

ФРАНЦУЗСКАЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ПОСТДЕБЮССИСТСКОГО ПЕРИОДА: НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВАЯ ЯЗЫКОВАЯ СТИЛИСТИКА

Французская музыка – особое интонационно-ментальное явление. Французский композитор – «наблюдатель со стороны», поклонник «линий и красок», тяготеющий к малым формам (пьеса, чаще всего характеристическая), пластике танца и моторике движений, переданных в музыкальной фактуре [3, с. 30]. Эти черты – акцентируемые Б. Асафьевым и присущие французскому национальному стилю, – в целом характерны для всех этапов его развития, от Ж. Ф. Рамо до Новейшей музыки французских мастеров, первооткрывателем которой по праву считается К. Дебюсси.

Рубеж XIX–XX веков, проходивший под знаком импрессионизма К. Дебюсси, не был стилистически однозначным. В нём вызревали новые черты, хотя и сохранялись константы французского стиля. Сейчас, по прошествии более чем столетия, нам трудно представить себе черты Новой французской музыки, которая теперь, от К. Дебюсси до О. Мессиаана, уже давно стала классикой. Вот почему непосредственное восприятие этой музыки лучше всего запечатлевают музыковеды и музыканты, писавшие о ней в 20-е годы прошлого века. Высказывания ближайших современников отличаются достоверностью и яркостью, свойственными тому, что называют «первыми впечатлениями».

Современниками же во французском музыкальном мышлении обнаруживалось целенаправленное следование устойчивым национальным традициям. Как писал Б. Асафьев в 1920-е годы прошлого столетия по поводу новейшей на тот период музыки Франции, «меняются вкусы, меняются воззрения и приёмы проработки материала в связи с содержанием эпохи и эволюцией культуры, но остаются в сущности своей неизблемыми... свойства» французского музыкального мышления [3, с. 28]. Далее он отмечал: «...слушая произведения даже самых крайних и изошрённых композиторов современной Франции (речь идёт о первых двух десятилетиях XX века. – Д. Р.), никогда не следует забывать, что все основные свойства романо-галльского интеллекта и чувства в них наличествуют, ибо по “биологической” природе своей... французская

музыка весьма и весьма консервативна и традиционна: отбор и выкристаллизовывание новых образований происходят в ней чрезвычайно медленно...» [3, с. 29].

Высказывание Б. Асафьева относится, в частности, к стилю М. Равеля, в творчестве которого французская музыка, сохраняя свои коренные черты, приобретает полистилистическую направленность. Это связано с переходным характером того периода в истории французской и мировой музыки, который определяется устоявшимся термином «музыкальный импрессионизм». Именно с чертами переходности могут быть соотнесены такие явления, как стилевая неоднородность, «многоукладность» в языковой сфере, что в полной мере воплощено Равелем. Не случайно Т. В. Адорно называл Равеля «мастером звучащих масок»: «Ни одно из его произведений не мыслится буквально так, как оно написано; но и ни одно не нуждается для объяснения в другом вне самого себя; в его творчестве в счастливом кажущемся союзе примирились ирония и форма» [1, с. 240]. По мнению цитируемого исследователя, Равель «был слишком знающим, чтобы быть чистым импрессионистом». Принадлежность его к импрессионизму в музыке условна.

Поясняя данную мысль, Т. В. Адорно указывал: «Если это слово (импрессионизм. – Д. Р.) должно означать нечто более строгое, чем простую аналогию предшествующему движению в живописи, то оно служит определением музыки, которая в силу бесконечно малого единства перехода полностью разлагает материал своей природы и всё-таки остается тональной». Здесь подразумевается новый принцип звукового письма, которое в условиях перехода от «старой» романтической стилевой системы к «новой» импрессионистической ещё не успело оформиться в принципиально новую технику языка. Разрушая («разлагая», по Т. В. Адорно) материал «старых форм», музыка Равеля как бы иронизирует над ними: используя их, она же сама их и отрицает [1, с. 240]. Для постижения смысла нового французского инструментального стиля, основы которого закладывал Равель,

необходимо учитывать тот факт, что в его музыке формируется принцип «художественной вещи в себе», принцип «конструкции», «шифра», лишённый, по Т. В. Адорно, «динамической сущности». Равель как «...последний антивагнерианец... обзрывает мир форм, которому сам подчинён; он видит его насквозь, как через стекло, однако не пробивает стекло, а рафинированно воспринимает этот мир как пленник» [1, с. 240].

