

ГЕНЕЗИС И ТЕНДЕНЦИИ ЭВОЛЮЦИИ КАМЕРНО ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ДЕБЮССИ

Цель данной статьи – выявить истоки камерно-вокального стиля и их отражение в вокальной лирике К. Дебюсси. **Объект** исследования – феномен камерно-вокального стиля, **предмет** – традиции и новаторство в его трактовке К. Дебюсси.

Камерно-вокальный стиль, как всякое музыкально-художественное явление, соотносится с жанром, выступающим, по В. Шкловскому, как «кристалл, через который анализируется жизнь» [14, с. 164]. Соотношение стиля и жанра фиксируется в понятии «жанровый стиль», введенном в музыковедческий обиход А. Сохором [11, с. 264]. Обобщающая функция жанра позволяет Е. Назайкинскому определить стиль в аспекте жанра как «жанровый модус» и предложить методику распознавания жанрового стиля по двум признакам – «собственно личностному и ситуационному» [7, с. 149].

Уже в первичных вокальных жанрах (прикладная песня), функционально «привязанных» к ситуации исполнения, можно выделить личностный фактор – «кто именно выступает как главное действующее лицо, как исполнитель» [7, с. 149]. В качестве примеров Е. Назайкинский приводит жанры колыбельной и серенады, где персонифицируется исполнитель – «первое лицо», от имени которого ведется музыкальное повествование.

Жанровый стиль отражает и типичную ситуацию исполнения, и типичный инструментарий. На примере указанных жанров это: в серенаде – «характерный для предклассических образцов уличный ансамбль <...>или гитара»; в колыбельной – «только пение, хотя во вторичном воспроизведении к нему всегда добавляется сопровождение, изображающее покачивания колыбели» [7, с. 149].

Совмещение жанра и стиля базируется на генетической основе «жанровых начал и прототипов», среди которых С. Скребков выделяет три основных – «речитативность», «песенность», «танцевальность»: «Два из них являются исторически первичными: танцевальность

(точнее – моторность, включая все виды танца, марша, переданные музыкой трудовые движения и т. д.) и декламационность (возгласы, призывы, причитания, речитация и т. д.). Третий тип – ариозная распевность, кантилена» [10, с. 17].

Жанровые начала в их стилевом – личностном и ситуационном – претворении в академической неприкладной музыке существенно модифицируются под влиянием авторского стиля. Стиль как категория-интроверт выступает в композиторской («опусной») музыке в определенной противоположности по отношению к жанру как к категории-экстраверту (термины В. Холоповой [12, с. 221]). В концертной музыке, в том числе и в вокальной или вокально-инструментальной, носителями личностного начала выступают композитор и поэт, а ситуация определяется как ситуация исполнения, где коммуникативный ряд выступает в виде связи концертирующих музыкантов и реципиентов – публики. В результате «первичный жанр, воссоздаваемый композитором в произведениях концертного плана, превращается во вторичный, третичный, четвертичный» [7, с. 152].

Артификация – музыкально-художественное профессионально-творческое претворение жанровых начал первичного уровня – в камерно-вокальной практике базируется на определенном интонационном комплексе: эти начала как бы просвечивают сквозь художественный текст. Исходным пунктом в их распознавании является речевая интонация, лежащая в основе пения как музыкально-художественной деятельности, пения как «искусства пения».

Характеризуя речевую интонацию, Е. Назайкинский отмечает множественность речевых жанров, отличающихся друг от друга по целому ряду существенных признаков, прежде всего, по эмоциональной наполненности и характеристичности самой вербальной речи как источника речи музыкальной. В музыке собственно музыкально-речевой ряд выстраивается «и как параллель к речевому», и «как его продолжение», что выявляется в следующих музыкальных жанрах, располагаемых «по восходящей» – от речи к музыке: «мелодекламация, скандирование, чтение нараспев, псалмодия, шуточная частушечная скороговорка, оперный речитатив с его разновидностями, ариозное пение, кантиленная ария и протяжная русская песня, бытовой романс, цыганское пение, камерно-вокальная лирика концертного плана» [7, с. 159].

