
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Долгополова С. А., Тархова Е. Е. Прижизненная иконография Ф. И. Тютчева // Литературное наследство. Т. 97. Ф. И. Тютчев. Книга 2. М., 1989. С. 610–622.
2. Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986.
3. Редакторское примечание [к статье «К портрету шести русских писателей»] // Русская старина. 1880, апрель. Т. XXVII.
4. Сабурова Т. Г. Портрет в русской фотографии. Избранные произведения 1850–1910-х годов из собрания Государственного исторического музея. М., 2006.
5. Сарабьянов Д. В. История русского искусства второй половины XIX века. М., 1989.
6. Светопись. 1858, май. № 5.
7. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 20 т. Том семнадцатый. Письма 1845–1886 гг. М., 1865.
8. Штакенинейдер Е. Дневник и записки. М.; Л., 1934.

REFERENCES

1. Dolgopolova S. A., Tarhova E. E. Prizhiznennaja ikonografija F. I. Tjutcheva // Literaturnoe nasledstvo. T. 97. F. I. Tjutchev. Kniga 2. M., 1989. S. 610–622.
2. Druzhinin A. V. Povesti. Dnevnik. M., 1986.
3. Redaktorskoe primechanie [k stat'e «K portretu shesti russkih pisatelej»] // Russkaja starina. 1880, april'. T. XXVII.
4. Saburova T. G. Portret v russskoj fotografii. Izbrannye proizvedenija 1850–1910-h godov iz sobranija Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeja. M., 2006.
5. Sarab'janov D. V. Istorija russkogo iskusstva vtoroj poloviny XIX veka. M., 1989.
6. Svetopis'. 1858, maj. № 5.
7. Tolstoj L. N. Sobranie sochinenij: V 20 t. Tom semnadcatyj. Pis'ma 1845–1886 gg. M., 1865.
8. Shtakenshnejder E. Dnevnik i zapiski. M.; L., 1934.

Е. В. Живулина

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ МУЗЫКИ И ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ К. ДЕБЮССИ «ЛИРИЧЕСКИЕ ПРОЗЫ»

Статья посвящена анализу вокального цикла К. Дебюсси «Лирические прозы». Вокальная музыка представляет интерес, так как оба ее компонента — музыка и слово, а также их взаимодействие могут быть предметом научного исследования. Французская фонетика наложила определенный отпечаток на французскую систему стихосложения, что привело к созданию особых правил организации стихотворной речи. Автор ставит своей целью выяснить, соблюдал ли Дебюсси эти правила для прозаических текстов.

Ключевые слова: Дебюсси, музыка, текст, «Лирические прозы».

E. Zhivulina

THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND PROSAIC TEXT IN C. DEBUSSY'S VOCAL CYCLE «PROSES LYRIQUES»

The article covers the analysis of C. Debussy's vocal cycle «Proses Lyriques». Vocal music is a very interesting object for research because of its components — music and words — and also

their correlation. French phonetics influenced French versification, and it led to the creation of special rules of organizing the verse. The objective of this research is to find out if Debussy followed these rules for prosaic texts.

Keywords: Debussy, music, lyric, «Proses Lyriques».

Роль различных композиторов в истории различна — кто-то просто «иллюстрирует» всей жизнью и творчеством свою эпоху, не выходя за ее рамки, а кто-то упорно ищет иные пути, оказываясь в конечном итоге способным изменить окружающую реальность, создать новую «точку отсчета». К таким «пассионариям», если использовать терминологию Л. Н. Гумилева [2], можно отнести Клода Дебюсси — одного из самых ярких композиторов в истории французской музыки, чьи произведения, новаторские по своей сути, вызвали широкий общественный резонанс. Музыка Дебюсси, творческие принципы композитора оказали огромное влияние не только на современников, но и на все музыкальное искусство XX века. Его наследие служит ценным источником знаний об эпохе, в которую жил и творил композитор, о тех проблемах, которые волновали тогда прогрессивно мыслящее человечество. Романсы Дебюсси — великолепный образец жанра.

Вокальный цикл Дебюсси «Proses Lyrique» был написан в 1892–1893 годах, он состоит из четырех романсов. Очень важно понимать, в какой период своей жизни композитор создает данный цикл. Прервав стажировку в Риме, куда он отправился после получения Римской премии, Дебюсси возвращается во Францию. Центром артистической жизни Парижа была в то время квартира С. Малларме. Из общения с поэтом Дебюсси узнал много нового. Он продолжал экспериментировать, открыв для себя 12-тоновую систему, которую впоследствии использовал А. Шёнберг и его последователи. В 1889–1890 годах в Париже проходила Всемирная выставка. Там композитор впервые познакомился с оперой М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Это произведение произвело на него такое

впечатление, что он унес партитуру домой и внимательно изучал ее в течение четырех лет. Особенно его привлекала «декламационность» музыки — стремление выразить смысл и звучание слова. В 1893 году в письме Э. Шоссону композитор признавался, что еще не совсем уверен в своей эстетике [6]. Постепенно идеи Дебюсси выкристаллизовываются — он решает написать произведение, в котором музыка занимала бы главное место. Персонажи должны быть простыми людьми, не относящимися к какой-либо определенной стране и эпохе. По мнению Дебюсси, в опере слишком много поют, а музыка «должна быть так же молниеносна и мобильна, как сам текст» [5, р. 56]. В 1892 году Дебюсси находит свой «идеальный» текст — пьесу символиста М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда». Именно в это же время были написаны «Лирические прозы». Можно предположить, что данный цикл является своеобразной «подготовкой» к написанию оперы.

