б. Дебюсси и его окружение//Музыкальная академия. 2002. №4 с. 152–157.
10. Кокорева Л. Клод Дебюсси: Исследование. Москва: Музыка, 2010. 496 с.
11. Купец Л. Камерно-вокальное творчество К. Дебюсси в контексте французской художественной культуре конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ...канд. искусствovedения: спец. 17.00.02. «Музыкальное искусство»/Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1995. 18 с.
12. Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора: Диссертация на соискание научной степени кан-

- дидата искусствоведения по специальности 17.00.03. «Музыкальное искусство»/Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского. Киев, 2005. 188 с.
13. Писатели Франции о литературе: сборник статей/Сост. Т. В. Балашова, Ф. С. Москва: Прогресс, 1978. 469 с.
 14. Селиванова А.Д. Жанровые формы позднего средневековья в творчестве Карла Орлеанского и Франсуа Вийона. Традиции и новаторство: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 2011. 26 с.
 15. Филенко Г. Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра//Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Ленинград: Музыка, 1983. С. 193–247.
 16. Эренбург И. Поэзия Ф. Вийона//Французские тетради.
URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/1033460/15/Erenburg_-_Francuzskie_tetradi.html
(дата звернення: 13.05.2017)
 17. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва: Прогресс, 1978. 224 с.
 18. Barraqué Jean. Debussy. Paris: Seuil, 1994. 250 p.
 19. Lesure François. Claude Debussy. Paris: Fayard, 2003. 610 p.
 20. Lockspeiser Edvard. Debussy. Sa vie et sa pensée. Halbreich Harry. L'analyse de l'oeuvre. Paris, Fayard, 1989. 823 p.

Ли Цин. «Три Баллады Франсуа Вийона» К. Дебюсси: особенности прочтения традиций национальной культуры. Статья посвящена изучению особенностей интерпретации старинных текстов Франсуа Вийона Клодом Дебюсси. Устойчивый интерес Дебюсси к старинной поэзии проявляет общие тенденции в музыкальной жизни эпохи *fin de siècle*, для которой наследие национальной культуры приобретает особенное значение.

Первая «Баллада Возлюбленной Вийона» проникнута настроением трагической брэнности земного существования человека. Музыкальное прочтение баллады Клодом Дебюсси передает безграничную печаль самого композитора, ощущающего быстротечность жизни. Вторая «Баллада, которую Вийон написал своей матери, чтоб она прославляла Богородицу» контрастна по характеру. Это – тихая проникновенная молитва, вложенная в уста матери поэта и обращенная к Деве Марии. Музыкальное прочтение стихотворения отличается особенно бережным и деликатным отношением к образам и переживаниям, отраженным в тексте. Третья «Баллада о женщинах Парижа» – масштабный и блестящий финал цикла. Композитор слышит в этом тексте, в первую очередь, рефрен: «Но на язык остер Париж», что проясняет истинный смысл баллады опального и вечно гонимого поэта. Образ шумного города, наполненного суетой, женскими перепалками, создает контраст сосредоточенности и сдержанности звучания двух предыдущих Баллад.

В желании «усвоить уроки» прошлого Дебюсси обращается к наследию самых знаменитых французских поэтов XV века – Шарля Орлеанского и Франсуа Вийона, открывая новые перспективы композиторам следующих поколений в процессе поиска синтеза традиций

и возможностей современного музыкального языка.

Ключевые слова: Клод Дебюсси, Франсуа Вийон, вокальная миниатюра, «Три песни Франции», французская вокальная миниатюра рубежа XIX–XX веков.

Лі Цин. «Три Балады Франсуа Війона» К. Дебюссі: особливості прочитання традицій національної культури. Стаття присвячена вивченню особливостей інтерпретації старовинних текстів Франсуа Війона Клодом Дебюссі. Стійкий інтерес Дебюссі до старовинної поезії проявляє загальні тенденції в музичному житті епохи *fin de siècle*, для якої спадщина національної культури набуває особливого значення.