Здесь автор идет за Б. Асафьевым, включая в перечень музыкально-речевых жанров те из них, которые приведены в музыкальных образах его книги «Речевая интонация» [1, с. 38]. Этот перечень достаточно «пунктирен», то есть не может охватить все многообразие существующих жанровых форм проявления речи в вокале. Наряду с историческими жанрово-стилевыми наклонениями, в число этих проявлений включены и локально-этнографические (русская протяжная песня, цыганский романс).

В поле зрения композиторов на разных этапах эволюции музыкального мышления могут попадать и попадают другие разновидности вокально-речевого интонирования, например, французский шансон, арабская (восточная) мугамная импровизация и др., что особенно характерно для стилей современной музыки в сфере вокально-речевой интонационности.

В конце перечня музыкально-речевых жанров, точнее, жанров музыки, непосредственно связанных с пением-речью, выделен как итоговый жанрово-стилистический феномен в виде «камерной вокальной лириконцертного плана». В нем способны интегрироваться практически все другие жанровые наклонения, в связи с чем камерно-вокальная лирика представляет собой жанрово-стилистическое обобщение и, одновременно, стилевую конкретизацию одного или нескольких жанровых начал, повлиявших на стиль композитора, обратившегося к данному виду музыкального творчества.

Жанровые начала декламационности, речитативности и повествовательности в камерно-вокальном выражении объединяются под знаком эстетического качества лирики как специфического для искусства музыки способа выражения. Лирика – один из родов искусства, выступающий в поэзии наряду с эпосом и драмой. По В. Белинскому, лиризм в литературе (поэзии), «существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие (эпос и драму – А. А.), как стихия, живет их» [2, с. 12]. Лирика означает в искусстве не только сферу чувств и эмоций, но всегда характеризует их индивидуально-личностное выражение через художника-творца. В камерно-вокальной лирике, в частности, в песне, романсе, цикле песен или романсов, понятие лирики тесно смыкается с камерностью, что означает выделение в качестве «главного героя» музы-

кального повествования композитора, претворившего в музыке поэтическое слово.

Композиторская интерпретация поэтического текста выступает, как это отмечается в диссертации А. Хуторской, как «межвидовой художественный перевод», классифицируемый по двум группам – дистанцированной и синхронизованной. К первой относятся музыкальные произведения, «где какой-либо художественный первоисточник присутствует в “снятом” виде (как отражение без объекта – программная музыка)» [13, с. 7]. Ко второй группе относятся произведения, «в которых первоисточник не только влияет на музыкальный процесс, но и “вмонтируется” в художественную структуру нового синтетического произведения» [13, с. 7].

Применительно к камерно-вокальной музыке автор выделяет образцы как точного, так и свободного типов перевода, называя в связи с этим пять видов его адекватности: 1) целостную адекватность, при которой композитор ищет полную смысловую аналогию поэтическому первоисточнику; 2) образно-эмоциональную адекватность, при которой в музыке передается основное содержание первоисточника с незначительными изменениями в структуре повествования; 3) компенсаторную адекватность, когда «непередаваемые» музыкой элементы смысла поэтического первоисточника компенсируются новой, как бы добавленной музыкальной образностью; 4) фрагментарную адекватность (речь идет о частичном использовании поэтического первоисточника); 5) обобщенно-жанровую адекватность, предполагающую сохранение жанрово-стилевых параметров поэтического первоисточника, при которой семантическая составляющая предстает в обобщенном виде [13, с. 7–8].