Приводимые метафоры, адресуемые творчеству Равеля, становятся актуальными для определения смысла процессов, которые происходили в инструментальном творчестве его младших современников – речь идёт о группе «Шести». Как отмечал С. Гинзбург, названная группа была «...чисто целевым союзом, поставившим своей задачей не совместное проведение единой художественно-стилистической программы, но лишь дружную борьбу с отживающей музыкальной культурой и активнейшую пропаганду новейших и не признанных ещё догмой музыкальных течений» [4, с. 22]. С. Гинзбург (его статья датировалась 1926 годом) рассматривал эстетические установки музыки группы «Шести» прежде всего в аспекте их критической направленности. Так, говорилось об отрицании не только романтизма, но и более новых, антиромантических по сути тенденций, в частности, тех же импрессионизма и символизма. В этой связи автор указывал: «Наше время – критическая эпоха. Мечтатели-созерцатели сейчас не к месту: жизнь оставляет их за бортом, равно как оставляет за бортом и всю индивидуалистическую культуру. Музыканты-эстеты или пребывающие в рассудочно-сентиментальном бездействии сейчас чужды современности. Мы должны не только воспринимать мир, но и преобразовывать его. <...> На смену статической пассивности пришёл динамический актуализм» [4, с. 22].

«Критицизм», «актуализм» как неопозитивистские философские установки определяют облик и историческое значение музыки, создаваемой в 1920-е годы группой «Шести». Характеризуя философию и эстетику этой группы, Б. Асафьев прямо говорит о том, что она вышла из импрессионизма К. Дебюсси и М. Равеля и, даже глубже, из французской традиции в целом. Именно импрессионизм «...ещё в первой своей зрелости... породил и воспитал, рядом с собой, новое направление “без названия”, но обычно именуемое числом six – “шесть”, по количеству участников, составивших группу композиторов, которые выступили не столько с новыми лозунгами, сколько с новым делом» [3, с. 39].

Одним из проявлений актуализма и антисубъективизма в музыке группы «Les Six», в которую входили Ж. Орик, Л. Дюрей, А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк и Ж. Тайефер, была новая инструментальная камерность (Б. Асафьев). Камерная сфера более всего соответствовала тенденциям и установкам, сложившимся не только во французской, но и в мировой музыке после Первой мировой войны, что было обусловлено и экономическими, и художественными, и эстетико-мировоззренческими причинами.

Анализируя в обзорном плане музыку членов «Шестёрки», Б. Асафьев делает следующий вывод: «Объединение выросло из требований творческого инстинкта, искавшего выхода из сложившегося тупика». На первый план выдвигается этическая установка – последняя «чаще всего присуща критическим, “неблагополучным” эпохам, за которыми наступает либо возрождение, либо резкий революционный сдвиг на новый путь и разрыв с недавним прошлым» [3, с. 32]. Рядом с этикой, реализуемой посредством «мотива творческой дружбы», Б. Асафьев ставит «художественное чутьё и пронизательность» членов группы «Шести».

Внешний отказ от эстетической установки не означал, по Б. Асафьеву, что «...принципы музыкально-эстетические и стилистические (новые приёмы оформления и обработки, поиски нового материала) не играли тут никакой роли». Композиторы «Шестёрки» противопоставили импрессионизму, с его «...ограниченным художественным горизонтом и его изысканностью в отношении средств и приёмов выражения и изображения... простоту и терпкость, волевою инициативу и ощущение живой конкретной действительности, примитивность конструкции и возможно объективное обращение с материалом (будь то родная народная песня или экзотическая мелодия) <...>» [3, с. 50]. Следующее за этим высказывание Б. Асафьева по поводу эстетики и стилистики музыки группы «Шести» полностью укладывается в его же формулировку относительно «новой камерности», данные в «Книге о Стравинском» (см.: [2]). Это – «...отказ от длительных разработок, ясность ритмо-узора и чёткость мотивных группировок посредством подвижной акцентуации» [3, с. 53].