Перша «Балада Коханої Війона» пройнята настроєм трагічної тлінності земного існування людини. Музичне прочитання балади Клодом Дебюссі передає безмежну печаль самого композитора, який відчуває швидкоплинність життя. Друга «Балада, яку Війон написав своїй матері, щоб вона прославляла Богородицю» контрастна за характером. Це – тиха прониклива молитва, вкладена в уста матері поета і звернена до Діви Марії. Музичне прочитання вірша відрізняється особливо дбайливим і делікатним відношенням до образів і переживань, відбитих у тексті. Третя «Балада про жінок Парижу» – масштабний і блискучий фінал циклу. Композитор чує в цьому тексті, в першу чергу, рефрен: «Але гострий на язик Париж», що прояснює істинний сенс балади опального і вічно гнаного поета. Образ шумного міста, наповненого метушнею, жіночими перестрілками, створює контраст зосередженості і стриманості звучання двох попередніх Балад.

У бажанні «засвоїти уроки» минулого Дебюссі звертається до спадщини відомих французьких поетів XV століття – Шарля Орлеанського і Франсуа Війона, відкриваючи нові перспективи композиторам наступних поколінь у процесі пошуку синтезу традицій і можливостей сучасної музичної мови.

Ключові слова: Клод Дебюссі, Франсуа Війон, вокальна мініатюра, «Три пісні Франції», французька вокальна мініатюра рубежу XIX–XX століть.

Li Qing. «Three Ballads of François Villon» by C. Debussy: specifics of reading the traditions of national culture. The article is devoted to the study of the peculiarities of the interpretation of François Villon's ancient texts by Claude Debussy. Debussy's steady interest in ancient poetry shows general tendencies in the musical life of the *fin de siècle* epoch, for which the heritage of national culture acquires special significance.

The first «Ballad of Beloved Villon» is imbued with the mood of the tragic impermanence of man's earthly existence. The musical reading of the ballad by Claude Debussy conveys the boundless sorrow of the composer himself, who senses

the transience of life. The second «Ballad, which Villon wrote to his mother, that she glorified the Virgin» is contrasted in nature. This is a silent, heartfelt prayer, put into the mouth of the poet's mother and addressed to the Virgin Mary. Musical reading of the poem is distinguished by a particularly careful and delicate attitude to the images and experiences reflected in the text. The third «Ballad about the women of Paris» is a large-scale and brilliant final of the cycle. The composer hears in this text, first of all, the refrain: «But the tongue is sharpened Paris», which clarifies the true meaning of the ballad of a disgraced and eternally persecuted poet. The image of a noisy city full of vanity, female skirmishes, creates a contrast of concentration and restraint sound of the two previous Ballads.

In the desire to «learn the lessons» of the past, Debussy addresses the legacy of the most famous French poets of the XV th century – Charles Orleans and François Villon, opening new perspectives to composers of the next generation in the search for a synthesis of traditions and possibilities of the modern musical language.

Key words: Claude Debussy, François Villon, vocal miniature, «Three Songs of France», French vocal miniature of the turn of the XIX–XX centuries.

Вікторія Нечепуренко

СИМЕТРИЧНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО ТЕКСТІВ У MÉLODIE Г. ФОРЕ «PRISON» НА ВІРШІ П. ВЕРЛЕНА

Актуальність теми. У французькій культурі кінець XIX століття ознаменований пошуками нового і прагненням кардинального переосмислення художніх методів в усіх сферах мистецтва. Імпресіоністи винайшли нову техніку живопису та одними з перших відійшли від усталених академічних стандартів того часу. Зухвалими новаторами в поетичному мистецтві виступили символісти, які залучили всі засоби (ритмічні, фонетичні, семантичні) поетичної мови, щоб надати своїм текстам музикальності.

Натхненні знахідками поетів, французькі музиканти також вдаються до важливих оновлень. Одним із таких є створення вокального жанру *mélodie*, в якому питання поєднання поезії і музики, одвічно актуальне для французької культури, знаходить принципово нове рішення. Пошук музичних можливостей для адекватного відтворення специфіки звучання французької мови в *mélodie* яскраво відображає прагнення французів до презентації самотності своєї культури через *синтез музичного та поетичного*. Недарма Мішель Фор, виявляючи сутність даного жанру, слушно зазначає: «Французька *mélodie* – це прославлення поезії через музику» [10].

В українському музикознавстві склалася парадоксальна ситуація: