

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ  
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА  
ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ  
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

*Целью* данной статьи является рассмотрение основных тенденций развития камерно-инструментального творчества французских композиторов рубежа XIX–XX вв. *Объект* исследования – камерно-инструментальный стиль французской музыки Новейшего времени, *предмет* – его эпохальное и национальное значение.

Камерно-инструментальная музыка французских композиторов рассматриваемого периода в имеющейся литературе анализируется, в основном, в обзорном плане, с акцентом на вопросах исторического и монографического типа [3; 6]. Собственно же инструментально-видовая специфика, касающаяся вопросов стиля и характера использования инструментов камерного ансамбля, затрагивается лишь частично, что и определяет *актуальность* данной статьи.

Камерно-инструментальная музыка во Франции, начиная с 90-х гг. XIX в. и далее – в первые два десятилетия XX в. – развивается под знаком двух основных тенденций. Первая из них может быть определена как возрождение национального стиля, касающееся всех жанров музыки, в том числе и камерной инструментальной. Вторая тенденция указывает на историко-стилевую закономерность в эволюции камерной музыки как родового явления, определяемую Б. Асафьевым как «новая камерность» [2].

Специфика французской камерно-инструментальной музыки Новейшего времени раскрывается сквозь призму национальной ментальности в области музыкального содержания и формы. Рассуждая о французской музыке и её современных представителях (имеется в виду начало и первые десятилетия XX в.), Б. Асафьев специально подчеркивает общие черты французской «музыкальной ментальности», пронесённые композиторами сквозь несколько столетий, несмотря на инациональные влияния: «ясность и четкость рисунка», «отсутствие тяги к расплывчатым и длительным построениям»,

«к наслоениям звучностей, образующим вязкую непроницаемую ткань» [3, с. 25]. Эти моменты противостоят сложившимся, в первую очередь, в австро-немецкой инструментальной музыке XIX в., противоположным тенденциям к «смещению красок», «густой сплошной массе голосов», лишающих «композицию воздуха и света» [там же].

Для французского композитора, по Б. Асафьеву, характерна позиция отождествления музыки с жизнью, он – «наблюдатель и зарисовыватель действительности», ему присуще «живое конкретное чувство пластичного, ясно очерченного и детализированного движения» [там же, с. 26], связанного с жестом, танцем, моторикой.

Б. Асафьев подчеркивает связь новой французской инструментальной музыки с салонной традицией, но трактует понятие «салонность» не только в отрицательном смысле, отмечая его жизненность и актуальность для искусства новой Франции, столица которой – Париж – к середине XIX в. стала центром музыкальной жизни Европы. Б. Асафьев говорит о таком свойстве новой французской музыки, как «проистекаемость из быта». «Салон для французских музыкантов этого времени – лишь способ «не отдаляться в “пустыню” личной отъединенности», создать «своеобразный симфонический инструментальный стиль, в котором господствуют <...> черты конкретности и предметности в соединении с пластичностью и соразмерностью» [там же, с. 28].

Французская камерно-инструментальная музыка, уйдя в салоны, возродилась в новом качестве, уже как самостоятельный академический вид творчества, в ту эпоху, когда романтическое искусство в этой сфере претерпело глубокий кризис. Как отмечает Т. Адорно, к концу XIX в. уже само понятие камерности было «внутренне подорвано» за счёт влияния, в первую очередь, симфонических партитур, а также нового концертного стиля. Даже квартеты К. Дебюсси и М. Равеля (правда, явно недооценивая их значения для развития нового инструментального стиля) Т. Адорно мыслит как «продукты колористического в своей основе мышления», перенос красок оркестра или фортепиано на «четыре сольных струнных инструмента» [1, с. 82].

К началу XX в., в силу объективных исторических и имманентно-художественных причин, формируется отмеченная Б. Асафьевым тенденция к «новой камерности». Рассматривая стиль раннего («рус-

ского») И. Стравинского [2], Б. Асафьев констатирует факт изменения самого понятия камерности, которая из «остроумного диалога» или «утонченно “прекраснодушного” собеседования», «сферы личных переживаний и размышлений» преобразуется под влиянием новых «темпов жизни» в принципиально новое явление [2, с. 105–106]. Сформировавшись на антиромантической основе, новые камерные ансамбли отличаются стремлением к «строгому конструктивизму», «четкости фактуры»; «при малом количестве воспроизводящих средств» происходит «увеличение приемов и комбинаций внутри данного небольшого ансамбля», в котором учитываются «силы» каждой единицы – каждого инструмента [там же].