Рассматривая камерно-вокальное творчество как сферу лирики, следует учитывать сравнительный анализ этого понятия, предложенный в диссертации И. Присталова, где выделены следующие термины: а) «музыкальная лирика», б) «лиризм в музыке», в) «лиризация музыкального жанра», г) «лирический герой музыкального произведения» [8, с. 3]. Основываясь на разных взглядах на лирику, сложившихся в гуманитарных науках, прежде всего, литературоведении, автор выделяет в понятии «музыкальная лирика» три значения: 1) этимологическое, идущее от практики древнегреческого синтети-

ческого искусства, объединявшего поэзию и музыку; 2) жанрово-семантическое, означающее выделение по семантическим признакам одного из ведущих видов искусства; 3) стилистическое, указывающее на системное единство типовой образной модальности (эмоциональность, чувствительность, психологичность, искренность, коммуникативность и т. д.) с определенными типовыми средствами художественной выразительности [8, с. 3].

Первая классификация согласуется со второй: «"Лиризм в музыке" трактуется как стилевая (иногда как жанрово-стилевая) категория. Так же стилевой смысл имеет выражение "лиризация музыкального жанра": имеется в виду возрастание в рамках данного жанра (то есть, соответствующего круга художественных произведений) роли средств художественной выразительности, способствующих выделению образной модальности, типичной для сферы лирики. Понятие "лирический герой" трактуется как лирический образ автора (то есть, его чувства, переживания, мечты и мысли), возникающий в воображении слушателя под влиянием музыкальных произведений» [8, с. 4].

Путь к лиризации музыкально-художественного выражения – магистральный путь европейской академической музыки, вышедшей из обобщенно-условных художественных канонов церковной практики, где в качестве тотальной и единственной эмоции признавалось только «возвышенное созерцание». Культура позднего Ренессанса с ее приоритетом личности художника-творца разрушает этот эмоциональный стереотип, вводит в музыку широкую палитру эмоций лирического плана, закрепленных далее в барочной теории аффектов.

Глобальные стилевые установки эпохального уровня, связанные с эпохами монодии, полифонии и гомофонии, где фактурно-фонические особенности стилей фактически прямо отражали эстетико-художественные критерии образно-эмоционального плана, получали в дальнейшем различные дифференцированные стилевые выражения, из которых, наряду с эпохальными, следует выделить национально-ментальные.

Французская школа, на основе которой формировался стиль импрессионизма в лице его создателя – К. Дебюсси, изначально отличалась целым рядом признаков, о которых Б. Асафьев пишет следующее: «Свойства, всегда отличавшие французскую музыку, это ясность

и четкость рисунка, конструкции, гармонических очертаний и ритмических членений, отсутствие тяги к расплывчатым и длинным построениям, к сложной возне с раздробленным материалом и к наложению звучностей, образующим вязкую непроницаемую ткань» [3, с. 112]. К числу особенностей французской музыкальной традиции Б. Асафьев относит также «прозрачную и подвижную ткань», «чистые звуко-краски», «легкость узоров и определенность планов» [3, с. 112].

Французский композитор, по Б. Асафьеву, – «наблюдатель и зарисовыватель действительности: ее линий, ее красок, ее света, ее движений. <...> Поэтому французской музыке присущи более, чем музыке какой-либо другой национальности, живое конкретное чувство пластичного, ясно очерченного и детализированного движения. Жест, шаг, танец, вообще всякое мускульно-моторное ощущение воодушевляют ее» [3, с. 113].

Такая характеристика французской «музыкальной ментальности» относится и к К. Дебюсси как представителю национальной школы в ее новом интонационно-художественном качестве. В этом плане камерно-вокальное творчество К. Дебюсси отражает особый тип лиризма, сформировавшийся под влиянием поэзии символизма – нового течения, возникшего именно во французской литературе ближе к концу XIX века. Многозначность символа, указывающего не на конкретный предмет или явление, а на его условное, контекстное, данное по законам определенного типа поэтического высказывания толкование, предопределяет характерные черты музыкального воплощения поэтических первоисточников, к которым обращается композитор.

