

*В. И. Ильич  
Киев. 26.3.1941*



А. АЛЬШВАНГ

# Клод Дебюсси

МУЗГИЗ • 1935



Уд/092)  
А56  
АРНОЛЬД АЛЬШВАНГ

КЛОД ДЕБЮССИ

ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
МИРОВОЗЗРЕНИЕ  
ТВОРЧЕСТВО

63758

БИБЛИОТЕКА  
госконсерватории  
им. Л. В. Собинова

ОГИЗ  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
1935





КЛОД ДЕБЮССИ  
(1862 — 1918)



*ЧАСТЬ I*

# ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ



## МОЛОДОСТЬ

Клод Ашиль Дебюсси<sup>1</sup> происходит из семьи мелкого парижского чиновника. Семья очень скромна, но любознательна, интересуется театром и музыкой. Родители—типичные парижские мелкие буржуа, экзальтированные, ярко реагирующие на события внешнего мира, развитые и ограниченные в одно и то же время. Отец Дебюсси претендует на понимание искусства и любит рассуждать о нем, у него природный вкус к музыке. Мать—добрая, бесконечно преданная сыну „хозяйка“. Из скудных данных о семье Дебюсси можно заключить, что она безусловно одарена в музыкальном отношении.

Однако Клод рос без всяких музыкальных традиций по меньшей мере до десятилетнего возраста.

Дебюсси родился 22 августа 1862 г. в предместье Парижа Saint Germain en Laye. Музыкальные впечатления детства—редки и случайны. Таковы, например, отдельные посещения опер, слушание военного оркестра. На рояле он играет с девятилетнего возраста; после нескольких случайных уроков он научается подбирать слышанные мотивы и вообще начинает увлекаться игрой. Когда Клоду было около десяти лет, его судьба определяется: мачеха знаменитого впоследствии поэта Поля Верлена, культурная музыкантша, в молодости учившаяся у Шопена, первая обращает внимание на музыкальную одаренность мальчика. Благодаря ее настояниям, родители отказываются от намерения сделать сына моряком и в 1873 г. отдают Клода в Парижскую консерваторию.

Одиннадцатилетний Клод проходит курс сольфеджио (развития слуха) у Лавиньяка и учится игре на ф-п. у Мармонтеля. Впоследствии он становится учеником Базиля по классу аккомпанемента, Дюрана—по гармонии и с 1880 г. учеником Гиро по композиции.

<sup>1</sup> Биография Дебюсси еще очень мало разработана. В ряде книг и статей, посвященных Дебюсси, и в его переписке мы находим много фактов из жизни композитора. Но факты эти разрозненны, произвольно освещены, а иногда и сомнительны. О многих годах жизни Дебюсси биографические данные в литературе отсутствуют. Сравнительно лучше освещена молодость Дебюсси, его консерваторские годы, римский период. Здесь мы располагаем солидным, хотя и совершенно необработанным материалом.



Все перечисленные имена профессоров не принадлежат к числу первоклассных. Несмотря на славную традицию и блестящую репутацию „первой в мире“—Парижская консерватория 70-х годов фактически не принимала участия в передовом музыкальном движении. В ней находили твердый оплот рутинного музыкального преподавания и закоснелость взглядов. Отдельные выдающиеся композиторы, входившие в состав консерваторской профессуры (Цезарь Франк—класс органа, Лео Делиб—класс фуги), не могли внести свежей струи в омертвелую традицию преподавания. Директор консерватории, известный композитор Амбруаз Тома, назначенный на этот пост после расстрела своего предшественника—коммунара Сальвадора Даниэля, музыкального комиссара Парижской коммуны,—проявил себя реакционером.

Общий тон самоуверенной бездарности роднил Парижскую консерваторию с Большой оперой, где царил Мейербер и искажались оперы Моцарта и Вебера, а также с Академией изящных искусств и с официальными Салонами живописи и скульптуры, двери которых были закрыты для лучших художников Франции. Все эти официальные, состоящие на государственной субсидии учреждения Третьей республики—в одинаковой степени душили передовую художественную мысль страны.

Дебюсси учится в консерватории прилежно. В течение трех лет пребывания у Лавиньяка он ежегодно получает премию по сольфеджио. В этом классе Клод выделяется своим интересом к новым созвучиям, редким оборотам, сложным ритмам. Тут он впервые знакомится с музыкой Вагнера. В фортепианном классе старого профессора Мармонтеля Дебюсси не везет—по крайней мере в начале. Его несомненное яркое пианистическое дарование не понято и не оценено как профессором, так и товарищами. Только в 1877 г. он получает вторую премию за исполнение сонаты Шумана. Игра его уже в ученические годы исключительно своеобразна. Она содержательна, эмоциональна, удивляет мягкими нежными звучностями, при этом не лишена блеска. Но ряд элементарных недочетов, которых Клод не мог или не хотел исправить, и своеобразие исполнения раздражали профессора. Вообще, яркая индивидуальность Дебюсси не могла нравиться представителям почтенной консерваторской рутины.<sup>1</sup>

Больше всего удовлетворения Клод получает в классе аккомпанемента добродушного Базиля (под аккомпанементом в Парижской консерватории понимались практические упражнения по гармонии за роялем). Именно в классе аккомпанемента он приобретает в конце 70-х годов поразительную виртуозную технику сочетания созвучий. Тут вырабатывается красочность и свежесть музыкального языка, которая обнаруживается уже в ранних его песнях, как например в „Мандолине“, „Фантошах“ и др. (начало 80-х годов).

<sup>1</sup> Директор консерватории Тома, рассматривавший клавишные сочинения Баха, как сухие упражнения в многоголосном складе, был недоволен глубокой выразительностью, с которой Дебюсси играл эти произведения.

Много огорчений приносит Клоду Эмиль Дюран. Отвращение к бессмысленным правилам традиционной гармонии выражается в течение трех лет в постоянных стычках между талантливым учеником и тупо ограниченным профессором. Попытка обучаться игре на органе у знаменитого Цезаря Франка не увенчалась успехом, так как Франк и Дебюсси мало понравились друг другу.

Настоящее понимание и тонкую оценку своего дарования Клод находит лишь с 1880 г. у Эрнеста Гиро, профессора класса сочинения, друга Бизе и оперного композитора. Они быстро сближаются, их объединяют „общие музыкальные вкусы, беседы по эстетике, гармонические комбинации, папироски, ночные прогулки и билиард“.<sup>1</sup> Беседы с Гиро составляют важную часть высказываний молодого Дебюсси. Эти беседы записаны Морисом Эммануэлем в его книге о „Пеллеасе“. Широка взглядов Гиро и искренняя симпатия к Клоду вызывают доверие, и молодой Дебюсси охотно делится со своим профессором новаторскими идеями, оставаясь с ним в дружеских отношениях вплоть до смерти Гиро, последовавшей в 1892 г.

Начало обучения у Гиро относится к 1880 г., когда Дебюсси переходит на высший курс. За год до этого, в 1879 г., он совершает путешествие, которому биографы придают большое значение. Русская миллионерша и меценатка Н. Ф. фон-Мекк, известная своим отношением к П. И. Чайковскому, с которым она именно в эти годы состояла в деятельной переписке и которому оказывала значительную материальную помощь, обратилась к Мармонтелю с просьбой порекомендовать ей на время пианиста для домашних концертов. Мармонтель назвал семнадцатилетнего Дебюсси.<sup>2</sup> Клод сопровождает Н. Ф. фон-Мекк в ее поездке по Европе; он посещает Венецию, Рим и Вену.

В Вене Дебюсси впервые слышит „Тристана и Изольду“ Вагнера—музыкальную драму, которую он впоследствии изучает и в течение долгих лет исключительно высоко ценит. После поезд-

<sup>1</sup> Из воспоминаний Жака Дюрана, издателя и друга Дебюсси. (Val. 16).

<sup>2</sup> Благодаря любезному содействию В. В. Яковлева, нам удалось ознакомиться с тогда еще неопубликованными письмами фон-Мекк к Чайковскому („Переписка“, т. II), в которых упоминается о Дебюсси. Миллионерша очень „снисходительно“ относится к юноше, всюду называет его „французиком“, хвалит за прекрасное чтение с листа, настоящую любовь и интерес к музыкальному искусству, но к творчеству его относится свысока, как к „милому“, „чисто-французскому“ и неглубокому. Из писем выясняется, что Дебюсси писал в то время очень много „маленьких сочинений“, а также сочинил trio „очень мило“. Им были переложены для ф-п. три танца из балета Чайковского „Лебединое озеро“, о судьбе которых сейчас ничего неизвестно. Любопытно, что фон-Мекк всюду называет Дебюсси—Виэву и считает его учеником Массне, получившим первую премию при окончании консерватории. Это дает нам основание полагать, что Дебюсси в то время, чтобы поднять свой престиж, выдавал себя за ученика Массне, приписывая себе получение первой премии и хотел казаться дворянином (де Бюсси).

Фон-Мекк также отмечает доброту Дебюсси и его привязчивость („Этот мальчик с горячими слезами уезжал от меня“).

(См. переписку Мекк и Чайковского, т. II, письма 271, 275, 284, 288, 292, 296, 298, 299, 302, 304, 306, 373, 396, 421).



ки по Европе Н. Ф. фон-Мекк отправляется в Россию, где Дебюсси проводит лето. В доме фон-Мекк Дебюсси не мог не познакомиться с творчеством Чайковского. Есть сведения, что за время пребывания в России он узнает также песни Бородина и кое-что из Римского-Корсакова, а также слушает в Москве цыган.<sup>1</sup>

Ко времени пребывания Дебюсси в Москве относится его юношеская симфония, 2 года назад случайно обнаруженная у нас в СССР и изданная Музгизом в 1933 г. Зимой 1879—1880 г. Дебюсси уже в Париже.<sup>2</sup> К этому времени он является автором многих произведений. Из них (кроме симфонии) сохранились несколько романсов на довольно банальные лирические тексты Теодора де-Банвиля, Поля Бурже и др. Из этих романсов—три („Звездная ночь“, 1876 г.; „Прекрасный вечер“, 1878 г.; „Полевые цветы“, 1878 г.) изданы уже в то время. Четыре песни, относящиеся к этому же периоду, напечатаны Кехлином (Ch. Coechlin) в „Revue musicale“, 1926, Mai.