В группе «Les Six» (как вспоминает Д. Мийо, это название произошло от совместно организуемых концертов, которые именовались «Les Concerts du Groupe des Six» [6, с. 9]) не было стилистического и художественного единства (сейчас бы мы сказали – единой «техники композиции», понимаемой на уровне стиля). В лаконичной заметке Мийо под названием «Маленькое разъяснение» с позиций участника

группы охарактеризована суть тенденций, способствовавших формированию данного направления в музыкальном искусстве первых десятилетий XX века.

В первую очередь, по мнению Мийо, композиторы группы вовсе не солидаризировались с «...определённым узким направлением, предписанным Ж. Кокто». Книга Ж. Кокто «Le Coq et l'Arlequin», посвящённая Ж. Орику, появилась в 1918 году, «...следовательно, – пишет Мийо, – задолго до основания нашей группы...» [6, с. 5]. В цитируемой заметке анализируются негативные суждения, которые высказывались тогдашней прессой по поводу музыки, принадлежащей членам группы, а также расставляются нужные акценты в её характеристике. Это связано, в первую очередь, с двумя моментами – интонационным материалом и отношением к тональности. Критиками порой утверждалось, отмечает Мийо, «...что очень легко творить музыку, подобную нашей: стоит только взять какую-нибудь банальную тему и обложить её фальшивыми нотами; что достаточно транспонировать несколько мелодий, взятых наудачу, в различные тональности, чтобы получить политональное письмо» [6, с. 4].

В подобных оценках, несмотря на их скептический и отрицательно-иронический смысл, тем не менее, прослеживается то «образно-новое», что улавливала (слышала) массовая публика (в отличие от профессионалов, подобных Мийо) в новой французской музыке. При этом, разумеется, прогрессивные тенденции глубоко не рассматривались оппонентами (Мийо иронически называет упомянутую избирательность «тайной прессы и музыкальной критики»). Фактически же, с профессиональной точки зрения, композиторы группы «Шести» демонстрировали явственно различные истоки и интенции в своём творчестве. В связи с этим Д. Мийо спрашивает (предварительно назвав учителей и отметив специфику образования, полученного каждым из членов группы): «Теперь, когда известны различие наших вкусов, различие нашего музыкального воспитания, неужели возможно смотреть на нас как на рабов одной эстетики, одной теории?» [6, с. 5–6]. Разумеется, акцентируя и заостря очевидные различия между членами группы, Мийо (быть может, в силу отсутствия временной оценочной ретроспективы) гораздо меньше говорит об интеграционных тенденциях, выявляемых применительно к «Шестёрке» Б. Асафьевым и С. Гинзбургом. Однако «истоки» индивидуальных стилей членов группы, упоминаемые Мийо, позволяют многое прояснить именно в аспекте указанных тенденций.

Так, Мийо пишет, что все члены «Шестёрки» были подвержены различным воздействиям: «Орик находится под влиянием Schola Cantorum (где он работал, будучи учеником Ж. Коссада, В. д'Энди и А. Руссея. – Д. Р.) и Шабрие; Дюрей – под влиянием Сати и Равеля; Онеггер – Вагнера, Рихарда Штрауса и Флорана Шмитта; Пуленк – Моцарта и Стравинского; Тайефер – французских импрессионистов; я во многом обязан Берлиозу и Альбертику Маньяру» [6, с. 6]. Естественно, даже беглый перечень «влиятельных» в их восприятии Мийо позволяет сделать заключение о множественности истоков музыкального языка членов группы «Les Six», в целом объединяемых при помощи тенденций «поли» и «нео». Указанные тенденции, впервые открытые композиторами рубежа XIX–XX веков, со всей отчётливостью заявили о себе именно на французской почве. Франция была родиной музыкального модернизма, сущность которого может быть выражена девизом: «Вперёд, к новым берегам!». Упомянутое явление коренилось в русско-французской традиции, о чём свидетельствует, в частности, высказывание Мийо: «...в центре Европы существуют... по меньшей мере, два основных течения: одно – немецкое – на основе доминантсептаккордов и хроматизмов. Например, всё искусство Бетховена построено на этих септаккордах и совершенной или прерванной каденции; эта традиция продолжает жить у Вагнера, Р. Штрауса, Шёнберга и его учеников, Онеггера и др. Другая традиция – французская (если хотите, кельтская, но одновременно и греческая, по происхождению григорианского стиля) – привела нас к возрождению ладов Ренессанса (аккорды III и II ступеней), а также к новым образованиям из устойчивых аккордов (например, квинта и нона)» [6, с. 8].

