

УДК 78.071+786.2

*Лю Кетин***ПРОВАНСАЛЬСКИЙ «ПРОВИНЦИАЛИЗМ» В ТВОРЧЕСТВЕ
Д. МИЙО (НА МАТЕРИАЛЕ «БРАЗИЛЬСКИХ ТАНЦЕВ»
И 2-Й СЮИТЫ «СКАРАМУШ»)**

В статье обсуждается фортепианное творчество Д. Мийо в аспекте стилевого явления «провинциализма» в профессиональной музыке минувшего столетия. «Провансальский провинциализм» французского композитора в «Бразильских танцах» и сюите «Скарамуш» рассматривается в ряду планетарного интереса к локально-диалектным явлениям как источнику интенсификации национального образа мира. Предлагается обоснование провансальского стиля Д. Мийо в контексте стилевой парадигмы музыкального искусства XX века.

Ключевые слова: провинциализм, регионализм в музыке, диалектный стиль, стиль, жанр.

Актуальность темы исследования определена специальной ролью «провинциализмов» в художественной сфере, особенно в XX веке. Сначала «диалектный стиль» итальянских веристов и его аналогия в «литературе родных мест» Китая (см. об этом у Лю Бинцяна [5, с. 129–143]), затем джаз как явление южной окраины Нового света, а затем рок-музыка в развитие культуры «кантри», принцип «чюйпэ» («провинциальных напевов») в реформированной цзинцзюй 1950-х годов и др. — всё это этапы значительнейших художественных обнаружений прошедшего столетия, в которых самостоятельное место занимает провансальский провинциальный срез в искусстве Франции.

Творчеству Д. Мийо посвящена монография Л. Кокоревой, многие исследования по французской музыке (в том числе труды И. Мартынова, Г. Филенко, Г. Шнеерсона и др. авторов), касающиеся творчества «Шестерки» и Д. Мийо в её составе, так или иначе затрагивают указанную проблему. Однако, отмечая связь с провансальским колоритом у Д. Мийо как его личностный признак уроженца Прованса, нигде не связывается это проявление стилевой позиции с эпохальной парадигмой XX века.

Объектом исследования является стилевое выражение «провинциализмов» в профессиональной музыке минувшего столетия, предмет — «провансальский провинциализм» Д. Мийо в ряду планетарного интереса к локально-диалектным явлениям как источнику интенсификации национального образа мира.

Цель статьи — анализ фортепианных «пропровансальских» сочинений Д. Мийо как средоточия стилевой парадигматики XX века. Конкретные задачи работы: 1) обоснование органики для провансальского стиля Д. Мийо обращения к бразильскому колориту, составляющему «провинциальное» порождение Португалии, а этой последней как провинции европейского Юга; 2) анализ «Бразильских танцев» и сюиты «Скарамуш» Д. Мийо в направленности на выявление в них перспективных для XX века стилевых интеграций европейского-внеевропейского-староевропейского качеств музыкального выражения. Методологическая основа — интонационный подход школы Б. Асафьева [1] в Украине с акцентированием методов стилевого компаратива и музыкальной герменевтики, как это имеет место в работах Е. Марковой [2], Лю Бинцяна [4; 5] и других авторов.

Научная новизна исследования определяется оригинальностью теоретической идеи рассмотрения «провансизмов» Д. Мийо в контексте провинциалистских стилевых тяготений искусства XX века в целом. Практическая ценность работы обусловлена тем, что её материалы могут пополнить курсы специального фортепиано, а также истории музыки и истории фортепианного исполнительства в высших и средних специальных музыкальных учебных заведениях Украины и других стран.

В XX столетии музыка Прованса получила мировой резонанс, во-первых, посредством популярной сферы и культуры французского шансона, в котором наднациональную значимость приобрел Ж. Брассенс с его знаменитой «Песней овернца». А в конце XX — начале XXI века выделилась практика «новой кансьон» (Nova cançon), что принципиально близко искусству Каталонии Nova canço [9]. В профессиональной сфере Прованс зазвучал чрезвычайно убедительно в творчестве одного из «Шестерки» — в сочинениях уроженца Прованса Д. Мийо. Его заимствования из многих национальных источников им самим классифицировались как «провансоцентризм» и сформулированы в одном из интервью:

«Для меня Прованс начинается в Константинополе, доходит до Рио-де-Жанейро, само собой разумеется, со столицей в Эксе — это мой провансальский империализм» [3, с. 229].