Как отмечает Б. Асафьев, прежний камерный стиль, в целом сохраняемый и даже при своём отрицании берущийся композиторами за основу, «тоже неминуемо должен был испытать воздействие стремительного потока нашей жизни с её упругими ритмами, летучими темпами», <...> «он не мог миновать воздействия улицы современного города и её интонаций» [там же]. Б. Асафьев подчеркивает влияние на новую камерность бытовой музыки, в частности, джаза, опыта ресторанных, садовых и уличных оркестров, в результате чего рождались новые многообразные инструментальные ансамбли, которые, в свою очередь, «вызывали к жизни новые интонации» [там же, с. 107].

Рассматривает Б. Асафьев и отражение эстетической тенденции нового камерного ансамбля в сфере технологии музыкального языка. Если целью нового ансамбля было выведение инструментализма в «актуальную» сферу музицирования с персонификацией инструментов-участников, то такого рода задания естественно вели «к необычайному усложнению техники композиции и к своеобразной полифонии и полиритмии с уклоном в политональность» [там же].

Наблюдения Б. Асафьева над новой камерностью полностью подтверждаются практикой французских композиторов Новейшего времени, а также общим выдвиганием камерно-инструментального мышления на первый план в творчестве европейских классиков начала и первой половины XX в. Стиль создателя додекафонии А. Шёнберга формировался именно как камерно-ансамблевый. Камерные ансамбли были жанровыми доминантами в творчестве П. Хиндемита, Б. Бартока, а также исходными творческими импульсами для

французских импрессионистов – К. Дебюсси и М. Равеля, если иметь в виду более широкую трактовку камерности, включающую и вокально-фортепианную музыку, и собственно фортепианную миниатюру, циклы миниатюр, сонаты, фантазии и т. д.

Французские композиторы относятся к числу репрезентантов нового камерно-инструментального мышления, сложившегося в творческой практике вокруг таких фигур, как К. Дебюсси и М. Равель. Даже ранний И. Стравинский находился под их (особенно К. Дебюсси) несомненным влиянием, которое, однако, не сводится лишь к понятию «музыкальный импрессионизм». Новый камерно-инструментальный стиль в творчестве французских композиторов, начиная от К. Дебюсси, складывался не только под знаком импрессионизма, хотя эта тенденция была для этого стиля во многом определяющей. В этом плане уместно привести классическое определение импрессионизма как художественного течения, данное Э. Вюйермозом: «Быть импрессионистом – это стараться передать на язык линий, красок, объемов или звуков не внешний, реальный аспект предметов, а ощущения, какие они вызывают в нашем чувственном восприятии...» [цит. по: 11, с. 37].

Укоренившееся отождествление стиля К. Дебюсси как создателя новой французской музыки с импрессионизмом как художественным течением, основанным в живописи французских мастеров конца XIX в., не может быть всеобъемлющим, а, следовательно, и не может дать исчерпывающей характеристики нового французского камерно-инструментального стиля. Как отмечает Л. Кокорева, «эстетическая основа творчества К. Дебюсси ... – это синтез многих составляющих: импрессионизма, символизма, неоклассицизма, даже экспрессионизма» [6, с. 8]. Сказанное о К. Дебюсси в разной мере, но относится и к творчеству других французских композиторов начала и первой половины XX в., развивавших со своих стилистических позиций идею стилевого неосинтеза, заложенную Клодом Французским (композитор так и подписывал свои поздние произведения – Клод Дебюсси – французский композитор).

Художественно-эстетический синтез, наблюдаемый в музыке К. Дебюсси как основоположника не только нового французского стиля, но антиромантического направления в искусстве Новейшего времени, основывается на органичном претворении националь-

но-почвенных истоков в их соединении с потребностями практики музыкального звукоззерцания (выражение Н. Римского-Корсакова) соответствующей эпохи. Тенденции мировоззренческого уровня, характерные для рубежа XIX–XX вв., во многом совпадали с французской национальной стилистикой, музыкальной ментальностью французских авторов, фиксируемой Б. Асафьевым.

Продолжая характеристику французской музыки, исследователь подчеркивает преемственные связи «нового» и «старого» в ней, отмечая, «что изобразительность и предметность должны господствовать во французской музыке, и уже на самой ранней стадии ее развития можно заметить упорное стремление быть выразительной на конкретной базе, через изображение того или иного объекта в статике или динамике» [3, с. 27]<sup>1</sup>.