Вокальная музыка представляет интерес, так как оба ее компонента — музыка и слово, а также их взаимодействие могут быть предметом научного исследования. Текст в большинстве случаев первичен по отношению к музыке, следовательно, анализ вокального произведения нужно начинать с анализа его вербальной составляющей. Проблема взаимоотношений «музыка — текст» в вокальной лирике Дебюсси требует внимательного и подробного рассмотрения. Цикл «Лирические прозы» занимает особое место не только потому, что в его основе — проза, но и по той причине, что автором слов является сам композитор, следовательно, можно предположить, что текст этот являлся для него «идеальным», отвечая всем его эстетическим требованиям. Название обычно переводят как «Лири-

ческие прозы». Однако слово «lyrique» во французском языке имеет несколько значений — «лирический, музыкальный, восторженный». Вполне возможно, что название цикла может звучать как «Музыкальные прозы», а это наводит на мысль о том, что автор пытался создать произведение, в котором синтез музыки и текста был бы максимален. Цикл состоит из четырех романсов — «De rêve» («О мечте»), «De grève» («О берегу морском»), «De fleurs» («О цветах»), «De soir» («О вечере»).

Поэзия и проза (поэзия: греч. *poiēsis*, от *poiéo* — делаю, творю; проза: лат. *prosa*, от *prorsa* — прямая, простая, от *proversa* — обращенная вперед, ср. лат. *versus* — стих, буквально — повернутый назад) — это «два основных типа организации речи художественной, внешне различающихся в первую очередь строением ритма. Ритм поэтической речи создается отчетливым делением на соизмеримые отрезки, в принципе не совпадающие с синтаксическим членением. Прозаическая художественная речь расчленяется на абзацы, периоды, предложения и колонны, присущие и обычной практической речи, но имеющие определенную упорядоченность; ритм прозы, однако, — сложное и трудноуловимое явление, его изучение только начинается» [1, с. 193].

Анализ поэтического текста требует от исследователя определенных знаний — в первую очередь необходимо принимать во внимание то, когда, в какой традиции произведение было создано, как, по каким правилам организована стихотворная речь. Во французском языке различия между ударным и безударным слогом невелики, ударение всегда стоит на последнем слоге и, следовательно, не имеет словообразующей функции. Поэтому ритм в стихах создается за счет повторения одинакового количества слогов в стихе, такая система носит название силлабической — от греч. *συλλαβικός* — «слоговой». Правила фонетики французского языка создают некото-

рые сложности для подсчета количества слогов в стихотворной строке. М. Акьян в своей книге «Стихосложение» [4] выделяет две главные проблемы, которые затрудняют счет слогов — диереза и немое *e*. «Диереза (греч. *διάρρησις* — разделенность) — в античном стихе замена в стопе долгого (двудольного) слога двумя краткими (однодольными), например, стопы хорей и ямба могли быть заменены равноценной по своему долевого объему стопой трибрахия, где долгий слог как бы "распускается" на два коротких» [3, с. 73]. Во французском стихосложении диерезой называется произношение двух последовательных гласных, из которых первой может быть *i*, *u* или *ou*, как двух отдельных слогов [4, р. 19]. Например, слово *violet* — произносится [-iо-], а не [-jо-]. Однако больший интерес представляет вторая проблема — произношение немое *e*. В настоящее время этот звук не произносится или почти не произносится в разговорной речи, тогда как в старофранцузском все *e* озвучивались. В период классицизма были сформированы четкие правила, просуществовавшие вплоть до эпохи символистов — немое *e* произносится (и соответственно считается слогом), когда находится перед согласным, и не произносится (не считается слогом), когда находится перед гласным (элизия) или в конце стиха — «в рифме» (апокопа³). В настоящее время употребление или неупотребление немое *e* перешло в разряд художественных приемов

Обратимся к анализу текстов. Гласным, заключенным в скобки, не соответствует нота в музыке романса.