Данное высказывание Д. Мийо, французского еврея, ценно указанием на Константинополь, то есть на византийские истоки культуры Прованса, которые он, уроженец этой земли, вобрал «с молоком матери». В той же мере показателем художественного «провинциализ-

ма» Д. Мийо являются его произведения, написанные в духе бразильской музыки, с которой он познакомился, будучи личным секретарем П. Клоделя, великого французского поэта, получившего назначение послом в Бразилию. Фортепианные сочинения Д. Мийо — «Бразильские танцы» и Сюита № 2 для 2 фортепиано «Скарамуш» составляют источник фортепианных «провансизмов» Д. Мийо. «Бразильские танцы» Д. Мийо представляют собой некоторое продолжение (или параллель) по отношению к «Дансам» И. Сервантеса, составившим цикл программных фортепианных миниатюр на ритм хабанеры. Собственно, и указывается на этот кубинский жанр «или андалузийское танго» как источник Saudades Мийо [3, с. 234], поскольку либо ритм этого типа, либо его обращенный вариант наполняет по преимуществу указанные пьесы.

Первый тип ритма — соотносимый с ритмом хабанеры — имеют пьесы № 1 «Sorcaba» («Под дикой грушей»), № 3 «Sorcabana» («Плот»), № 5 «Iranema» («Город»), № 7 «Corgovado» («Улица»), № 9 «Sumare» («Бал орхидей»), № 12 «Paysandu». «Обращенный» вариант второго типа — в пьесе № 11 «Paineras» («Дерево с шелковыми волокнами»), «наложение» указанных ритмоформул — № 8 «Tijusa» («Болотное растение») и др. Исключение — № 2 «Leme» («Руль»), где базовой оказывается другая синкопированная фигура, а также № 11 «Laranjeiras» («Апельсиновое дерево»), в основе ритмики которого имеется кантовая-шансонная ритмофигура (четверть плюс две восьмых), правда, в сопутствовании ритмической последовательности в духе хабанеры (см. тт. 2, 4, 6 и т. д.).

Из приведенного описания ясно, что формула хабанеры наиболее употребляема, причем, как и у И. Сервантеса, темпово-образно представлена чрезвычайно рознообразно: умеренное движение «Sorcaba», «Corgovado», «Sumare», медленное — «Sorcabana», «Tijusa», быстрое — «Iranema», «Paysandu» и др. Более того, складывается свободная рондальная структура в цикле из 12 пьес, в котором номера в ритме хабанеры выполняют функцию рефрена, а другие пьесы («Leme», «Paineras», «Laranjeiras») составляют нечто типа эпизодов. В программных заголовках господствуют указания на экзотические растения, а также городские виды. В качестве «знаков времени» в хабанерах Д. Мийо присутствуют многочисленные политональные проявления, определенные фактурной идеей, обозначенной Л. Кокоревой как единство заветов клавесинистов и приёмов игры на гитаре и банджо [3, с. 236].

Замеченный фактурный принцип «Бразильских танцев» Д. Мийо определяет составляющие, из которых один тип (линейное трехголосие в духе клавесинистов) указывает на академический источник мышления, тогда как второй («аккордовый склад, имитирующий приемы исполнения на гитаре или банджо») отсылает к «провинциализмам» бразильского мира, сопряченного испанской (гитара) и негритянской (банджо) инструментальным традициям.

Характеризуя политональность Д. Мийо, названная автор указывает на «чередование двух функций (тоника и доминанта)», которое «осуществляется 'синхронно' в двух тональностях, то есть тоника, наложенные друг на друга, чередуются с двумя доминантами» (в качестве примера — первый раздел и реприза «Sorocaba», D/B, начало «Sorocabana», H/G, «Corgovado», G/D, «Botofaga» f/fis, начальный и заключительный разделы «Tijusa», a/A — Fis/A и т. д.) [3, с. 237–241]. И делается вывод: «Известно, что подобное колебание между мажорной и минорной терциями лада свойственно негритянской народной музыке, что идёт от своеобразного приёма интонирования в ней» [3, с. 239].

Приведенное умозаключение исследователя ценно для нас прямым указанием на *локальный («провинциальный») колорит бразильских городских окраин*, для которых присутствие негритянского населения составляло и составляет неотъемлемое качество национальной жизни, что несравнимо с этническими пересечениями многих других стран Латинской Америки и непоказательно для Европы.