К моменту возвращения в Париж, Дебюсси представляет собою молодого человека, уже знающего толк в удовольствиях, самомнительного, недостаточно образованного, с барскими замашками.<sup>3</sup> Вместе с тем он чрезвычайно одарен, утонченно восприимчив, очень самостоятелен в суждениях и поступках, умен, наблюдателен, одарен юмором, высокомерен с неприятными ему людьми и нежно-привязчив к тем, кого он полюбил.

Любовь к роскоши и тщеславие составляют серьезное неудобство для безвестного, нуждающегося ученика консерватории. Действительно, молодой Дебюсси изрядно нуждается и зарабатывает свой хлеб аккомпанементом в частных классах пения. Благодаря этому, у него завязываются светские знакомства, среди которых особую важность приобретает сближение с певицей Ванье (Vasnier). Г-жа Ванье становится предметом страстной привязанности Клода на много лет. Восемнадцатилетний юноша пленен ее красотой, прекрасным, легким и очень высоким голосом и большой культурой ее дома. Муж г-жи Ванье, пожилой архитектор, широко образованный человек, имеет на Клода значительное духовное влияние. Семейство Ванье становится для него вторым домом, более дорогим ему, чем дом его родителей. Контраст между неприглядной обстановкой родной семьи и обществом новых друзей, у которых он проводит целые дни, становится для Клода невыносимым, и он кончает тем, что в 1880 г. переезжает в дом Ванье.

Высокоталантливый, внешне нескладный юноша, получивший лишь самое элементарное общее образование, очутившись в подлинно интеллигентной среде, начинает чувствовать недостаток

<sup>1</sup> Биографы придают огромное значение влиянию цыган на Дебюсси, видя в этом важный источник его новаторства. Это, разумеется, преувеличено. Но не подлежит сомнению, что Дебюсси уже в те годы интересовался экзотикой.

<sup>2</sup> Поездка Дебюсси к фон-Мекк повторяется летом 1880 г. (Флоренция) и летом 1881 г. (Москва).

<sup>3</sup> Он именует себя на афишах: „Ашиль де-Бюсси“ („де“—дворянская приставка)

своего воспитания и образования. Он читает все, вплоть до слюварей, жадно поглощает разговоры окружающих и серьезно работает над собой. Архитектор Ванье, питающий к нему большую привязанность, руководит его занятиями и даже дает ему важные житийские советы. В частности Ванье настаивает на поездке Дебюсси в Рим после получения им римской премии (см. ниже). С другой стороны, пение г-жи Ванье служит для него мощным стимулом творчества.

Втечение четырех лет пребывания в доме Ванье Клод сочиняет ряд блестящих романсов, в которых с поразительной смелостью раскрывает новые стороны своего дарования, существенные полностью лишь в зрелый период. Салон Ванье становится питательной средой для идей, неосуществимых в затхлой консерваторской обстановке. Стремление к передаче радости от свободы ощущений, светлой красочности, полная и сознательная оппозиция школьной схоластике, свой индивидуальный музыкальный язык, по существу непохожий на современную ему французскую музыку,— вот о чем свидетельствуют страницы „Мандолины“, „Фантошей“, „Под сурдиной“ и других романсов, созданных для „мелодичной феи“, как он называл г-жу Ванье.

Пребывание в семействе Ванье составляет безусловно положительный этап общего и музыкального развития Дебюсси. Тут окончательно складывается его характер. В эти решающие годы он из неуклюжего, долговязого юноши превращается в культурного, с безукоризненным вкусом человека.

Индивидуальность его уже в молодости ярко чувственна. Он ценит ощущения. Все его существо направлено на наслаждение. Последней целью творчества он признает удовольствие (разговоры с Гиро).

Вместе с тем уже тогда вырабатывается редкая настойчивость, упорство, как бы одержимость в работе. Клод ничем не остается доволен, много раз переделывает написанное, мучительно ищет своего языка, более тонкого, более (как ему кажется) правдивого и непосредственного, чем условный язык других музыкантов. Уже тогда владея новой техникой созвучий, он однажды невзначай поражает учеников консерватории блестящей импровизацией за фортепиано. Но вместе с тем он не находит в себе достаточно смелости открыто заговорить новым языком в консерваторских условиях.

Тем временем Дебюсси готовится к конкурсу на получение римской премии. Римские премии—это средство поощрять художников разных специальностей. Получивший 1-ю римскую премию командирован на три года Академией изящных искусств в Рим на казенный счет. Хотя ряд великих художников и музыкантов Франции (Энгр, Давид, Берлиоз, Бизе) были римскими лауреатами, это однако не может оправдать столь долгого, трехлетнего отрыва от художественной жизни Франции, вредно отражающегося на художнике именно в молодые годы творческого роста. Да и отбор лауреатов производится реакционными академиками, к тому



же произносящими свое суждение в неблагоприятной обстановке. Жюри состоит из музыкантов, живописцев, скульпторов, архитекторов, граверов. Это пестрое собрание академиков, в большинстве ничего не смыслящих в музыке, выносит приговор и музыкальному произведению. „Недостает танцора“, иронически замечает по этому поводу Дебюсси. Неудивительно, что из лауреатов римской премии подавляющее большинство осталось неизвестно, а некоторые работы, получившие высшую оценку Академии, оказывались просто бездарными.<sup>1</sup>

В основе всей системы французского художественного образования лежит принцип конкурсов-соревнований на получение премий. Состязаются каждый год, начиная с первых лет обучения. Дебюсси, как и другие ученики консерватории, конкурировал с 12-летнего возраста на получение наград: премий (prix) и второстепенных отличий (accessit). На высшем курсе лучшие учащиеся класса композиции готовятся к конкурсу на 1-ю римскую премию. С 1883 г. Дебюсси конкурирует с несколькими соучениками на ее получение. Ввиду молодого возраста (ему тогда еще не исполнилось двадцати одного года), он получает только первую из вторых римских премий. В следующем году, 1884, он получает желанное отличие за кантату „Блудный сын“, написанную в 25 дней в стиле Массне, но с проблесками настоящего драматизма (напр. известная ария Лии). Показательно, что это произведение, написанное в „приличном“ академическом стиле, следует после ряда необычных по смелости и яркости романсов. Это объясняется давящим влиянием консерватории. В те годы Дебюсси идет двойственным путем, что едва ли можно назвать приспособленчеством. Он просто еще недостаточно уверен в своих силах. Незадолго до конкурса Гиро говорит ему по поводу одного из его сочинений: „Оно очень интересно, но надо оставить это на позже, иначе вы никогда не получите римской премии“. Этот „здоровый смысл“ подсказал Клоду стиль его конкурсной кантаты.

Получение римской премии, по собственным позднейшим признаниям Дебюсси, мало его обрадовало. Предстоящее трехлетнее пребывание в Риме пугало Клода. Разлука с семейством Ванье казалась ему невыносимой. Однако по настоянию архитектора Ванье он все же решается на это путешествие и в январе 1885 г. отправляется на „виллу Медичи“—местопребывание парижских лауреатов в Риме. Первые письма Клода к архитектору Ванье полны неподдельного горя.

Если личность Дебюсси определилась еще до поездки в Рим, то жить полной идейно-художественной жизнью он начинает лишь в условно называемый „римский период“—1885—89 гг. Италия ему не нравится; все ему кажется чужим. Он жалуется на отсутствие связи с римским обществом; он не любит итальянской му-

<sup>1</sup> В нашем распоряжении имеется работа, получившая римскую премию в 1905 г., в год написания „Моря“ Дебюсси; кантата Beissier. Это произведение представляет высшую степень эпигонства в стиле лирической оперы середины прошлого столетия.

зыки и не интересуется музеями. Атмосфера виллы Медичи для него невыносима. По его мнению—она тюрма. Низкий уровень лауреатов, их вечные мелкие сплетни и интриги внушают Клоду отвращение. Зато он увлекается классиками литературы и музыки: читает Шекспира и играет со своим другом лауреатом Полем Видалем органное произведение Баха и IX симфонию Бетховена на 2 роялях.

Два музыкальных явления его захватывают в этот период: „Тристан и Изольда“, которую он ревностно изучает, и услышанные им в Риме католические хоры XVI века Палестрины и Орlando Лассо, а также католическая музыка Листа. Увлечение Вагнером носит бурный характер. Не нужно забывать, что это увлечение было в описываемые годы всеобщим. Вся передовая французская художественная интеллигенция была вагнеристской до абсурда.<sup>1</sup> Дебюсси чутко отражает господствовавшее увлечение Вагнером и охлаждает к нему в начале 90-х годов—в тот период, когда от Вагнера отходят передовые художественные круги Франции.

Увлечение Палестриной<sup>2</sup> носит иной, более длительный и устойчивый характер. Оно в сущности продолжается в течение всей дальнейшей деятельности Дебюсси; влияние католического композитора XVI века тянется от „Девы-избранницы“ (1887 г.) до последних сочинений. Это пристрастие стоит в теснейшей связи с проявившимися в 80-х годах тенденциями французских музыкантов возродить старую церковную музыку (одним из проявлений этой тенденции было основание в 90-х годах католической певческой школы в Париже—Schola cantorum). Таким образом, увлечение Палестриной, как и Вагнером, было проявлением буржуазных общественных тенденций Третьей республики.

Академия изящных искусств требовала от римских лауреатов присылки ежегодных „посланий“, специально обсуждаемых Академией. В первый год пребывания в Риме Дебюсси посылает симфоническую оду „Зулейма“ (1886 г.), произведение, не сохранившееся даже в рукописи. Повидимому, в „Зулейме“ Дебюсси заговорил уже собственным языком, так как в официальном отзыве о „Зулейме“ сказано следующее: „Господин Дебюсси теперь представляется нам человеком, испытывающим мучения от желания сделать что-либо странное, непонятное, невыполнимое“.

Второе произведение, посланное через год (1887 г.), „Весна“ (голоса и оркестр, 1887 г.), утомляет лучшее приёма, хотя и вызывает упреки за употребление закрытых человеческих голосов и за тональность фа-диез-мажор, по мнению академиков, недопус-

<sup>1</sup> Издаётся даже специальный вагнеровский журнал, обсуждающий, например, проявление принципов вагнеровской эстетики в поэтических произведениях от Гомера до... Вилья де-Лиль-Адана! Влияние Вагнера выходило за пределы музыки, объединяя поэтов, художников, философов и писателей символистов.