В монографии Л. Кокоревой приводится в качестве эпиграфа к одной из глав выражение М. Эмманюэля: «Музыка Дебюсси – это собор, полный символов, движущихся во времени» [6, с. 242]. Это означает, что К. Дебюсси как представителю нового музыкального искусства и, одновременно, французского композитора, чужд романтической принцип «видимости страстей», который сменяется национально окрашенным символистским по генезису эффектом «отсутствия присутствия» субъекта в звуковом мире произведения.

Как отмечает Л. Кокорева, великий русский философ Н. Бердяев в книге «Смысл истории» ссылается именно на творчество К. Дебюсси, говоря о начале «новой музыки». В её основе – «гибель целостного человеческого образа как величайшей темы искусства», когда «человек перестает играть ту центральную и обособленную роль, которую он играл в ренессансный, гуманистический период истории» [цит. по: 6, с. 11]. В «новой музыке» такого рода (и это относится, в первую очередь, к новой французской школе и её основоположнику – К. Дебюсси) «исчезает романтический герой ..., исчезает одна из важнейших тем романтического искусства – тема исповедальности...» [там же]. Л. Кокорева подчеркивает особую роль одной из важнейших составляющих стиля К. Дебюсси – концепцию Игры, особенно ярко отразившуюся в творчестве композиторов Франции

---

<sup>1</sup> Разрядка автора. – Д. Р.

в период после К. Дебюсси. Целый ряд произведений К. Дебюсси отражает поэтику игры, карнавала, для чего используются, в частности, ритмы американской эстрады, превосходящие так называемую «мюзик-холльную» эстетику 1920-х гг.

Данная составляющая (игра, карнавал, действие, эстрадность) становится ведущей в творчестве композиторов «Шестёрки», которые лишь внешне отрицали символистский подтекст мотивной техники К. Дебюсси. Этот подтекст постоянно присутствует в их камерно-инструментальном творчестве, но реализуется не через мотивы-символы и их вариантные повторы, а через лексемы новых интонационных идей (Е. Маркова [7]), пришедших из музыки «третьего» пласта, музыкально-творческих видов искусства неевропейских народов, ставших известными ещё К. Дебюсси благодаря его посещению первой Всемирной выставки.

Опора на элементы неевропейских культур (арабеска, техника вариантного повтора, ритмические контрапункты и т. д.), используемых уже К. Дебюсси, согласуется с французской национальной стилистикой, которая со времён Ф. Рамо и Ф. Куперена тяготела к образно-программному восприятию жизни в её музыкальной «транскрипции». Это была программность особого рода, составляющая суть нового французского стиля, сохраняющего черты утончённой изысканности и аристократизма даже там, где в истоках языка лежат бытовые и фольклорные музыкальные явления.

Отношение французских композиторов к программности в музыке вытекает из самого понимания музыкального искусства в системе других видов художественного освоения мира. Это отношение музыки к жизни есть особое отношение к природе, миру, космосу, что зафиксировано в одном из знаменательных высказываний К. Дебюсси: «Музыка – как раз то искусство, которое ближе всего к природе, то искусство, которое расставляет природе самые хитрые ловушки <...>. Художники и скульпторы в состоянии дать нам только весьма произвольное и всегда фрагментарное толкование красоты вселенной. Они схватывают и фиксируют всего лишь один из её аспектов, одно единственное мгновение; только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию дня и ночи, земли и неба, воссоздать их атмосферу и передать в ритме их необъятную пульсацию» [4, с. 223].

Здесь К. Дебюсси не говорит о литературе, в частности, о символистской поэзии, оказавшей влияние на его творческий метод. Однако даже если рассматривать программные заголовки, а иногда и авторские словесные комментарии, которые даёт К. Дебюсси к своим сочинениям, то весь этот вербальный материал нельзя понимать буквально. Главным принципом в музыкальной символике К. Дебюсси, в которой он идет от традиций французской школы (клавесинисты), является метод суггестивных («внушаемых») соответствий, почерпнутый автором из национальных истоков, – поэтических и собственно музыкальных. Программы у французских композиторов не имеют ничего общего с романтической сюжетикой и даже картинностью, а означают передачу тех звуковых образов, которые, по мысли авторов, в музыке могут соответствовать образам природы, мифологии, жизни в многообразных её проявлениях.

Для понимания программности в инструментальной музыке камерного типа у французских авторов следует руководствоваться не простыми зрительными ассоциациями или аналогиями с литературной сюжетной событийностью, а сложным комплексом восприятия программной «ауры» произведения. В этом восприятии Л. Кияновская выделяет следующие функции: 1) функцию предвидения, 2) функцию корреляции, 3) структурную функцию, 4) семантическую функцию [5].