Сама идея хабанеры как базовой жанрово-ритмической структуры цикла закрепляла тот колорит «заморской Испании», который утвердился во Франции со времен Хабанеры из «Кармен» Ж. Бизе, но внедрение политональных штрихов, наполненных связью с ладами негритянского интонационного строя в Новом свете, создавало у Д. Мийо колорит «глубинки», загадочной «португальской провинции».

Начало цикла, в котором первая пьеса («Под дикой грушей») демонстрирует некоторый «нефасадный» показ страны, в котором представленное в программе растение не поражает экзотикой, но настраивает на прозу заброшенного сада — отмечает внимание автора к характерным «отклонениям» нестоличного проявления «природы в городе». Танцевальное основание ритмической схемы в каждой из пьес не снимает главного отличительного качества фактуры — вокализованность мелодического образа, составляющего средоточие выразительности пьес. В этом плане композитор активизировал как

бы след французского «провинциализма» XVII — первой половины XVIII вв., когда закономерной составляющей балета были номера типа *air*, а основанием последней было духовное пение.

Использование органичной для французской художественной традиции концепции сюиты-вариаций, в которых тематическую функцию выполняет танцевальная, в основном в духе хабанеры ритмо-фактурная ячейка. Более того, указанный ритмо-фактурный комплекс обладает тематическим смыслом по отношению к его пролонгациям в каждой следующей пьесе, поскольку немногие отступления в начале и заключении отдельных пьес от ритмо-фактуры хабанеры восстанавливают её выразительный облик в центральном разделе или в виде дополнительного мотива-образа на том или ином участке развёртывания произведения.

Так, в пьесе № 11 *Larasjeiras* («Апельсиновое дерево») исходная ритмо-формула, в целом, приближена к кантово-шансонной фигуре, хотя в парных тактах (см. тт. 2, 4, 6, 8 и т. д.) в первой четверти появляется «разбитый» тридцать вторыми пунктир, создающий «колорированную» аналогию к основному рисунку хабанеры. Но в среднем разделе (тт. 25–40) выделяется усложненный синкопой ритм хабанеры. Нечто подобное — в пьесе № 2 «Руль» («*Leme*»): первый и третий разделы трехчастной репризной формы не показывают тип хабанеры в ритмике; но середина (тт. 32–50) отмечена также тем усложненным рисунком хабанеры, который отмечен выше. Из сказанного напрашивается следующий вывод: ритмоформула хабанеры составляет нечто типа *риторической темы*, в которой сосредоточена идея «латиноамериканского провинциализма», тогда как значимость каждой пьесы направлена на запечатление конкретики «фрагмента жизнедвижения», проявляющегося в осторожной грации болотной «*Tujica*» (№ 8) или человеческого телесного потока «*Улицы*» (№ 7 «*Corcovado*»). Кстати, в этой последней названной пьесе представлена в виде контрапункта к основному рисунку хабанеры последовательность усложненного синкопой построения (см. 3–4, 7–8 и т. д.), которое вырисовывается в среднем разделе «*Laranhieras*» и «*Leme*».

Смысл риторической темы обретает бифункциональное-битональное соотнесение ладово-мелодических и аккордовых «сколков», которые представлены то «диахронно», в сопоставлении мотивов, то «синхронно», то есть в одновременности наложения нот, отмеченных ладовым перечислением, так образуются то «хроматизмы на расстоянии», то «кластерные» хроматизмы, создающие вышеотмеченный

принцип детонирования, показательный для музыкальных построений, образующихся на стыке европейской темперации и ладовых образований внеевропейского происхождения.

Обращает на себя внимание запись всех пьес без ключевых знаков, то есть в опоре на расширительно трактуемый лад *C* с рядами тонально-ладовых структур на белых и черных клавишах, что указывает на специальную интонационно-ладовую объединенность пьес-композиций. Составление цикла «Бразильских танцев» из 12 номеров — по 6 в каждой теради относит к традициям сонат-сюит XVIII в. (ср. с опусами А. Корелли, И. С. Баха, Трио-сонатами Ф. Куперена и др.). Указанные аналогии подчеркивают связь с «порубежьем» доклассическое — классическое европейской музыки Нового времени, заявляя «стилево-временной провинциализм» архитектурно-тонального решения, заимствованного в качестве структурного остова «Saudades do Brazil» Д. Мийо.