К. Дебюсси не случайно называет свои песни и романсы *Mélodies*, подчеркивая в музыкально-поэтическом произведении «обобщенно-жанровую адекватность» (А. Хуторская), отражающую символику взятого за основу поэтического текста. Можно предположить, что термин «*mélodies*» ближе всего находится к этому типу адекватности, поскольку мелодия как выразительно-конструктивное средство музыки, ее «душа», несет на себе основную смысловую нагрузку, а ее прямым источником является речевая интонация.

В концертно-камерной лирике как высшей форме интонационного обобщения вербального языка/речи роль широко понимаемой мелодии (как линии, выступающей в комплексе с другими линиями и фо-

нами) первостепенна. Придавая ведущее значение вокальной мелодии, К. Дебюсси вводит в свои песни и романсы национально-характерные черты «ясности», «конструктивной четкости», интонационной наглядности, даже обобщенной «жестовости», которые Б. Асафьев относил к свойствам мышления французских композиторов.

Лирика в вокальных миниатюрах К. Дебюсси по-особому «объективизирована», чему способствует своеобразная «двойная символика» музыкального перевода поэтических текстов. Уже в этих текстах, особенно там, где композитор обращается к творчеству своих современников-символистов – Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Верлена, звучит «внутренняя мелодия», не адекватная словесным знакам. Ее выявлению, актуализации в музыкальном звучании и подчинена эстетико-конструктивная идея песенно-лирического стиля К. Дебюсси.

Почти всегда в песнях и романсах К. Дебюсси ощущается практическое отсутствие одного из атрибутов лирики как рода мышления – лирического героя. Его образ возникает как бы пост-фактум, через систему «объективных» знаков-символов, развивающихся во времени по своим собственным законам. Это свойство песенно-романсовой лирики К. Дебюсси является ключевым для характеристики ее места и роли в мировой практике данной области музыкально-поэтического искусства.

Mélodies К. Дебюсси связаны с двумя основополагающими эстетико-поэтическими принципами его творческого стиля – музыкальной арабеской и техникой единого общего мотива, к которым он пришел в результате поисков своей авторской музыкальной интонации. Метод работы К. Дебюсси с мотивами отвечает эстетическому принципу арабески как формы, предполагающей «собрания одно- и различного в целое, арабеска приобретает значение идеальной, высшей, чистой музыкальной формы, вмещающей содержание-энциклопедию» [9, с. 87]. Поясняя свою мысль об «арабеске», Е. Рощенко расшифровывает так ее связь с «энциклопедией»: «Если энциклопедия – тип содержания новомифологического произведения искусства, то арабеска – форма организации искусственного хаоса» [9, с. 88].

Арабеска как «волнистая мелодическая линия» (слова самого К. Дебюсси), свободная от предзаданных принципов организации,

для композитора становится источником новой мотивной логики, о которой он сам говорит следующим образом: «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме (цит. по: [4, с. 99]). Характеризуя музыку К. Дебюсси со стороны ее воздействия на слушателя, Н. Мясковский употребляет метафору «паутинное настроение» [6, с. 126], что обусловлено строгой логикой «плетущейся» мотивной ткани, одно- и разнообразной в своей основе (Е. Рощенко).

Вокальная лирика К. Дебюсси занимает особое положение в его творчестве и является источником авторского стиля композитора, создавшего в музыке импрессионистское направление. Как отмечает Л. Кокорева, «стиль Дебюсси формировался именно в вокальных произведениях, а не в фортепианных, как у многих композиторов. В возрасте 23-х лет он уже был автором около 40 произведений. И в них новации в области музыкального языка и формы опережали все другие жанры» [5, с. 384].