Во французской музыке Новейшего времени, начиная с Дебюсси, складывается философско-мировоззренческая система интеграционного типа, характерная в целом для искусства модернизма, под знаком которого (с различными «отклонениями») проходит весь XX век, не говоря уже о первых его десятилетиях. Суть новых процессов музыкального искусства того времени сводится к трём типам интеграции, о которых идёт речь в статье А. Жаркова [5]. Процессы, в полной мере обозначившиеся к концу XX столетия, были прежде всего обусловлены, как представляется, глобальными интенциями «новой эры» в музыкальном искусстве, наглядным подтверждением чему служит Новая французская музыка. Именно здесь наблюдаются (при ещё недостаточной оформленности в интегративном отношении) новации, которые охватывают и пространственно-временные

координаты произведения, и применяемые композиционные техники. Указанные процессы, бесспорно, соотносятся с трансформациями самого человека – и как объекта искусства, и как его реципиента. Складывается новая культурная парадигма, определяемая, по А. Жаркову, «“тремя китами” – post, inter и neo, то есть: 1) постмодернизмом, 2) интертекстуальностью, к которой примыкает понятие гипертекста, и 3) неонаправлениями» [5, с. 102].

Перечисленные тенденции («три кита») образуют некое своеобразное сочетание во французской, в том числе инструментальной, музыке рассматриваемого периода. Тенденция «post» в данном случае подразумевает «постромантизм», далее – «постимпрессионизм»; «inter» – оперирование межстилевыми и полистилевыми знаками,

восходящими к традиции (прежде всего национальной); «neo» – переосмысление, «мутационное» преобразование этих традиций. Всё это присутствует, в частности, у Дебюсси и Равеля, заложивших основы двух приоритетных направлений в последующем развитии французского инструментального стиля: через символизм как отрицание субъективно-антропоцентрического в романтизме (Дебюсси); неостилистику, граничащую с полистилистикой («звуковые маски» Равеля). В творчестве композиторов «Шестёрки», а затем – «Новой Франции» (О. Мессиа́н) обнаруживается вначале дифференцированное претворение упомянутых тенденций («распределяемых» между членами каждой группы), а затем – новая интеграция на уровне единой авторской стилиевой системы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.: Университетская книга, 1998. 448 с.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
3. Асафьев Б. Французская музыка и её современные представители // «Шесть»: Новая французская музыка: сб. ст. Л.: Academia, 1926. С. 25–56.
4. Гинзбург С. «Шестёрка» // «Шесть»: Новая французская музыка: сб. ст. Л.: Academia, 1926. С. 10–24.
5. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции // Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття: зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. (Науковий вісник НМАУ. Вип. 7.) С. 101–108 [Музыковедение: из ХХ в ХХІ век: сб. науч. тр. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2000. (Научный вестник НМАУ. Вып. 7.) С. 101–108].
6. Мийо Д. Маленькое разъяснение // «Шесть»: Новая французская музыка: сб. ст. Л.: Academia, 1926. С. 2–9.