В нашем распоряжении — ещё один цикл Д. Мийо, представляющий его «провинциалистский» творческий комплекс на вершине его творческой зрелости и на материале родного провансальского опыта. Речь идет о сюите для двух фортепиано «Скарамуш» (1937 г.), финальная пьеса которой отмечена памятью о бразильских впечатлениях, что подчеркнуто ее заголовком «Бразилейра», но вписанность последней в образный ряд характеристики персонажа народного театра Юга Франции, ещё раз свидетельствует о «провансизме» Д. Мийо, охватывающем, по его же словам, территорию от Константинополя до Рио-де-Жанейро.

«Скарамуш» написан для двух фортепиано, что образует особого рода «полусалонный — полуфилармонический» тип звучания, образующий некоторую «срединную» линию французской фортепианной музыки, обращенной, с одной стороны, к традициям салона, порожденного французским духом культуры, а, с другой, отражающей театрализованный инструментализм филармонических выступлений, столь показательных для немецкой музыки.

Звучание двух фортепиано задействовано в подчеркнутой фактурной «зеркальности» переборосов тем-мотивов из рояля первого ко второму и наоборот, что создает «двусоставность-двуликость одного», но ни в коем случае не диалог разных персонажей. Скарамуш — персонаж народного театра, разновидность испанского Фигаро, главным признаком которого выступала способность быть везде и всюду по принципу «...Фигаро здесь — Фигаро — там...». Удиви-

тельно фоническое подобие «скарамуш» — «скоморох», поскольку неоднократно отмечалась обряженность русских игроков-умельцев в одежды инонациональные: вспомним об особых доверительных контактах Киевской Руси и Франции в XI в., тогда православной, когда выстроилась София Киевская и фрески на ней с изображением скоморохов. А свидетельством этих культурных контактов был брак Анны Ярославны с Генрихом I Французским.

Уже первые такты сюиты «Скарамуш» представляют нам «французского-провинциального Фигаро», тема которого показана в т. 1 у первого рояля, а в т. 2 — у второго, и этот «трюк» неоднократно повторяется: см. тт. 4—5, 7—8, прежде чем бурная суматошность персонажа утверждается в «двуликости» образа героя от т. 14, от которого партия первого фортепиано становится ведущей, а второго — аккомпанирующей. Хотя, как это было в тт. 3, 6 полный унисон, отмеченный подчеркнутой синкопой начала пассажа, демонстрирует «слияние сущностей», «перебрасываемых» в пространстве звучаний инструментов. И эта характерная унисонная «солидаризация» двух фортепиано сохраняется и после т. 14, после того как функционально обозначилось неравенство участников ансамбля (см. унисонные с синкопой пассажи в тт. 18, 21).

Средний раздел первой части сюиты (от т. 33) выделяется «звонным слиянием» маршевой темы у второго рояля и оstinato пунктиров («полётная» фигура) у первого фортепиано — и та, и другая партии расположены в высоком «звнящем» регистре, что весьма четко отделено от полнорегистровой охватности начального раздела. От т. 74 следует реприза, представленная в несколько сокращенном виде. Но в целом контуры трехчастной репризной формы очерчены достаточно рельефно.

Вся первая часть идет в тональности *C*, демонстрируя различные ладовые «лики» одного тонального качества. В первом и третьем (репризном) разделах тональность *C* показана в диахронике с *c* и соответствующими бемольными наполнениями, вплоть до наложения *C* и *Es* в тт. 19—23. Однако этот локальный выход в битональность оказывается подготовкой *доминантового лада F* в среднем разделе (от т. 33), то есть с опорностью на высотности *c* при выраженном звукоряде от *F*. Выделение чистоты *C-dur* становится переломным-предрепризным показателем, готовящим диахронно-битональные, на основе *C*, эффекты репризного раздела.

Вторая часть сюиты, в программный заголовок которой вынесено обозначение темпа (*Modürü — умеренно*), решена в тональности *B*, с

обозначенными признаками переменности *B-dur — b-moll*, тем самым наследуя колорит переменности *C-dur — c-moll* крайних разделов первой части. Фактурная идея «*Modürü*» составляет вариант респонсория, то есть старинной духовной певческой традиции, роднящей старую Европу с североафриканскими и негритянско-американскими образчиками синагогального и церковно-христианского пения. Так четко обозначается «провинциализм» звуковедения, в котором узнаваемы и отголоски блюзовой ритмики американских окраинных музичирований, и духовного наследия старой Европы.