Руководствуясь формулой «музыка начинается там, где слово бессильно, музыка создана для невыразимого» (цит. по: [5, с. 384]), К. Дебюсси в выборе поэтических текстов ориентируется на их определенные типы. Прежде всего «это была любовная лирика, но главное заключалось в особом способе ее поэтического выражения. Она должна была отвечать утонченному вкусу Дебюсси, его чувствительной душе. Он выбирал особый тип поэзии – поэзию *тишины*» [5, с. 385]. (Курсив Л. Кокоревой. – А. А.).

В этой связи характерна одна из ранних *mélodies* К. Дебюсси на текст П. Верлена – «*Ensourdine*» («Под сурдину»): «Название многозначительное. Ибо можно сказать, что *ensourdine* едва ли не вся вокальная лирика Дебюсси. <...> Композитора могли вдохновить только утонченные эмоции, тихая нежность, затаенная страсть, печаль любви, желание любви, едва уловимые движения души, над которыми витает ореол некоторой неуловимости, неясности настроения, недосказанности, загадочности» [5, с. 385–386].

Такой «уклон» в область «новомифологического» содержания (Е. Рощенко) вокально-поэтической лирики вытекает у К. Дебюсси из символистской поэзии, в частности, из сонета Ш. Бодлера «Соответ-

ствия» из книги «Цветы зла», ставшего, по С. Яроциньскому, «евангелием новой поэтики»: «Не представляя нам чувствований и предметов впрямую, создавая представление о них лишь из существующих аналогий между словами, звуками и настроениями, он выбирает более суггестивные соответствия и из них создает поэтическую субстанцию, которая воздействует на наше воображение не только своим содержанием, но и звукописью» [15, с. 103–104].

Поэтика «соответствий» – главный художественный и «технологический», выявленный через музыкальный язык и форму (стилистический), принцип камерно-вокальной лирики К. Дебюсси, распространяемый на все ее образцы – от ранних сочинений до позднего цикла «Лирические прозы» и самого последнего вокального опуса «Рождество детей, оставшихся без крова», созданных композитором на собственные тексты. Обращение к собственному поэтическому (прозаическому) слову свидетельствует о стремлении К. Дебюсси окончательно установить принцип «соответствий» на уровне авторского высказывания, избегая интерпретации «чужих» текстов.

Соединение, нахождение соответствий между музыкально-поэтическим содержанием и средствами его звукового воплощения, по С. Яроциньскому, «звукописью», отражено и в соотношении вокальной и фортепианной партий *mélodies* К. Дебюсси. В большинстве случаев они сочетаются на паритетных началах, в связи с чем «нельзя сказать, что фортепиано в вокальных произведениях Дебюсси играет роль сопровождения. <...> Никогда еще его роль в песнях и романсах не была так велика. Новый тип соотношения фортепиано и голоса у Дебюсси состоит в том, что именно фортепиано призвано раскрыть весь, иногда сложно зашифрованный смысл стиха; в звуках раскрыть не простые образы, тонкие параллели, ассоциации, “соответствия”, его эмоциональную сущность» [5, с. 388].

Будучи прекрасным пианистом, создателем новой импрессионистической техники фортепианного письма и исполнительства, К. Дебюсси наглядно демонстрирует их истоки в своих *mélodies*. Фортепиано в его песнях и романсах, с одной стороны, как бы автономизировано, представляет собой «абсолютно самостоятельную инструментальную пьесу» (Л. Кокорева [5, с. 388]), с другой стороны, в нем воплощены «недосказанные» в вокальной линии оттенки смыс-

лов. К. Дебюсси редко ориентируется на вокальную мелодику экспрессивно-ариозного или песенного типа. Жанровость в его *mélodies*, если и присутствует, то глубоко в подтексте. В области песенно-романсовой интонации «он создал особый тип с и л л а б и ч е с к о й вокальной речитации. Она отражает специфику французской речи, почти безакцентной, и, вместе с тем, она очень мало похожа на обычную разговорную речь» [5, с. 388].