Первая из этих функций – экстрамузыкальная, «наводящая», поводом для которой служит историко-культурная апперцепция, в результате которой, по Е. Назайкинскому, произведение оказывается своего рода напластованием разнообразных исторических «знаков», «“прочтение” которых опирается на знание разных, достигнутых историей и культурой языков жизни и музыки» [8, с. 29]. Данная функция программности, предусматривающая определённые культурные знания слушателя, существует параллельно с коррелирующей функцией, сущность которой «состоит в том, что основной тематический материал, переломные моменты музыкального развития, характерные выразительные приемы осмысливаются в соотносённости с программой частично уже в прослушивании» [5, с. 16]. Эту функцию можно назвать направляющей, по Л. Кияновской, декодирующей, выводящей программу произведения из экстрамузыкального в интромузыкальное русло.

Структурная и семантическая функции относятся уже непосредственно к музыкальному языку произведения. Они идут от романтической музыки, относившейся к программности как способу «преодоления нормативности классической формы, её стереотипов, индивидуализации не только музыкально-выразительных приемов, но и строения целого» [там же, с. 18]. Структурная индивидуализация вытекает из содержательной семантики, в связи с чем актуализируется семантическая или репрезентативная функция программности.

Этот тип реализации программности в высшей степени характерен для новой французской музыки и составляет основу творчества К. Дебюсси и его последователей. Суть семантико-репрезентативной функции состоит в том, что «осведомляющие знаки» программности (О. Соколов [9]) выступают в обобщающем виде [5, с. 20].

Как отмечает Л. Кияновская, специфичность символики, возникающей в программной музыке, мало характерна для вокальной и оперной культуры, а проявляется в инструментальной сфере. Вне-текстовая функция программности распространяется в «чистой» инструментальной музыке за пределы жанрово-стилевых источников. Она (музыкальная символика, возникшая в программных произведениях) «связана ещё и с конкретными понятиями и переносит в новый контекст именно свою семантическую направленность» [там же].

*Таким образом*, основные тенденции развития французского камерно-инструментального ансамбля связаны с двумя факторами: обновлением системы музыкального языка; новой трактовкой программности, в русло которой включается и полистилистика. Пути реализации репрезентативной функции программной музыки различны и смыкаются с явлением техники полистилистики, характерной, в частности, для нового французского инструментально-камерного стиля, тяготеющего уже у К. Дебюсси к неоклассицизму. По А. Шнитке, полистилистика выступает в двух формах – в виде стиливых цитат и стиливых аллюзий [10].

Если главным для К. Дебюсси стало создание стиля новой французской музыки, который отличался внутренней цельностью и мало тяготел к стиливому цитированию (исключение составляют купереновские аллюзии и пародийные цитаты из Р. Вагнера, К. Черни и др.), то у младшего современника Клода Французского – М. Равеля – скла-



дывается другая тенденция, определившая многое в последующем развитии французского инструментального стиля у композиторов «Шестёрки» и «Молодой Франции». Суть этой тенденции сводится к последовательному использованию стилевых аллюзий, комбинаторике разностилевых веяний, порождающих общий интертекстуальный контекст инструментальных (и не только) сочинений композиторов Франции периода после К. Дебюсси.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Адорно Т. Камерная музыка [Текст] / Теодор Адорно // Избранное : Социология музыки; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред., сост., авт. проекта С. Я. Левит ; сост. С. Ю. Хурумов]. — М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. — С. 78–94.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском [Текст] / Борис Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 278 с.
3. Глебов И. Французская музыка и её современные представители [Текст] / Игорь Глебов // Шесть : сб. ст. И. Глебова, С. Гинзбурга и Д. Мийо. — Л. : Academia, 1926. — С. 25–51.
4. Дебюсси К. Французская музыка [Текст] // Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы / К. Дебюсси ; пер. с фр. и коммент. А. Бушен. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — 223 с.
5. Кияновская Л. До питання про сприйняття програмного твору [Текст] / Л. Кияновская // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1987. — Вип. 22. — С. 15–22.
6. Кокорева Л. Клод Дебюсси [Текст] / Л. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 495 с.
7. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Е. Н. Маркова. — К., 1991. — 38 с.
8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
9. Соколов О. К проблеме типологии жанров [Текст] / О. Соколов // Проблемы музыки XX в. : сб. ст. / ред. кол. В. М. Цендровский и др. — Горький : Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. — С. 12–58.
10. Шнитке А. О полистилистике. Выступление на Московском конгрессе ММС [Текст] / А. Шнитке // Музыкальные культуры народов. Тради-

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

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

УДК 78.071.1 : 784.3 (44)

*Анна Асатурян*

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

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

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

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