Вторая часть также построена в трехчастной репризной форме с контрастной серединой. В функции последней выступает музыка в ритме сицилианы (от т. 27), то есть с показом оборотов старинной песенной формы Юга Италии, сохраняющей память о византизмах мелодического наполнения. Фактурная подача темы — мелодия с аккомпанирующими голосами, однако от т. 32 образуется контрапункт пунктирного движения, соотносимый с респонсорными «подхватами» первого раздела. Середина — в *F*, однако с откровенными показателями доминантового лада от *B*, поскольку от т. 39 устанавливается сфера *B-dur — b-moll*, создавая проторепризную структуру, тогда как от т. 50 вступает реприза, в которой выражена контрастная полифония партий обоих фортепиано, только мелодия с «респонсорными подхватами» показана во втором фортепиано, тогда как первый рояль показывает фигурации «расцвеченной педали» на *f*.

Финальная пьеса сюиты — «Бразилейра» — представляет пьесу, автономизировавшуюся в исполнительских преломлениях, которая исполняется помимо цикла, выполнены её переложения для разных составов. В основе музыки «Бразилейры» — биритмическая фигура совмещения двухдольного и трехдольного ритмов, уточненная ремаркой автора: *Mouv't de Samba* (в движении самбы). В этой пьесе представлен доминантовый лад от *F*, в котором осуществлено продвижение, к концу номера, к доминантовому ладу от *B*, с утверждением финальной тоники *F*. Как видим, экзотика бразильской самбы оказывается в прямой приемственности к доминантовым же ладовым структурам, преобладающим в I и II частях цикла, явно связанным с европейской провинцией европейского Юга.

«Бразилейра», как и две предыдущие части сюиты, построена в трехчастной репризной форме, то есть весь цикл представляет «вариации на структуру» в духе ранних сонат-сюит начала XVII в. Этот неоклассический штрих в строении сюиты дополняет колорит

«временного провинциализма», поскольку черты раннебарочной музыки с явными соприкосновениями с фрагментами масс-культурного облика «латины» создают некоторую терпкую смесь актуальной современности и доклассического стиля профессиональной музыки, которая передает емкую метафорическую «соединенность разного».

В контексте общего названия сюиты — «Скарамуш» — данное совмещение в облике «французского Фигаро» провинциализмов Старого и Нового света обеспечивает персонажу планетарное *всеприсутствие*, охват популярных сфер аудитории разных континентов. И хотя время создания «Скарамуша», как отмечалось выше, 1930-е годы, наличие «колорита провинции» и бразильский тонус самбы определили чрезвычайную востребованность сюиты в целом и автономно «Бразилейры» во второй половине XX ст. — и до сего дня.

Заметим, «Бразилейра» 1937 г., в сравнении с «бразилизмами» Д. Мийо 1920-х годов (сюита «Бразильские танцы», 1926 г.), четко отрывается в ритмически-фоническом преподнесении от хабанеры, знак которой довлеет в сочинениях французского композитора 1920-х годов. В этом плане «провинциальный «Скарамуш» принципиально ближе к «бразилизму» 1950–1960-х гг., опора на которые выдвинула мирового значения стилевую эмблематику латиноамериканского джаза.

Наверное, именно этого рода предчувствие эпохального сдвига после 1950-х позволило Д. Мийо достаточно спокойно пережить роковую черту смены поколений, которая заставила уйти из жизни наиболее последовательных выразителей «новой молодежи» довоенной генерации — А. Онеггера и Ф. Пуленка, тогда как «запас провинциализма», накопленный Д. Мийо в 1920–1930-е гг., составил путь к психологии эпохи «кантри» и «провинциализмов» шансона и бардовской песни 1950–1960-х годов.