Исходя из эволюции камерно-вокальной лирики, ее отражение в творчестве К. Дебюсси следует рассматривать как в плане традиций, прежде всего, французских, причем не только собственно вокальных, так и в плане коренного обновления системы образности и техники письма. Истоки вокальной лирики К. Дебюсси Л. Кокорева видит не в опере XIX в. и даже не в творчестве его непосредственных предшественников в этом жанре – французских и, тем более, немецких композиторов, а «в средневековом церковном пении и григорианской псалмодии» [5, с. 389]. Это не означает отсутствия «отблесков» песенно-романсовых жанровых признаков в вокальной лирике композитора, но сам принцип его языка в этой сфере основывается на новой эстетике и поэтике, отрицающей «близкое» и устремленное к «исторически далекому» «первозданному».

Выводы. Камерно-вокальная лирика – исторически устойчивый музыкально-художественный феномен, отражающий в своих истоках и эволюции разнообразные способы и приемы музыкального языка/речи с его вербальной первоосновой. Определяющим эстетическим «знаком» в концертной камерно-вокальной музыке является лиризм – явление, распространяемое на всю область музыкально-поэтического выражения, поскольку музыка – искусство лирическое по самой своей сути. В соотношении музыкального и поэтического языка/речи действует принцип разнообразных адекватностей, из которых ведущей и основополагающей является их обобщенно-жанровая разнovidность. Из этого источника вырастает и принцип «соответствий» (Ш. Бодлер), характерный для *Mélodies* К. Дебюсси (так композитор сам назвал свои вокальные произведения). Ориентируясь на национально-французскую линию в стилистике языка/речи, К. Дебюсси находит ее истоки и перспективы развития в символистской поэзии, расширяя диапазон «соответствий» в содержательной и «звукописной»

сферах. Интонационными прообразами его вокальных опусов становятся не оперно-аризонные и бытовые по истокам песенно-романсовые жанры, а средневековая речитация, «омузыкаленная» арабеска, григорианская хоральная монодия. В эволюции камерно-вокального стиля К. Дебюсси прослеживается линия к отказу от «чужих» поэтических текстов, а также от рифмованной поэзии вообще, в связи с чем он создает собственные прозаические тексты для своих поздних *melodies*, основываясь в них на широко понимаемой музыкально-поэтической силлабистике.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. *Речевая интонация* / Б. Асафьев ; Под. ред. Е. М. Орловой. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 136 с.
2. Белинский В. Г. *Собр. соч. : В. 3 т. / В. Г. Белинский*. — М. : Акад. наук СССР, 1942. — Т. 3. — 925 с.
3. Глебов И. (Асафьев Б. В.) *Французская музыка и ее современные представители / Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы // Б. В. Асафьев*. — М. : Музыка, 1975. — С. 112–126.
4. Денисов Э. В. *О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторского стиля / Э. Денисов*. — М. : Совет. композитор, 1986. — С. 90–111.
5. Кокорева Л. *Клод Дебюсси : Исследование / Л. Кокорева*. — М. : Музыка, 2010. — 496 с., нот.
6. Мясковский Н. Я. *Статьи, письма, воспоминания. Т. 2 / Н. Я. Мясковский*. — М. : Совет. композитор, 1960. — 588 с.
7. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студентов высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский*. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
8. Присталов І. К. *Ліризм як жанрова основа українського оперного стилю : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавств. : спец. 17.00.03*. — Муз. мистецтво / Присталов І. К. — Одеса, 2008. — 16 с.
9. Роценко О. Г. *Нова міфологія романтизму і музика (проблеми енциклопедичного аналізу музики) : Монографія*. — Харків : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.
10. Скребков С. С. *Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков*. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.

11. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. / А. Н. Сохор. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 231–293.

12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

13. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств. : спец. 17.00.03. — Муз. мистецтво / Хуторська А. Й. — Харків, 2009. — 17 с.