<sup>2</sup> В письме к Ванье Дебюсси, восхваляя стиль Палестрины, резко возражает против ложного оперного стиля церковных сочинений „Гуно и Ко“. Он называет этот стиль продуктом „истерической мистики“, производящим впечатление „мрачного фара“.



тимую в оркестре. В официальном отзыве об этом произведении мы читаем интересную характеристику особенностей Дебюсси: „Дебюсси несомненно не грешит ни плоскими оборотами (platitudes), ни банальностью. Он обнаруживает решительную тенденцию к выскиванию странного. Преувеличенное чувство музыкального колорита заставляет его легко забывать важность точного рисунка и формы. Нужно пожелать, чтобы он остерегался неопределенного импрессионизма, одного из самых опасных врагов правды в произведениях искусства“.

Фактически „Весна“ писалась уже в Париже, так как Дебюсси, не вынося атмосферы виллы Медичи, в начале 1887 г. покидает Рим окончательно. Впрочем, и до этого он посещает Париж. Хотя Италия дала ему довольно много художественных впечатлений, его все время влечет родина. Дебюсси всю жизнь чувствует органическую связь с Францией, свою слитность с ее художественной культурой.

Третье „послание“ Дебюсси, писанное им в Париже в 1887—88 г., „Дева избранница“, на текст английского поэта Данте Габриэля Россетти, представляет симфоническую кантату с хором. Это, ставшее впоследствии известным, произведение заслужило, в общем, одобрительный отзыв Академии, не лишенный, однако, упреков в „неопределенности формы и выражения“.

Римские „послания“ — это уже новый язык Дебюсси. В основном эти симфонические произведения проникнуты влиянием Вагнера — вернее, влиянием одной стороны творчества великого немецкого музыканта: величественности, спокойствия и мистицизма („Парсифаль“, „Сумерки богов“). Но в то время как могучие страсти Вагнера дают себя знать даже в спокойствии, у Дебюсси преобладает пассивность, как бы усталость, созерцательность. В „Деве избраннице“ этот дальнейший шаг по пути вагнеризма соединяется с отчетливым влиянием католического строгого стиля, что как бы усиливает отрешенность музыки. При всем этом новизна языка Дебюсси выражается в очень сложных созвучиях, в изысканной утонченности инструментовки, в коротких мотивах-намеках, в отсутствии действия, в глубокой статичности, впервые представленной с такой полнотой в музыкальной речи. Свои художественные принципы римского периода Дебюсси прекрасно выразил еще в письмах к Ванье.

„Я не смогу замкнуть свою музыку в слишком корректные рамки“. „Я предпочел бы произведение, в котором, в известном смысле, действие было бы принесено в жертву.. выражению чувств души. Мне кажется, что музыка может сделаться более человеческой, более долговечной, что можно глубоко изучать и утончать средства выразительности“. „Я хочу работать, чтобы создать оригинальное произведение, а не попадать все время на те же пути... Очевидно, что Институт (Академия изящных искусств) не будет со мной согласен... Тем хуже. Я слишком люблю свободу, и это то, что принадлежит мне... я могу сочинять только такую музыку“ („R. M.“ 1926, Mai).

В разговорах со своим другом и бывшим профессором Гиро, записанных Морисом Эммануэлем и относящихся к концу 80-х годов, Дебюсси высказывает поразительно смелые суждения по поводу музыкальной формы. Он решительно отвергает сонатную схему, с ее двумя контрастирующими темами, защищает и выдвигает требование ладовой неопределенности, балансирования между разными ладами и тональностями, — словом, окончательно рвет со всей традицией. Однако именно в эти годы Дебюсси пишет свою „Фантазию“ для ф-п. (1889) в классической сонатной схеме. Лучшим доказательством неудовлетворительности классических схем для Дебюсси служит то, что автор не пожелал издать этого произведения. „Фантазия“ была опубликована посмертно.

В противоположность „Фантазии“, другие произведения Дебюсси конца 80-х годов значительно отходят от академической традиции. Таковы фортепианные вещи: „Славянская баллада“, „Мечтания“, Тарантелла“, „Ноктюрн“ и, наконец, известная лирическая „Бергамская<sup>1</sup> сюита“ для ф-п. в 4 руки. Таковы в особенности вокальные произведения: „Колокола“ (1887 г.), „Песенки, Бельгийские пейзажи и Акварели“ (шесть романсов на слова Верлена 1888 г.), изданные впоследствии (1903 г.) вторично под названием „Забывшие песенки“ („Ariettes oubliées“), „Пять поэм“ на слова Бодлера, „Песенки“ и „Поэмы“ представляют совершенно своеобразные произведения молодого Дебюсси. „Песенки“ передают тончайшие настроения и ощущения. Это шедевр интимного искусства. „Поэмы“ — это отблеск „Тристана“ и песен Вагнера. Насыщенная чувственностью, эта музыка значительно пассивнее вагнеровской. Полный разрыв с академической традицией выражается в совершенно новых звуко сочетаниях, в непосредственной прелесть почти разговорной речи, в отсутствии общепринятой законченности изложения. В общем, „Римские послания“, „Песенки“ и „Поэмы“ ярко свидетельствуют о том, что Дебюсси уже во второй половине 80-х годов совершенно проникается идеями импрессионизма и символизма (см. гл. II).

В 1890 г. Дебюсси под влиянием инцидента с исполнением его произведений<sup>2</sup> окончательно рвет с реакционной Академией изящных искусств. Приблизительно в то же время он расстается с семейством Ванье. Новые впечатления увлекают его в эти годы. Он сближается с кружком поэтов, возглавляемых Малларме, и отсюда черпает уверенность в правильности своего творческого пути.

<sup>1</sup> В смысле „итальянская“.

<sup>2</sup> Академия ежегодно устраивает концерты, где исполняются произведения лауреатов после пребывания их в Риме. Дебюсси пожелал, чтобы была исполнена „Весна“. Академия не согласилась, так как это произведение было ею забраковано. Тогда Дебюсси снял с программы свою „Деву-избранницу“, и таким образом, исполнение его произведений в академическом концерте не состоялось.



## ИДЕЙНЫЕ ТЕЧЕНИЯ—ИМПРЕССИОНИЗМ И СИМВОЛИЗМ.

Французское искусство второй половины XIX в. представляет своеобразную картину. Официальная художественная среда — Академия, Консерватория, Опера, Салоны — резко консервативна. Ни в одной стране омертвевшая традиция не имеет такой силы, как во Франции. Но наряду с этим ни одна страна не дает таких беспоконных исканий, ни одна страна не выдвигает такого количества художников новаторов, ожесточенно борющихся за свой язык, годами вырабатывающих его, настойчивых и самоотверженных в своем художественном труде. В период второй империи идет борьба за натурализм и реализм. Такая же борьба ведется против натурализма и реализма в 80-х гг. прошлого столетия. В ожесточенной борьбе возникает импрессионизм; не меньших усилий требует внедрение символизма. Поэтому и вся деятельность Дебюсси была борьбой со старой академической традицией. В XX в. борьба за „новое слово“ в искусстве не ослабевает до начала мировой войны. Достаточно назвать кубизм, родиной которого справедливо считают Париж.

Эта упорная борьба за „новое искусство“ делала в прошлом Париж подлинной лабораторией для художников, поэтов, музыкантов. Объясняется такое сосредоточение художественных исканий в Париже тем, что в силу ряда исторических условий Париж сделался мировым центром художественной идеологии буржуазии. Еще при старом режиме, в XVIII веке, Париж служил средоточием придворной аристократии и богатой буржуазии, в салонах которых процветало самое утонченное искусство. Композиторы, музыканты-виртуозы, поэты, художники, философы находили в этих салонах общественную среду для формирования своих художественных идей. И тогда уже борьба между новыми и старыми идеями в искусстве принимала нередко острые формы. Широчайшее художественное меценатство привлекало в Париж массы художников всех специальностей.

Для господствующих классов искусство служило едва ли не преимущественным предметом наслаждения в их праздной жизни, наряду с драгоценными продуктами художественной промышленности, — с предметами роскоши.

Париж и после революции сохранил эти основные черты. В течение 20—60-х годов XIX века буржуазная салонная жизнь играла колоссальную роль в росте и развитии художественных идей. А Париж Третьей республики, с его сотнями тысяч иностранцев, приехавших „хорошо пожить“ и испытать ранее неиспытанные наслаждения, Париж, с целым штатом обслуживающих самые прихотливые запросы — театров, кабачков, варьете, ревю, с миллионерами американцами, с русскими помещиками, проживающими десятки миллионов рублей выкупных платежей, со знаменитыми всемирными

выставками, демонстрирующими товарное богатство капиталистического строя — такой город не мог не стать центром буржуазного эстетизма, культа красивых вещей, умения их делать и ими пользоваться. Парижское искусство — это наиболее полное выявление буржуазной эстетики XIX в. Высота уровня художественного ремесла и необычайная точность языка отличают парижских мастеров. Результатом этого являются как очень сильная академическая традиция, поддерживаемая государством, с одной стороны, так и упорство формальных исканий у новаторов — с другой.

Не нужно думать, что этими новаторами, особенно в течение последних 50 лет, руководят передовые социальные идеи. Напротив, художники новаторы Третьей республики не хотят ничего изменить в существующем общественном строе. Они абсолютно равнодушны к судьбам низших классов и ни в малейшей степени не интересуются вопросами переустройства общества. Они борются главным образом за то, чтобы по возможности освободить человека от „прозы жизни“, чтобы дать ему замкнутый мир художественных ощущений, приносящих наслаждение и образующих с их точки зрения „высшие ценности“. При рассмотрении, впрочем, оказывается, что „человек“, о котором они заботятся, — это буржуа. Короче, художники эти борются за свободу наслаждения для высшего класса, за свободу жизни в ощущениях. Именно такие односторонние задачи ставят себе две школы французского искусства: импрессионизм и символизм. Оба эти направления имели сильнейшее влияние на творчество Дебюсси, которого нередко называют импрессионистом и символистом в музыке.