REFERENCES

1. Adorno T. V. *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Selected Works: Sociology of Music]. Moscow: Universitetskaya kniga Press, 1998. 448 p.
2. Asaf'ev B. *Kniga o Stravinskom* [The Book about Stravinsky]. Leningrad: Music Press, 1977. 280 p.
3. Asaf'ev B. (*Glebov I.*) *Frantsuzskaja muzyka i eyo sovremennye predstaviteli* [French Music and its Contemporary Representatives]. *Shest'* [The Six]: collected articles. Leningrad: Academia Press, 1926. P. 25–56.
4. Ginzburg S. «*Shestyorka*» [«The Six»]. *Shest'* [The Six]: collected articles. Leningrad: Academia Press, 1926. P. 10–24.
5. Zharkov A. *Nekotorye integrativnye tendentsii v iskusstve nakanune XXI veka i paradigmaticheskiy kharakter tekhniki kompozitsii* [Some Integrative Tendencies in Art on the Boundary of the XXIth Century and Paradigmatic Type of Composition Technique]. *Muzykoznavstvo: z XX u XXI stolittya* [Musicology: from the XXth to the XXIst Century]: collected articles. Kyiv: National P. Tchaikovsky Musical Academy of the Ukraine, 2000. (Scholar Bulletin of NMAU. Vol. 7.) P. 101– 108.
6. Miyo D. *Malen'koe raz'yasnenie* [A Small Explanation]. *Shest'* [The Six]: collected articles. Leningrad: Academia Press, 1926. P. 2–9.

•—————• **ФРАНЦУЗСКАЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ** «—————•
МУЗЫКА ПОСТДЕБЮССИСТСКОГО ПЕРИОДА:
НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВАЯ ЯЗЫКОВАЯ СТИЛИСТИКА

В статье рассматриваются истоки реалий французской камерно-инструментальной музыки, формировавшейся в период после К. Дебюсси. Основанием для этого рассмотрения служат мысли, высказанные в работах Б. Асафьева, Т. В. Адорно, С. Гинзбурга, представителя группы «Шесть» Д. Мийо, – музыкантов, которые находились на близкой временной дистанции по отношению к французской музыке этого периода, а иногда и прямо «внутри» неё. В статье выделены и систематизированы аспекты традиций, свойственных французскому «музыкальному менталитету» в сочетании с неостилистикой, черты которой по-разному обозначались в стилях таких композиторов, как М. Равель и представители

группы «Шесть». Этот контекст соотнесён с камерно-инструментальным жанром, возрождение которого происходило на основе ретро- и неотенденций в общей полистилистике, характерной для эпохи в целом (характеризуемой как переходная, экспериментально-поисковая). Научная новизна статьи заключается в определении историко-логического и коммуникативного контекста, в котором формировались стили французских мастеров камерно-инструментального жанра в описываемый период.

Ключевые слова: французская музыка, национальная традиция, К. Дебюсси, М. Равель, Д. Мийо, камерно-инструментальные жанры, неостилика.

•—————• **FRENCH CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC** «—————•
IN THE PERIOD AFTER C. DEBUSSY:
NATIONAL TRADITIONS AND NEW LANGUAGE STYLISTICS

The sources of realities of the French chamber instrumental music formed during the period after C. Debussy are considered within the article. The ideas introduced in B. Asafyev's, T. V. Adorno's, S. Ginzburg's and D. Milhaud's (the representative of the «Les Six» group) works form the basis for this consideration. These musicians were in a close temporary distance in relation to the French music of this period, and sometimes directly «inside» it. In the article some aspects of the traditions peculiar to French «musical mentality» in combination with neostylistics which lines were differently designated in styles of such composers as M. Ravel and representatives of the

group «Les Six» are allocated and systematized. This context is applied to chamber instrumental genre which revival happened on the basis of retro- and neotendencies in the general polystylistics, common to the era in general (characterized as transitional, experimental-searching). Research novelty of the article consists in identification of historical-logical and communicative contexts in which the styles of the French masters of a chamber instrumental genre during the described period were formed.

Key words: the French music, national tradition, C. Debussy, M. Ravel, D. Milhaud, chamber instrumental genres, neostylistics.

Рубцова Дарья Александровна
артист оркестра
Крымская государственная филармония
Россия, 95000, Симферополь
e-mail: krihta@gmail.com

Rubtsova Darya A.
musician of the orchestra
Crimean State Philharmony
Russia, 95000, Simferopol
e-mail: krihta@gmail.com