Итак, фортепианная сюита «Бразильские танцы» и сюита для двух фортепиано «Скарамуш» запечатлевают:

1) «провансальский регионализм» Д. Мийо, который, по словам самого композитора, охватывал территориально пространство от «Константинополя до Рио-де-Жанейро», запечатлевая характерные стилевые анахронизмы «провинций», актуализированные неофольклоризмом XX века с его тяготением к локальным архаизмам и экзотизмам не всенационального, но сугубо регионального смысла;

2) названные фортепианные произведения Д. Мийо составляют стилистически «срединное» по отношению к «латиноамериканским провинциализмам» Ж. Бизе, И. Альбениса, И. Сервантеса с их опорой

на хабанеру и фольклористские ладовые «жесткости» и *неофольклористские* открытия XX века, выделившие стабильность битональности на белых и черных клавишах у Д. Мийо и интерес последнего к *самбе*, что оказалось перспективным для второй половины XX века, открывшей лагиноамериканский джаз, в котором ритмическая модель самбы заняла ведущее место в выразительности этого рода музыки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М. ; Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
2. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности / Е. Н. Каминская-Маркова. — Одесса : Астропринт, 2015. — 532 с.
3. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество / Л. Кокорева. — М. : Советский композитор, 1985. — 336 с.
4. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография / Лю Бинцян. — Одесса : Астропринт, 2014. — 440 с.
5. Лю Бинцян. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы / Лю Бинцян. — Одесса : Астропринт, 2011. — 212 с.
6. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. Мартынов. — М. : Музыка, 1970. — 504 с.
7. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века / Г. Филенко. — Л. : Музыка, 1983. — 232 с.
8. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. — Изд. второе, доп. и переработ. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
9. Новые трубадуры старого Прованса [Интернет-ресурс]. — Режим доступа: www.top4man.ru/otdih/muzika/novie-trubaduri-starogo-provansa

Лю Кетін. Провансальський «провінціалізм» у творчості Д. Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш»). У статті обговорюється фортепіанна творчість Д. Мійо в аспекті стильового явища «провінціалізму» в професійній музиці минулого століття. «Провансальський провінціалізм» французького композитора в «Бразильських танцях» і сюїті «Скарамуш» розглядається в ряду планетарного інтересу до локально-діалектних явищ як джерела інтенсифікації національного образу світу. Пропонується обґрунтування провансальської стилу Д. Мійо в контексті стильової парадигми музичного мистецтва XX століття.

Ключові слова: провінціалізм, регіоналізм в музиці, діалектний стиль, стиль, жанр.

Lu Keting. Provençal «provincialism» in the work of D. Milhaud (based on «Brazilian Dance» and 2nd suite «Skaramush»). The article discusses the piano art of

D. Millau in the aspect of the style phenomenon of «provincialisms» in the professional music of the last century. «Provençal provincialism» of the French composer in the «Brazilian dances» and the Suite «Scaramouche» is considered in the series of planetary interest in local dialect phenomena as a source of intensification of the national image of the world. Proposed justification Provençal style D. Millau in the context of the style paradigm of musical art of the twentieth century.

Keywords: provincialism, regionalism in music, dialect style, style, genre.

Стаття надійшла до редакції 11.05.2016



УДК 78.03+78.087.6

Ли Цин

ВОКАЛЬНЫЕ МИНИАТЮРЫ КЛОДА ДЕБЮССИ 1890-х ГОДОВ: НОВЫЙ ВЕКТОР ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ

Камерно-вокальная музыка Дебюсси неизменно привлекает внимание музыковедов. В этом контексте в числе наиболее актуальных оказываются вопросы периодизации вокальных сочинений. Начало 90-х годов XIX века открывает новый период творчества Клода Дебюсси. Заканчивается «пора ученичества», изменяется жанровая панорама его музыки (на первый план выходят инструментальные сочинения, устанавливается интерес к оперному жанру), но именно вокальные сочинения этих лет позволяют глубже осознать новые векторы художественных исканий композитора. Этот ракурс рассмотрения вокального наследия К. Дебюсси и определил цель данной статьи: выявить изменения творческих принципов композитора в 90-е годы XIX века и уточнить критерии периодизации его камерно-вокальных сочинений.

Ключевые слова: Клод Дебюсси, вокальная миниатюра, французская музыка 1890-х годов, Стефан Малларме.

Вокальные сочинения Клода Дебюсси давно вошли в репертуар исполнителей и завоевали признание публики. Их неизменное присутствие в современном мире — свидетельство бесспорных художественных открытий одного из главных репрезентантов французской музыкальной культуры конца XIX — начала XX веков. Значимость вокального наследия К. Дебюсси определяется также тем, что в сфере вокальной музыки, как отмечают многие исследователи, осуществлялось формирование индивидуального стиля композитора [9; 12;