Импрессионизм возникает в живописи в 60-х годах прошлого столетия. В то время его задачей является обогащение приемов реальной передачи действительности. Художники-импрессионисты работают над запечатлением на картине изменчивых состояний света, воздуха. Игра света и теней, переливы, солнечные пятна, атмосфера вокруг вещей — вот на что переносится все внимание импрессионистов. Они выдвигают принцип „живописи на открытом воздухе“ (*plein air*), уничтожают условный черный цвет, значительно снижают роль линии (так как черного цвета и линии в природе не существует), заменяют коричневые тени — голубыми. Импрессионисты кончают тем, что меняющиеся световые ощущения объявляют единственной реальностью. Но так как эти ощущения все время меняются, то художник работает над уловлением исчезающих мгновений. При этом он достигает совершенно невиданных до него эффектов передачи мерцаний, бликов, игры светотеней, светлых гармонических красочных созвучий.

Начав довольно робко с некоторого обогащения живописного натурализма (60-е годы), импрессионисты уже к 80-м и 90-м годам становятся исключительными мастерами передачи освещения, тумана, игры воды, неба, облаков и т. д. В связи с этим пропадает понемногу внимание к объекту. Падает интерес к характеристике людей, исчезают личности, общественные события, связи. У импрессионистов весь мир становится игрой света, воздуха и воды.



Хотя в истории поэзии редко употребляется термин „импрессионизм“, но в сущности Верлен и другие поэты его современники — настоящие импрессионисты в поэзии.

„Не надо ни добра, ни злости.  
Мне дорог цвет слоновой кости  
На коже ало-золотой“.

(Верлен, перевод Ф. Соллогуба.)

Поэт ищет в синтезе красок, запахов и звуков содержание жизни.

Искусство импрессионизма чувственно, поскольку интерес его сосредоточивается на ощущениях. Оно пассивно, поскольку отражает не действительную общественную сторону жизни людей, а лишь созерцание и впитываемые ощущения. Оно лишено цельности и связи, так как беглые ощущения не дают связей. В своих упадочных формах искусство импрессионизма совершенно разложено. У лучших художников импрессионистов, правда, мы находим не мало реалистических мотивов. Мане, Моне, Ренуар, Сислей, Дега и др. дают много ярких социальных характеристик (бульвары, улицы, актриса, служанки, танцовщицы, жокеи). Эти образы даны иногда с большой реалистической силой. Таков, например, знаменитый портрет актрисы у Ренуара (Москва, „Музей Западной живописи“). Но такие произведения составляют редкое исключение. В основном у импрессионистов преобладает безразличное отношение к реальному сюжету, сосредоточение на ощущениях, пассивная созерцательность. Одним словом, сущность импрессионизма заключается в натурализме ощущений.

Иное содержание в художественном направлении, называемом символизмом. Если импрессионизм исходит из ощущений внешнего мира, то символизм, напротив, стремится проникнуть в „глубь“ вещей, вскрыть за внешней, чувственной оболочкой их „истинную сущность“. Уже в 80-х годах западноевропейская буржуазия в лице многих своих идеологов — философов и поэтов — отказывается от господствующего тогда метода натурализма. Распространенный в 50-х — 80-х годах взгляд на искусство, как на точное отражение окружающей действительности, перестает удовлетворять большинство художников. Одни „утончают“ натурализм в сторону передачи чувственных ощущений; это — импрессионисты. Другие вообще решительно отказываются от творческого метода, обращающего искусство в простое отражение жизни. Подобно романтикам первой половины XIX в., это другое направление стремится к раскрытию „таинственного“ содержания событий, вещей и явлений. Таково направление символистов.

Однако символисты не довольствуются тем, что только возрождают романтизм в противовес господствующему натурализму. При общности конечных целей, они отличаются от романтиков отказом от ясного изображения людей и состояний. Символисты избегают определенности выражения, заменяют художественный

образ в обычном его понимании — неопределенным намеком, потенциально заключающим много различных смыслов. Крайний субъективизм языка символистов, странное сочетание образов между собой, сложный и часто совсем непонятный ход мыслей делает их творчество в высшей степени трудным, „загадочным“. Многие стихотворения символистов напоминают ребусы, которые с жаром разгадывает узкий круг сторонников этого искусства.

Искусство символистов аристократично по существу. Оно вызывает к избранным, презирует „толпу“ и ее „пошлую“ жизнь. Символизм — это первый провозвестник реакционной буржуазной мистики эпохи империализма. При всех пестрых сменах направлений в буржуазном искусстве последних 50 лет, символизм в том или ином виде возрождается под разными наименованиями. Он составляет идейную основу и экспрессионизма, и кубизма, и сюрреализма.

Таким образом, различие между импрессионизмом и символизмом ясно. Импрессионизм — это художественный позитивизм (по существу являющийся скрытой формой метафизики), полагающий высшую ценность в ощущениях как таковых. Символизм — это откровенная метафизика, пренебрегающая внешним миром и заменяющая полноценные образы действительности — намеками, тайными знаками, понятными лишь немногим, способным на основании этих намеков вызвать в себе мгновенное „постижение“ сущности вещей.

Но при всем различии этих двух направлений не следует думать, что они действительно диаметрально противоположны и представляют разные течения общественной мысли.

В 80-х и 90-х годах французский символизм отлично ужился с импрессионизмом. Представители обоих направлений находили между собой общий язык. Их объединяла, с одной стороны, общая борьба против всех форм художественных традиций прошлого, смелое новаторство и дружная ненависть к ним всего официального художественного мира. С другой стороны, их роднило то, что самое содержание импрессионистского мировоззрения неудержимо влекло импрессионистов в сторону символизма. Блестящий покров света, звуков, запахов вообще не может долго быть единственным объектом искусства. Праздник поверхностных ощущений быстро приедается, когда ощущения теряют связь с реальным материальным миром.

Художник-импрессионист вскоре уже не довольствуется одними ощущениями. Он неизбежно начинает искать иного содержания, выходящего за пределы ощущений. Чистый натурализм вечно изменчивых ощущений, по самой своей природе, представляет неустойчивую форму художественного мышления. Импрессионист неизбежно стремится обосновать ощущения. А обосновать их, как известно, можно двумя путями — или признав реальность действительного мира (а этого как раз импрессионист избегает, так как считает себя „умнее“ реалиста), или сводя ощущения к „духовной сущности“. На этом последнем пути импрессионизм



смыкается со всеми идеалистическими художественными направлениями — в первую очередь с символизмом.

Позитивизм импрессионистов совершенно естественно переходит в открытую метафизику символистов. Если картины Моне „Сирень“, „Бульвар в Париже“ и др., относящиеся к 70-м — 80-м годам, передают только красочные ощущения без примеси явной метафизики, то его картина „Чайка“ (начало 900-х годов) включает элементы символизма: внешний мир исчезает в сиреновом ночном тумане, контуры смыты; река и небо, призрачная громада Лондонского аббатства и маленькая лодка — все поглощено сумрачным, неподвижно разлитым освещением, — и только белеющие пятна, намеки на чаек, странно выделяются из сплошной мглы. Здесь уже явный отход от непосредственной передачи зрительных ощущений и сосредоточение внимания на наиболее неопределенных объектах. А неопределенность объекта — это одна из отличительных черт искусства символиста. Световое ощущение становится символом.

Символизм часто передает сумрачные гнетущие состояния страха, мрачного предчувствия. Он охотно пользуется образами страшными, отвратительными, отталкивающими. Напротив, импрессионизм, в подавляющем большинстве случаев, ищет приятного, ласкающего наши чувства. Но и символизм, и импрессионизм имеют то существеннейшее общее, что их язык очень субъективен. Оба направления идут к субъективизму разными путями: импрессионизм от чувственных ощущений, символизм от „интуитивного постижения“. Но и в том и другом нет ни малейшего объективизма. И тот и другой в конечном счете руководствуются принципом „я так вижу“.

Полный субъективизм обоих течений не оставляет сомнения в том, что эти новые направления буржуазной художественной мысли резко рвут со всеми исторически накопленными позитивными ценностями буржуазной культуры. Требование полной свободы ощущений, произвольность устанавливаемых связей между образами, наряду с исключительной изысканностью вкуса и невероятной тщательностью формальной обработки — свидетельствуют с полной очевидностью, что новизна этих художественных течений есть не новизна восхождения, а представляет открытое проявление социального упадка. Новая рантье́рская буржуазия эпохи империализма выдвигает это новое искусство, противопоставляя его всему прошлому и всем положительным ценностям, еще сохранившимся в буржуазном сознании. В момент наибольшего подъема импрессионизма и символизма Дебюсси примыкает к этим течениям.

\* \* \*

По возвращении из Рима Дебюсси близко сходится с поэтами символистами и художниками импрессионистами. Вождь символистов Стефан Малларме в те годы имел в Париже художественный салон, где сосредоточился весь цвет художественной оппозиции официальному искусству. С середины 80-х годов „втор-

ники“ Малларме служили средоточием избранных. Писатель Ремиде-Гурмон говорит: „К. Малларме шли как к Сибилле; его речь слушали, как оракул“. „Похвала его поражала, как воля судьбы“. После смерти Верлена в 1896 г. Малларме был избран „королем поэтов“. Дебюсси бывает в салоне Малларме и встречается там с рядом поэтов и художников, среди которых находит будущих друзей. Тут он в 80-х годах знакомится с Полем Верленом, одним из самых любимых своих поэтов. В числе его друзей — поэт Пьер Луис, автор „Песен Билитис“ (впоследствии положенных Дебюсси на музыку), Анри де-Ренье, Андре Жид, Вьеле Гриффен; из художников — Морис Дени, Уистлер. Эта среда со страстью предавалась исканиям новых художественных приемов обработки материала. „Все — художники, поэты, скульпторы — устанавливали материал своего искусства, исходили из него, вопрошали его, переделывали на свой лад, стараясь придать звукам, краскам, рисунку — новые нюансы и чувства“ (Воспоминания Поля Дюка). Кружок Малларме стремился к синтезу всех искусств, к привлечению представителей разных искусств. Из музыкантов в этом движении принимал участие один Дебюсси. Другие молодые композиторы Франции были глухи к новым течениям художественной мысли. Дебюсси мало с кем из них встречался. Единственно кто ему действительно был близок, — это его друг Шоссон и его почитатель — значительный французский композитор Поль Дюка. Таким образом, решающее влияние на Дебюсси имели литераторы, а не музыканты.