14. Шкловский В. Б. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. О Маяковском. За и против. Достоевский. Из повестей о прозе. Тетива / В. Шкловский. — М. : Худож. лит., 1974. — 816 с.

15. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм : пер. с пол. / Стефан Яроциньский. — М. : Прогресс, 1978. — 232 с.

Асатурян А. С. Генезис и тенденции эволюции камерно-вокального стиля и их отражение в творчестве К. Дебюсси. Статья посвящена рассмотрению истоков и эволюции камерно-вокального стиля, получившего новаторское воплощение в творчестве К. Дебюсси. Рассмотрены и систематизированы базовые закономерности связи музыки и речевой интонации как одного из ее ключевых источников. Прослежены пути эволюции камерно-вокальной музыки в освоении ею разнообразных видов речевой интонации на пути к концертно-камерной лирике как высшей форме ее выражения. Выявлены стилевые истоки *mélodies* К. Дебюсси в соотношении их общеевропейских и национально-французских черт. Охарактеризовано значение принципа «соответствий», воспринятого К. Дебюсси от символистской поэзии. Определено значение камерно-вокальных жанров в авторском стиле К. Дебюсси, прослежен путь их эволюции в областях выбора текстов, роли фортепианной партии, отказа от рифмованной поэтической строки в пользу прозаического текста, что в целом характеризует новаторство композитора, нашедшего истоки открытого им музыкального импрессионизма в области камерно-вокальной лирики.

Ключевые слова: камерно-вокальный стиль, вокальная лирика, вокальный язык/речь, вокальное претворение речевой интонации, стиль К. Дебюсси, камерно-вокальная лирика К. Дебюсси.

Асатурян А. С. Генезис і тенденції еволюції камерно-вокального стилю та їх відображення у творчості К. Дебюссі. Статтю присвячено розгляду витоків та еволюції камерно-вокального стилю, що отримав новаторське втілення у творчості К. Дебюссі. Розглянуто та систематизовано базові закономірності зв'язку музики і мовної інтонації як одного з її ключових джерел. Простежено шляхи еволюції камерно-вокальної музики в освоєнні нею різноманітних видів мовної інтонації на шляху до концертно-камерної лірики як вищої форми її виразу. Виявлено стильові витoki *mélodies* К. Дебюссі у співвідношенні їхніх загальноєвропейських і національно-французьких рис. Охарактеризовано значення принципу «відповідностей», сприйнятого К. Дебюссі від символістської поезії. Визначено значення камерно-вокальних жанрів у авторському стилі К. Дебюссі, простежено шлях їхньої еволюції в галузях вибору текстів, ролі фортепіанної партії, відмови від римованої поетичної строки на користь прозаїчного тексту, що в цілому характеризує новаторство композитора, який знайшов витoki відкритого ним музичного імпресіонізму в області камерно-вокальної лірики.

Ключові слова: камерно-вокальний стиль, вокальна лірика, вокальна мова/мовлення, вокальне втілення мовної інтонації, стиль К. Дебюссі, камерно-вокальна лірика К. Дебюссі.

Asaturyan A. S. Genesis and evolution trends of chamber-vocal style and the irreflexion in the works of C. Debussy. The article is devoted to the origins and evolution of chamber-vocal style, which got a new development in the works of C. Debussy. The author considers and systematizes basic regularities of music and speech intonation connection; traces the path of evolution of chamber-vocal music into its various kinds of speech intonation. Are revealed the stylistic sources of “*Mélodies*” by C. Debussy as to their European and French national characteristics. Is characterized the meaning of the principle of “correlation” which C. Debussy adopted from the symbolist poetry. Also is defined the value of chamber-vocal genres in C. Debussy’s style. reconsidered different ways of chamber music evolution and how it uses different types of speech intonation.

Key words: chamber-vocal style, vocal lyrics, vocal language/speech, vocal implementation of speech intonation, style of C. Debussy, chamber-vocal lyrics of C. Debussy.