Рассмотрим, как композитор употребляет немое *e*. Первая строка таблицы — примеры «выпадения» немое *e* перед последующим гласным. То есть даже в прозаическом тексте Дебюсси продолжал ориентироваться на поэтические нормы. Во второй строке представлены примеры, которые можно было бы рассматривать как нарушение этого правила, но необходимо

учитывать, что между словом с немой *e* и последующим стоят запятые, то есть в потоке речи между ними обязательно должна быть пауза. Исключение из правила о немой *e* находится в третьей строке. «Нарушения» присутствуют в трех из четырех романсов, это значит, что Дебюсси не следовал правилам жестко. Вторая проблема, которую выделяет Акьян, — диереза. В романсе «О цветах» в словах *violets* и *violèrent* на сочетание «*io*» приходится только одна нота, то есть

имеет место процесс, обратный диерезе, — синереза. В романсе «О вечере» — такая же ситуация: на сочетание «*ié*» приходится одна нота. Необходимо обратить внимание еще на один феномен. В романсе «О берегу морском» четыре раза появляется слово «*soie*», и оно всегда приходится на одну ноту, то есть не «пропеваётся» не только немой *e* (хотя во всех трех случаях следующее слово начинается с согласной), но и сочетание «полусогласный + гласный».

	« <i>De rêve</i> » (« <i>О мечте</i> »)	« <i>De grève</i> » (« <i>О берегу морском</i> »)	« <i>De fleurs</i> » (« <i>О цветах</i> »)	« <i>De soir</i> » (« <i>О вечере</i> »)
Немой <i>e</i> выпадает перед гласным	– La têt(e) emperlée, – leur rir(e) au gazon, – du rêv(e) ancien	– blanch(e) effilée, vert(e) irisée, – a cett(e) anglais(e) aquarelle, – la méchant(e) averse, compatissant(e) à tous, – a ce tied(e) et blanc baiser blanch(e) apaisée	– gout(e) à goutte	– le mond(e) appa-reille
Немой <i>e</i> не выпадает перед гласным	– des douceurs de femme, et les vieux arbres; – à jamais navrée, ils n'ont pas su; au gazon grêle, – aux brises frôleuses	– le prochain orage, et c'est	– grâce blanche, et ne	– banlieues d'aventure, En se disant
«Исключения»		– Et c'est un fond vraiment trop <u>grave</u> – <u>A cette</u> anglaise aquarelle	– la joi(e) de mes yeux	– Chantant d'une voix informé(e), des rondes – dimanche sur les villes – pensé(e)s tristes - avenue(e)s d'étoiles – La <u>Vierge or</u> sur argent
Сочетание «полугласный + гласный»		soi(e) blanch(e) effilée, soi(e) vert(e) irisée, soi(e) vert(e) affolée, soi(e) blanch(e) apaisée		
Диереза			– <u>violets</u> и <u>violèrent</u> — только одна нота	Prenez pit(i)é des villes

Цикл Дебюсси «Лирические прозы», написанный на прозаический текст, является результатом творческих исканий композитора. Исследования показывают, что, переключаясь на музыку прозу, композитор пользовался правилами, существовавшими для поэзии, однако не следовал им строго, что полностью отвечает духу эпохи, в которую он творил. Соблюдение канонов не было для него основной задачей. Они вы-

ступают лишь как художественный прием, который можно использовать или не использовать. Тот факт, что Дебюсси сам написал тексты для этих романсов, придает им особый «показательный» статус. Находясь в поисках собственного метода, собственной эстетики, композитор не отвергает опыт предыдущих поколений, но перерабатывает, создавая свой неповторимый стиль.

ПРИМЕЧАНИЯ

* *Апокопа* — отпадение одного или нескольких звуков в конце слова. См.: Словарь иностранных слов / Под ред. И. Лехина, Ф. Петрова. М., 1954. С. 65.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Большая Советская Энциклопедия: В 30 т. М., 1975. Т. 22.
2. Гумилев Л. Н. От Руси до России. СПб., 1992.
3. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966.
4. Aquian M. La versification. P., 1998.
5. Holmes P. Debussy. L., 1989.
6. Honneger M., Prevost P. Dictionnaire de la musique vocale. Lirique, religieuse et profane. P., 1998.

REFERENCES

1. Bol'shaja Sovetskaja Enciklopedija: V 30 t. M., 1975. T. 22.
2. Gumilev L. N. Ot Rusi do Rossii. SPb., 1992.
3. Kvjatkovskij A. P. Pojeticheskij slovar'. M., 1966.
4. Aquian M. La versification. P., 1998.
5. Holmes P. Debussy. L., 1989.
6. Honneger M., Prevost P. Dictionnaire de la musique vocale. Lirique, religieuse et profane. P., 1998.

Г. А. Алексеев

ОПЕРА Ц. КЮИ «МАТЕО ФАЛЬКОНЕ»: ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ

Рассматриваются особенности драматургии, стилистики и музыкального языка оперы Ц. А. Кюи «Матео Фальконе» — последней из трех, созданных на рубеже XIX–XX вв. одноактных опер-новелл композитора. Параллельно прослеживаются история создания, постановочная судьба и исполнительские перспективы этого произведения. Определяются его роль и место в контексте всего многообразного и динамичного творчества Ц. А. Кюи — автора бесспорно этапных в мировой оперной эволюции «Андржело» и «Вильяма Ратклифа».

Ключевые слова: одноактная опера, драматургия, музыкальный язык, декламационный вокальный стиль, сцена, либретто, лейтмотив.