Подобно поэтам-символистам, Дебюсси с исключительным упорством ищет нового языка. Так же, как они, он изыскан, изощрен в формальных средствах. Не в меньшей мере, чем Малларме, он пользуется намеками, давая одним звуковым штрихом то, что предшественники сочли бы нужным выразить в длинных периодах. Так же, как Верлен, он передает то неопределенное настроение, которое стоит на грани словесного и музыкального. Наконец, самое содержание музыки Дебюсси, исключаящее всякую патетику и риторику, и вызывающее к непосредственному „постижению“, чрезвычайно близко к содержанию поэзии символистов. Неудивительно, что в стихах окружавших его поэтов Дебюсси находит сюжеты и идеи для своего творчества. Об этом свидетельствует огромное количество текстов, использованных Дебюсси. Вообще, влияние Бодлера, Верлена, Россетти, Малларме и многих других на творчество Дебюсси скорее следует рассматривать как совпадение творческих устремлений.

Одной из отличительных черт символистов была любовь к странному, необычайному, к далеким странам, интерес к „нецивилизованным“ народам — короче, к экзотике. Когда художник Гоген уезжает в 1891 г. на острова Таити, поэты-символисты во главе с Малларме устраивают в его пользу вечер, а Октав Мирбо пишет статью в его честь. Подобно своим единомышленникам, Дебюсси также увлекается экзотикой. Он получает сильнейшее впечатление от музыки яванцев и других восточных народов на всемирной выставке



1889 г.<sup>1</sup> Вообще, Дебюсси упорно стремится выйти за пределы школьно-академических музыкальных традиций Западной Европы. Он с радостью соприкасается с музыкой народов Дальнего Востока, восхищается новыми средствами выражения у русских композиторов, ищет обновления музыкального языка в далеком прошлом (Палестрина, грегорианский хорал, французская песня XVI в.). В ранних и примитивных формах музыкального языка он видит величайшие неиспользованные богатства, путь к обновлению и свободе музыкального выражения. При этом он не просто вводит элементы далеких музыкальных культур в свое творчество, прельщая слушателей модной в то время поверхностной экзотикой (Сен-Санс, Годар, отчасти Делиб и Бизе). Дебюсси видит в этих элементах лишь средство вырваться из тисков омертвелой традиции и композиторской схоластики. Он ясно сознает, что требование „свободы ощущений“ в искусстве не может быть осуществлено без совершенно нового языка, — острого,пряного, чьи звуковые средства должны максимально воздействовать на чувственную сторону. Поэтому он приветствует всякий сильный, смелый разрыв с традицией.

Этим именно объясняется его длящееся десятилетиями преклонение перед Мусоргским. Втечение 90-х годов Дебюсси знакомится с творчеством Мусоргского. „Борис Годунов“ и песни производят на него неизгладимое впечатление. В отличие от Сен-Санса, впервые завезшего в 70-х годах „Бориса“ во Францию и осудившего Мусоргского за чрезмерную „оригинальность“ и „неумелость“ техники, Дебюсси, подобно Францу Листу, один из немногих понимает величие и новизну Мусоргского. Мусоргский воодушевляет его примером того, как сильный музыкальный талант свободно обходится без школьных правил.

При этом не нужно думать, что Дебюсси чувствовал идейную близость с Мусоргским. Ничто не могло быть дальше от свойственной Дебюсси аристократической по существу проповеди пассивной и утонченной чувственности, чем лишенная всякой изнеженности, могучая своим драматизмом музыка Мусоргского, коренящаяся в народной разговорной и песенной интонации. (Кое-что Дебюсси все же у Мусоргского взял — главным образом в области приемов речитатива. Но это — внешнее заимствование).

Гораздо большее и непосредственное влияние на Дебюсси имел другой русский композитор — Р.-Корсаков. Влияние это почти совершенно не отмечено в литературе о Дебюсси, между тем как в области оркестра и изящной интеллектуальной гармонической

фактуры многое даже у зрелого Дебюсси отражает воздействие автора „Ангара“ и „Садко“.

Таковы важнейшие течения художественной мысли и основные влияния, под воздействием которых образовался самостоятельный, глубоко своеобразный, утонченный мир образов Дебюсси. Такова художественная среда, определившая Дебюсси как идеолога — в основном — аристократического искусства для „избранных“.

### 3.

## 90-е ГОДЫ И „ПЕЛЛЕАС“.

К началу 90-х годов относятся два описания наружности Дебюсси. Художник Жак Эмиль Бланш рисует облик Дебюсси в следующих словах.

„Это был грубо-чувственный парень, молчаливый, если дело не шло о выгодных знакомствах или о том, чтобы достать себе икры, блюдо, к которому он питал бешеное пристрастие; это было сонное и плотное существо, занятое ловлей музыкальных издателей, существо, которому Луис всеми способами помогал выходить из затруднений“. (Val. 56).

Этому одностороннему и повидимому пристрастному отзыву нужно противопоставить слова известного французского писателя Апри де-Ренье, встретившего Дебюсси в конце 80-х годов в одном из центров тогдашней „передовой“ художественной интеллигенции — в „Книжной лавке Независимого искусства“.

„Я вижу как сейчас эту вялую, ленивую фигуру, это матово-бледное лицо, эти черные живые глаза с тяжелыми веками, этот своеобразно выпуклый лоб, на который спускаются волнистые пряди волос; эту наружность одновременно кошачью и цыганскую, жгучую и сосредоточенную... Он любил книги, безделушки, он постоянно возвращался к музыке, мало говорил о себе, но с суровостью оценивал своих собратьев. Он щадил только Венсана д'Энди и Эрнеста Шоссона... Его разговоры обнаруживали ум. Он вызывал интерес, оставаясь всегда несколько отдаленным“ (Val. 56).

В 1889 и 1890 гг. Дебюсси посещает Байретские представления вагнеровских музыкальных драм. Несмотря на колоссальное впечатление, произведенное этими драмами на Дебюсси, — именно в это время начинается отход его от Вагнера. Правда, Дебюсси продолжает интересоваться сочинениями Вагнера, продолжает увлекаться „Тристаном“ и даже участвует в мае 1893 г. в качестве пианиста, вместе с Раулем Пюньо демонстрирующего „Валкирию“ перед первой ее постановкой в Опере (эта демонстрация была иллюстрацией доклада французского писателя и критика-вагнериста Катюля Мендеса). Но бывшее одностороннее пристрастие к Вагнеру проходит безаварратно. И в 90-х годах влияние Вагнера на творчество Дебюсси совершенно исчезает.

<sup>1</sup> Ту же выставку посетил 45-летний Римский-Корсаков. В „Летописи моей музыкальной жизни“ он пишет: „Из музыкальных впечатлений Парижа укажу на музыку в венгерских и алжирских кафе на выставке... В алжирском кафе, во время танца девочки с кинжалом, меня прельстили внезапные удары большого барабана, делаемые негром при приближении танцовщицы“ (3-е изд., 1926 г., стр. 299). Дебюсси выражает восхищение музыкой „нецивилизованных“ народов. Он считает, что по сравнению с их контрапунктом контрапункт Палестрины кажется детским лепетом.



Чем больше Дебюсси стремится к написанию музыкальной драмы, „в которой действие было бы принесено в жертву передаче состояний души“ (письмо к Ванье; стр. 14), тем более он отходит от принципов вагнеровской музыкальной драмы. Одно время в начале 90-х годов он работает над оперой на сюжет „Сида“ Корнеля, по либретто Катюля Мендеса. Опера должна была называться „Химена и Родриг“. Были написаны два акта. К этой работе Дебюсси относился с отвращением: ему нужен был совсем другой материал.

Еще в разговорах с Гиро в 1889 г. он высказывает свой идеал музыкальной драмы.

„Я не намерен подражать тому, чем я восхищаюсь у Вагнера. Я задумываю иную драматическую форму; музыка начинается там, где слово бессильно; музыка существует для невыразимого; я хотел бы, чтобы она как бы выходила из сумрака и моментами возвращалась бы в сумрак; чтобы она всегда была скромна“ (Val. 58).

Для этого ему нужен поэтический материал, полный недосказанности, намеков. Ему нужны действующие лица, не принадлежащие ни к какому времени, ни к какому месту, чтобы действие не было бы „навязано“. Иначе говоря, удовлетворить Дебюсси мог только поэт-символист. Поиски нужного сюжета увенчались успехом. Летом 1892 г. он впервые читает вновь вышедшую драму бельгийского символиста Мориса Метерлинка. Все требования со стороны текста для своей будущей музыкальной драмы Дебюсси мог считать выполненными в „Пеллеасе и Мелизанде“ Метерлинка. Он увлекается произведением настолько, что сейчас же набрасывает ряд музыкальных мыслей, впоследствии вошедших в окончательную редакцию. Основные образы Голо и Мелизанды были музыкально задуманы тотчас же. Но настоящая работа над музыкальной драмой начинается после постановки произведения Метерлинка в Париже летом 1893 г. Тогда же композитор едет в Антверпен к Метерлинку, который разрешает ему воспользоваться „Пеллеасом“ и сделать в нем необходимые изменения. С увлечением принимается Дебюсси за работу над сюжетом, как бы нарочно сделанным согласно его намерениям; ведь произведение Метерлинка целиком соответствовало его требованиям, выраженным еще в разговорах с Гиро в следующих словах: „Я мечтаю о поэмах, которые не приговаривают меня к учинению длинных тяжеловесных актов и в которых действующие лица не рассуждают, а претерпевают жизнь и судьбу“.

В письме к главному секретарю Комической оперы в 1893 г. Дебюсси высказывает свои взгляды на музыкальную драму.

„После нескольких лет страстного паломничества в Байрет, я начал сомневаться в вагнеровской формуле; или, вернее — мне стало казаться, что эта формула может служить только целям вагнеровского творчества. Вагнер был великий собиратель формул... И без отрицания его гениаль-

ности можно сказать, что он подвел итоги музыке своего времени, подобно тому, как Виктор Гюго вместил в себе всю предыдущую поэзию. Следовательно, нужно искать путей после Вагнера, а не идти по стопам Вагнера“ (Val. 69—70).

В этом письме Дебюсси указывает на преимущества драмы „Пеллеас“ перед натуралистическими драмами. Он считает „Пеллеаса“ чрезвычайно человеческим произведением, написанным утонченным языком, могущим быть продолженным музыкой.

В высшей степени интересны своей смелостью сформулированные в период создания „Пеллеаса“ принципы музыкальной драмы Дебюсси. Еще в разговорах с Гиро он решительно возражает против обычных приемов оперного театра, в котором „слишком много поют“. Петь нужно только тогда, когда это стоит. Всякое музыкальное развитие, не вытекающее из слов, есть ошибка. Должно быть различие в энергии выражения, являющееся следствием значения слов. В 90-х годах Дебюсси развивает эти принципы. В цитированном уже письме к секретарю Комической оперы он пишет:

„Я сделал попытку подчиниться закону красоты, который странным образом забывают, когда дело идет о драматической музыке: действующие лица (моей) драмы стараются петь как реальные люди, а не на условном языке, составленном по устаревшим традициям“ (Val. 70).

В наибольшей степени Дебюсси избегает воздействия Вагнера. Написав новую редакцию „сцены у бассейна в парке“, он чувствует себя глубоко разочарованным, обнаружив в ней влияние вагнеровских приемов. Он пишет сцену заново. Но избежать вагнеровских ведущих мотивов ему не удастся. Прием „лейтмотива“ ценен символисту тем, что дает намек, ассоциацию, условное обозначение лица или состояния.

Работа над „Пеллеасом“ длится около 10 лет (1892—1902). Композитор упорно переделывает написанное, постоянно внося коррективы. Он многократно проигрывает „Пеллеаса“ своим друзьям, среди которых наиболее близкими в этот период являются поэт Пьер Луис и композитор Эрнест Шоссон.

Близким Дебюсси лицам долго остаются памяты вечера у Пьера Луиса, в течение которых Дебюсси своим странным глухим голосом под аккомпанемент плохой фисгармонии поет своего „Пеллеаса“. Этот „лепет“ Метерлинка и таинственные звучности Дебюсси производят сильнейшее впечатление на окружающих. Впрочем, музыканты еще надолго остаются глухи к творчеству Дебюсси. Исключение составляет Шоссон, Дюка и очень немногие другие.

За время многолетней работы над „Пеллеасом“ Дебюсси пишет ряд других замечательных произведений, бесспорно составляющих эпоху в смысле создания нового музыкального языка. Таковы песни: „Лирическая проза“ на собственный текст



Дебюсси (1893), „Песни Билитис“ на слова Пьера Луиса, 1898;<sup>1</sup> таковы его замечательные оркестровые сочинения: „Вступление к послеобеденному отдыху фавна“ (К эклоге Стефана Малларме) (1892) и „Ноктюрны“ („Облака“, „Празднества“, „Сирены“) (1897—1900): таков, наконец, чудесный квартет для струнных инструментов (1892). Все эти произведения представляют расцвет творческого гения Дебюсси и одновременно наиболее блестящее выражение идей музыкального импрессионизма.

23 декабря 1893 г. в „Национальном обществе музыки“ в Париже впервые исполняется струнный квартет Дебюсси. Это произведение, представляющее шедевр камерной музыки, как по лаконичности выражения, так и по исключительно удачной квартетной звучности, — совершенно не было понято публикой.

4 марта квартет исполняется в Брюсселе знаменитым скрипачом Исаи, с которым Дебюсси познакомился еще в 1893 г. при поездке в Бельгию к Метерлинку. Ему удалось тогда заинтересовать знаменитого артиста своим творчеством. В благодарность за исполнение квартета ансамблем Исаи, Дебюсси посвящает это произведение артистам ансамбля. Отношение со стороны музыкантов специалистов после второго исполнения остается попрежнему неблагоприятным для Дебюсси. Самые благосклонные отзывы прессы сводятся к оценке квартета, как „галлюцинации в восточном (?) стиле“.

Через год после квартета, 22 декабря 1894 г., исполняется первое собственно оркестровое сочинение Дебюсси — „Вступление к Послеобеденному отдыху фавна“. Эта краткая, томно-чувственная по выражению, насыщенная по звучности оркестровая поэма совершенно справедливо оценивается теперь как классическое произведение музыкального импрессионизма. Когда Малларме услышал „Фавна“ в фортепианном исполнении впервые, он воскликнул: „Я не ожидал ничего подобного! Эта музыка продолжает эмоцию моей поэмы и дополняет ее более увлекательно, чем это могли бы сделать краски“.

Узкий круг людей искусства интересуется „Фавном“, но критика не склонна оценить его по достоинству. Однако уже начинают появляться молодые люди, подражающие Дебюсси. В юмористических фельетонах Вилли, появляющихся с 1890 г., мы встречаем отзывы о Дебюсси. Сначала над ним издеваются. Отношение к нему явно пренебрежительное. О его песнях на слова Бодлера сказано: „Дебюсси покрыл „Цветы зла“ Бодлера навозом своей музыки“. В 1898 г. Вилли, писавший в „Эхо Парижа“ под псевдонимом „Работница из Летнего цирка“, отмечает появление „милых молодых людей с длинными волосами и короткими мыслями, подбирающих окурки после Клода Ашиля Дебюсси“. Это заявление показывает, что он уже в то время имеет молодых, достаточно слепых подражателей.

<sup>1</sup> В 1892 г. издана 1-я часть „Галантных празднеств“ („Под сурдиной“, „Фантоши“, „Лунный свет“), но фактически это произведение было написано в начале 80-х годов (стр. 17).

В узком кругу парижской музыкальной жизни Дебюсси становится заметной фигурой. После квартета и „Фавна“ к нему относятся во всяком случае с большим вниманием. Но собственно художественная среда в Париже замкнута. Музыка ведет там скромный образ жизни. Широкая публика еще ничего не знает о произведениях Дебюсси, за границей — тем более. В Германии конца 90-х годов Дебюсси настолько мало известен, что даже Гуго Риман в своем монументальном труде „Музыка после Бетховена“ (издан в 1900 г.) именует Дебюсси вместо Клода — Шарль и кроме того обнаруживает полное незнание его музыки (случай для составителя знаменитого словаря весьма показательный).

На французскую музыкальную жизнь того времени Дебюсси имеет очень малое влияние. Момент широкой известности наступает для него только в 40-летнем возрасте после постановки „Пеллеаса“. До этого он широкой публике совершенно неизвестен. Его важнейшие произведения этого периода исполняются в Национальном обществе музыки:<sup>1</sup> в 1893 г. „Дева-избранница“ и квартет, в 1894 г. — „Фавн“, в 1895 г. — „Лирическая проза“. Это последнее произведение написано на текст самого композитора. В текстах Дебюсси подражает поэтам-символистам. По музыке „Проза“, состоящая из четырех песен („О сне“, „О береге“, „О цветах“, „О вечере“), представляет ту же утонченность, что и „Песенки“, изданные за семь лет до этого. Элементы поэтического чувства соединяются с мягким юмором, который мы уже встречали у Дебюсси в прежних его песнях.

„Песни Билитис“, изданные в 1898 г. и написанные на слова друга композитора Пьера Луиса, представляют собой дальнейшее развитие чувственно-созерцательного романса. Своеобразный музыкальный говор всех трех вещей, входящих в сборник, — „Флейта Пана“, „Волосы“, „Могила наяда“, — тончайшее сопровождение, текучесть и как бы незаконченность построения — вся атмосфера этой музыки на редкость соответствует утонченно-эротическим поэмам Пьера Луиса. Впервые они исполняются, опять-таки, в Национальном обществе, в 1900 г.

Редко кто из исполнителей того времени мог овладеть вокальным стилем Дебюсси. Полное отсутствие театральности исполнения, передача непосредственно схваченной интонации разговорной речи, искусство схватывать речевые мелодии окружающей действительности — вот то новое, чего требовали произведения Дебюсси от исполнителя. Этот новый стиль исполнения внедрился лишь в XX веке и распространился не только на творчество Дебюсси.

До сих пор можно слышать беззвучный говорок, боязнь сильного выражения, бесцветную текучесть, незавершенность, как бы усталость в исполнении пианистов, певцов, даже оркестра. Это исполнительское искусство без дыхания, без подчеркну-

<sup>1</sup> „Национальное об-во музыки“, основанное в 1871 г., выдвинуло лозунг „Ars gallica“ („Французское искусство“). Оно исполняет произведения даже малоизвестных французских композиторов.



тости, без выделения важнейших элементов — обще не только музыкальным исполнителям, но и театру начала XX века. В то время этот исполнительский стиль импрессионизма был чем-то новым и представлял в известном смысле реакцию против ложной пустозвонной патетики эпигонов романтической школы. Это был своеобразный исполнительский натурализм. Но стиль этот быстро рождается и становится невыносимым в применении к произведениям Бетховена, Моцарта, Баха, Шопена, Листа...

Исключительным по значению является оркестровое сочинение Дебюсси под названием „Ноктюрны“. Это цикл из трех оркестровых миниатюр: „Облака“, „Празднества“ и „Сирены“. Написанные в 1897—1899 гг., „Ноктюрны“ были впервые исполнены 9 декабря 1900 г. в концертах Ламуре. Дебюсси считал нужным дать пояснения к этим вещам. Вот они:

„Заглавие — „Ноктюрны“ — принимает тут значение более общее и в особенности более декоративное. Здесь дело не идет о привычной форме Ноктюрна, но обо всем том, что это слово содержит от впечатлений и особых ощущений света.

„Облака“ — это неподвижный образ неба с медленно и меланхолично проходящими облаками, уходящими в серой агонии, нежно оттененной белым светом.

„Празднества“ — это движение, пляшущий ритм атмосферы со взрывами внезапного света, это также эпизод шествия (ослепительное и химерическое видение), проходящего сквозь праздник и сливающегося с ним; но фон остается все время — это праздник, это смешение музыки со светящейся пылью, составляющее часть общего ритма.

„Сирены“ — это море и его безгранично многообразный ритм; потом среди осеребренных луной волн возникает, рассыпается смехом и проходит таинственное пение сирен“ (Val. 92).

Критика отметила экзотику „Ноктюрнов“, влияние Римского-Корсакова и Балакирева. Значение „Ноктюрнов“, помимо дальнейшего развития красочных возможностей музыкального импрессионизма и помимо классического выражения новой формы импрессионистской симфонической миниатюры, состоит в том, что эти вещи, особенно вторая — „Празднества“, дают яркий музыкальный жанр. От „Празднеств“ идет прямая линия к наиболее жанровому произведению Дебюсси — к „Иберии“, где передача массовых народно-танцевальных ритмов достигает своей высшей степени живости и реальности. „Ноктюрны“ породили целый ряд подражателей и сыграли большую роль в установлении импрессионистских принципов оркестровки.

Такова блестящая музыкальная продукция Дебюсси в 90-х годах прошлого столетия. Но безусловно самым важным его достижением за эти годы является лирическая драма „Пеллеас и Мелизанда“, о которой мы уже говорили. „Пеллеас“ Дебюсси переделывал несколько раз, однажды почти целиком. В 1895 г. „Пеллеас“ закончен в первой редакции. В 1897 г. готова еще

одна редакция. Но более или менее окончательный вид произведение принимает только к 1902 г., к моменту постановки. Впрочем Дебюсси продолжает и дальше вносить в „Пеллеаса“ коррективы. Только смерть композитора прекращает эту неустannую работу над его главным произведением.

В процессе создания „Пеллеаса“ Дебюсси упорно пытается вскрыть самую сущность бесплотных образов своей драмы. Вот что он пишет в самом начале своей работы Эрнесту Шоссону:

„Я провел целые дни в поисках того ничто, из которого она (Мелизанда) сделана“. „Эта мука вам, конечно, известна, но я не знаю, ложились ли вы спать когда-нибудь, как я, со смутным желанием плакать, как если бы вам не удалось в этот день увидеть кого-то очень любимого. Теперь меня мучит Аркель (другое действующее лицо драмы — старый король, дед Пеллеаса); этот — из потустороннего мира, в нем та бескорыстная и пророческая нежность, которой обладают обреченные на скорое исчезновение. И все это надо сказать посредством до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до!!! Какое ремесло!!!“

Дебюсси ловит ускользающие тени бесплотных метерлинковских героев. Теми же приемами усталой, неакцентированной, текущей речевой декламации он передает интимную драму бельгийского символиста. Зерно сюжета сводится, если отбросить всю мистическую обстановку, к передаче трагедии любви и ревности. Несмотря на глубокую однотонность слов и музыки, драма Дебюсси доходит до слушателя, сквозь мистические вуали, как искреннее, проникновенное произведение.

Постановка „Пеллеаса и Мелизанды“ в Комической опере<sup>1</sup> (генеральная репетиция 27 апреля и премьеры — 30 апреля 1902 г.) сопровождается рядом общественных „скандалов“. Первым из них является разрыв с Метерлинком. Автор драмы потребовал, чтобы роль Мелизанды в опере пела Жоржетта Леблан, актриса, исполнявшая драматическую роль Мелизанды и притом официальная жена Метерлинка. Дебюсси и дирекция Комической оперы, вопреки желанию Метерлинка, избирают исполнительницей роли Мелизанды превосходную другую певицу и актрису — Мэри Гарден. Взбешенный Метерлинк публикует открытое письмо, в котором выражает резкий протест против скромных текстовых изменений, допущенных Дебюсси с согласия автора, и доходит до того, что желает спектаклю „немедленного и шумного провала“. Этот поступок Метерлинка мало гармонирует со слащавой мудростью его героев и с проповедью непротивления року! Как бы то ни было, письмо Метерлинка было ударом для Дебюсси.

Второй крупной неприятностью послужило то, что Дебюсси, желая помочь одному из своих друзей, находящемуся в крайней нужде, дает ему переписывать оркестровые партии. Так как друг

<sup>1</sup> Впротивовес Большой опере, Комическая опера чутко и живо откликается на яркие явления французской оперной музыки.



был плохим музыкантом, партии оказываются полными грубейших ошибок, что, в связи с непривычной сложностью музыки, нервнрует музыкантов оркестра и вызывает с их стороны озлобление. Театральные круги тоже занимают резко отрицательную позицию к бессмысленному, по их мнению, либретто Метерлинка.

Бесконечное число репетиций протекает в тяжелой и напряженной атмосфере, несмотря на сочувствие главных исполнителей. Наконец, на генеральной репетиции разражается скандал. Предварительная агитация враждебно настроенных кругов сделала свое дело. Элегантная публика генеральной репетиции смеется каждый раз при словах Мелизанды: „Я несчастлива“. Особенное возмущение вызывают слова сына Голо—Инольда, обращенные к отцу: „Маленький отец“. Сидящая в первом ряду очень толстая безобразная дама, причастная к театральным кругам, все время громко, на весь зал, возмущается происходящим на сцене: „Маленький отец... маленький отец... — это возмутительно!“ Заместитель государственного секретаря по делам искусства дает распоряжение, чтобы в сцене Голо и Инольда, где ревнивый муж спрашивает ребенка о постели в комнате Мелизанды, — слово „постель“ было вычеркнуто. Отсюда возникает бессмысленная купюра.

На первом представлении (30/IV 1902) дело обстоит лучше. Самоотверженный Андре Мессаже, дирижер первых представлений, а также исполнители, во главе с прекрасною Мелизандой — Мэри Гарден — употребляют величайшие усилия в отношении качества исполнения; публика слушает на этот раз сдержанно. В дальнейшем, несмотря на наличие некоторых неприятностей, успех лирической драмы растет от представления к представлению. На седьмом представлении зал уже полон: сбор равняется 7400 франкам. По этому поводу Дебюсси пишет уехавшему в Лондон Мессаже:<sup>1</sup>

„Вы не можете себе представить, какое уважение ко мне питают! Сделать „Пеллеаса“ — это имеет разве только значение анекдота, но сделать сбор — вот это заслуживает внимания!“ (Val. 108).

Отзывы прессы, в общем, незначительны. Друзья Дебюсси посвящают новой музыкальной драме восторженные статьи. Враги его, как всегда, исключительно недоброжелательны. Один критик-музыкант пишет о „Пеллеасе“, что музыка напоминает ему „скрип открываемой двери, шум сдвигаемой мебели, отдаленный крик младенца“. Значительный интерес представляет статья видного композитора, в известном смысле соперника Дебюсси — Венсана д'Энди.

Бичуя в резких словах непонимание музыкальной критики, д'Энди пишет:

„Пеллеас“ — это несомненно ни опера, ни лирическая драма в обычном значении этого слова, ни веристская пьеса, ни вагнеровская драма, —

<sup>1</sup> Вместо уехавшего после 3-го представления „Пеллеаса“ Мессаже, получившего приглашение в Лондонскую оперу, дирижирует Анри Бюссер.

это одновременно и меньше и больше: меньше, потому что музыка сама по себе играет там в большинстве лишь второстепенную роль...; далее, в противоположность тому, что происходит в современной опере или даже в лирической драме, — тут главенствует текст, чудесным образом соответствующий в своем построении музыке и купающийся в различно окрашенных музыкальных волнах, которые смыывают контуры, пробуждают скрытый смысл, умножают выразительность, заставляя слово всегда просвечивать сквозь текучее начало, его окружающее“. (Val. 105).

„Пеллеас и Мелизанда“, будучи исключительной по искренности, интимной музыкальной драмой, порождает отрицательное направление среди буржуазной молодежи. Появляется плеяда юношей и девушек, прозванных „пеллеастрами“. „Благодаря этим господам и этим дамам, г-н Клод Дебюсси становится главою новой религии, и каждый раз во время представления „Пеллеаса“ создается атмосфера священнодействия. Туда являются с сокрушающими сердце минами, с видом соучастия и с взглядами, исполненными взаимного понимания“. „Слушают в религиозном молчании...“ Так описывает один из современников успеха „Пеллеаса“, Жак Лоррен, настроение театрального зала во время слушания этой музыкальной драмы.

Группа эстетов — поклонников „Пеллеаса“ замкнута и количественно очень невелика. (Постановок „Пеллеаса“ в Париже было, в сущности, немного — с 1902 до 1926 г. всего 175.) Но у этой группы есть свой стиль поведения и даже одежды. „Юная блондинка, — описывает „пеллеастров“ Жак Лоррен, — слишком хрупкая, слишком бледная и слишком светловолосая, по видимости — сработанная под мадемуазель Гарден, пелелигивающая страницы партитуры“; „табун красивых юношей (почти все дебюссисты юны, очень юны), длинноволосых, с обдуманной прической, с матовыми лицами“, особым образом одетые — вся эта буржуазная молодежь впитывает в себя жесты актеров, звуки музыки и шепчется между собой; у них глаза ясновидцев“. Независимо от своей воли и даже вопреки ей, Дебюсси делается главой целого салонно-мистического направления. Мода на „Пеллеаса“ носит все неприятные черты всякой буржуазной моды. Именно этот вид поклонников в наименьшей степени понимает истинные намерения автора.

Успех Дебюсси в буржуазном обществе совпадает с успехом художников-импрессионистов и поэтов-символистов. Именно в годы создания „Пеллеаса“ импрессионистская живопись сильно поднимается в цене, умножаются издания поэтов-символистов, а некоторые из поэтов получают после многих лет непризнания высшую государственную награду — орден Почетного легиона. Одним словом, мода на декадентское искусство сильно упрочивается в буржуазном обществе начала 90-х годов. Однако значение „Пеллеаса“ выходит далеко за пределы этой поверхностной моды.

Ромен Роллан совершенно правильно определяет социальный смысл „Пеллеаса“. Говоря о причинах успеха этой лирической драмы, он пишет:



„Среди причин морального характера я укажу прежде всего на уклон мысли, присущий не исключительно Франции, а и некоторой части избранного общества всей Европы, и нашедший свое выражение в „Пеллеасе и Мелизанде“. Атмосфера, в которой развивается драма Метерлинка,—это усталая покорность, отдающая волю к жизни во власть рока. Никто не может ничего изменить в порядке событий. Наперекор иллюзии человеческой гордыни, мнящей себя господином, неведомые и непреодолимые силы определяют от начала и до конца трагическую комедию жизни. Никто не ответственен за то, чего хочет, за то, что любит; самое большее, если знают, чего хотят и что любят. Живут и умирают, не зная зачем. Фатализм этот, отражающий усталость духовной аристократии Европы, был чудесно передан музыкой Дебюсси, которая прибавила к нему свою собственную поэзию и чувственное очарование, сделавшее его еще более заразительным и непреодолимым“.<sup>1</sup>

„Избранное общество“, „духовная аристократия“ Европы, о которой говорит Ромен Роллан,—это часть европейской интеллигенции конца XIX и начала XX века, лишенная положительных исторических задач, оторванная от политической и социальной жизни своего времени, замкнувшаяся в маленькой сфере субъективных переживаний, сознательно отрешенная от действительности, органически неспособная примкнуть к действительно передовым социальным течениям своего времени и вместе с тем питающая непреодолимое отвращение к сытому буржуазному существованию. И тем не менее эта прослойка интеллигенции насквозь буржуазна. Ее культ усталости и бессилья, предчувствий, ощущений рока, интуиции и т. д. нравится значительной части буржуазии и щедро оплачивается ею. Неврастения становятся „стилем эпохи“. Это идеология пресыщения наслаждениями, дающая иллюзию „глубины“ и „содержательности“.

В „Пеллеасе и Мелизанде“ эти настроения представлены с наибольшим благородством и тонкостью. Это произведение с максимальной силой выразило бессилие человека, его обреченность, ужас слепца перед непонятной ему неумолимой необходимостью. Старик Аркель проповедует полную покорность и пассивность. Несчастные Пеллеас и Мелизанда — жертвы страшных сил. Трагедия Голо, мужа Мелизанды — это столкновение физического начала ревности, толкающего его на преступление, с любовью к Мелизанде. Все события драмы воспринимаются как неизбежность, борьба против которой бесполезна. Драма Метерлинка Дебюсси впервые в такой степени раскрывает атмосферу подавленности, показывая робкие попытки слабых ростков жизни пробиться наружу к недоступному счастью. Психологически это произведение богато передачей тончайших нюансов чувства, так называемых „настроений“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ромен Роллан, „Музыканты наших дней“, пер. под ред. Р. Корсакова. Ленинград, 1923, стр. 125—126.

<sup>2</sup> Интересно отметить, что слово „настроение“ (не — печальное, радостное, боевое и т. д., а настроение вообще), как обозначение душевного состояния — становится модным словом именно в начале XX века. До этого оно в самостоятельной форме встречается крайне редко.

Музыка поражает глубокой искренностью. Достаточно вспомнить сцену с волосами, сцену страсти перед убийством Пеллеаса и трогательное последнее действие — смерть Мелизанды. Но в основном лирическая драма „Пеллеас и Мелизанда“ — гнетуще однообразна. Культ смерти пронизывает ее. Это зрелище глубокого человеческого банкротства.

Как всегда бывает, мода взяла лишь самое внешнее и возвела его в предмет культа. Буржуазная молодежь извлекла из „Пеллеаса“ лишь позу, которую некоторое время щеголяла. От композитора со стороны секты его приверженцев требовалось, чтобы он продолжал в том же духе.

Однако Дебюсси не торопится. После 1902 г. он обманывает ожидание своих поклонников. Ближайшие после „Пеллеаса“ произведения обнаруживают значительный поворот в сторону от гнетущих образов.

#### 4.

1902—1918 гг.

В 1901 г., в 39-летнем возрасте, Дебюсси становится профессиональным музыкальным критиком. Его деятельность в качестве музыкального писателя будет специально освещена во 2 й части настоящей работы. В течение 1901 года он пишет восемь статей в журнал „Revue blanche“. В этих статьях он полностью высказывает свои основные положения в области музыкальной эстетики. Будучи несистематичными, эти высказывания составляют, однако, единственный вклад музыканта в художественное учение импрессионизма, и с этой стороны заслуживают полного внимания. Поскольку французский импрессионизм был тесно связан с символизмом и на известных участках переходил в символизм (такой переход мы яснее всего наблюдаем в „Пеллеасе“), — постольку Дебюсси в своих статьях отражает отчасти и воззрения музыкального символизма. Но в основном Дебюсси в своих воззрениях — импрессионист.

Пишет он эпизодически с большими перерывами: за статьями 1901 г. следует сотрудничество в журнале „Gil Blas“ в 1903 г. Затем систематическая писательская деятельность прекращается на 10 лет, в течение которых появляется всего лишь несколько отдельных печатных высказываний. Она вновь возобновляется под давлением борьбы партий — дебюссистов и д'эндистов — в 1912 г. в „Revue musicale“, где статьи обоих „вождей“ — Венсана д'Энди и Дебюсси — появляются одновременно. Лучшие печатные высказывания Дебюсси включает в свою книгу „Господин Крош, враг дилетантизма“ („Monsieur Croche antidilettante“, Paris, 1921), подготовленную им к печати в начале мир вой войны (туда входят только статьи раннего периода критической деятельности (1901—1903)).

Высказывания Дебюсси имеют тем больший интерес, что по личным своим наклонностям он принадлежит к числу замкнутых



людей, не терпящих общественной деятельности. В 1902 г. один критик попытался узнать у Дебюсси мнение о критических высказываниях вокруг „Пеллеаса“. Это оказалось нелегкой задачей:

„Он мало отвечает и больше улыбается. Он говорит очень тихо, приглушенным и мелодическим голосом. Угадываешь, что он ненавидит рекламу всилу темперамента и гласность всилу гигиены. У него почти монастырская скромность“ (Val. 121).

Второй брак,<sup>1</sup> заключенный Дебюсси около 1905 г., по всей видимости, способствует полной замкнутости его жизни. Он становится типичным парижским буржуа, очень оседлым, редко появляющимся в большом обществе, зиму живущим в Париже, а летом отправляющимся к морским берегам. Он хороший семьянин, повиному предан жене, которой он посвящает произведения (свои сонаты 1915—1916 гг. он пишет в честь Эммы Клод Дебюсси), нежно любит единственную свою дочь, фигурирующую в его корреспонденции под именем „Шушу“. Этой девочке, не пережившей своего отца, он посвящает свою ф-п. сюиту „Детский уголок“ „с нежными извинениями отца за то, что следует дальше“ (т. е. за музыку этой сюиты). Лишь изредка Дебюсси выезжает за пределы Франции в качестве гастролера (в 1910 г.—Вена и Будапешт, в 1913 г.—Петербург и Москва).<sup>2</sup>

Иногда Дебюсси выступает как пианист, ансамблист и аккомпаниатор, а также как дирижер. И в том и в другом случае он исполняет свои собственные произведения. Качество его превосходного пианизма уже описано выше в I главе. Как дирижер Дебюсси не отличается сколько-нибудь счастливыми данными. Но, как всегда в этих случаях, участие автора дает подъем исполнителям и публике. (Правда, был случай, когда Дебюсси освистали...)

Переходя к последовательному изложению деятельности композитора за последние 16 лет его жизни, необходимо начать с борьбы музыкальных партий вокруг Дебюсси. После „Пеллеаса“ этих партий было в основном две (не считая реакционеров). С одной стороны, франкисты или д'эндиисты—последователи Цезаря Франка (ум. 1890 г.) и его лучшего ученика Венсана д'Энди; с другой—дебюссисты, приверженцы музыкального импрессионизма и символизма.

Франкисты представляли собой сплоченную партию, имевшую сильный организационный центр—певческую школу (Schola cantorum) и руководимую такой выдающейся сильной личностью, какой был принципиальный Венсан д'Энди. Его сторонники ставили своей задачей восстановление „истинного“ французского религиозного и светского музыкального искусства. По своим собственным музыкальным устремлениям эта партия представляла отзвук

<sup>1</sup> Первая жена Дебюсси, Розалия (Лили) Тексье (Texier), была малообразованной красивой мастерицей; вторая—буржуазной культурной дамой.

<sup>2</sup> Мы не перечисляем отдельно немногочисленных выездов его за пределы Франции (Брюссель, Лондон) по авторским делам.

позднего музыкального романтизма, по общественным воззрениям она была клерикальна в католическом смысле. В лице д'Энди она ненавидела пошлый торгашеский буржуазный мир, быт Парижа того времени, с необычайным сатирическим блеском раскрытый и опозоренный Роменом Ролланом.<sup>1</sup>

Музыкальные жанры, в которых писали франкисты, не представляют собой ничего нового. Это симфонии и симфонические поэмы, оперы с романтической сюжетикой и религиозными идеями (напр.—„Фервэаль“ и „Незнакомец“ д'Энди, отражающие влияние „Парсифаля“ и „Летучего голландца“ на французской почве), так называемая „чистая“ инструментальная музыка и, наконец, церковные произведения. Венсан д'Энди написал высокоцитимый во Франции „Курс музыкального сочинения“ и создал музыкально педагогическое направление, основанное на подражании лучшим образцам прошлого, боящееся новизны и представляющее по существу эклектическое, традиционное направление.

Наиболее видными представителями франкистов были—д'Энди, Шоссон, из литераторов—Вилли. Считалось, что Национальное общество музыки также находится под влиянием Певческой школы.

Совершенно иным представляется направление дебюссистов. Дебюсси лично не принимает никакого участия в этом деле; только в 1912 г. его удается на время втянуть в борьбу партий. По самому характеру своих воззрений он и не мог быть вождем. Он высказывает мнение, что „нет школы Дебюсси“, подчеркивает свой полный творческий индивидуализм. Но в связи с успехом „Пеллеаса“, как и с успехом всего направления импрессионизма и символизма в искусстве, создание музыкальной партии „дебюссистов“ становится делом других людей.

Вокруг творческих идеалов Дебюсси группируются видные французские композиторы и музыкальные деятели. Достаточно назвать композитора Поля Дюка, музыкального писателя Луи Лалуа. Активнейшим деятелем „направления“ делается журналист Эмиль Вийермоз (Vuillermoz), неутомимо организующий борьбу против франкистов. В противоположность д'эндиистам, дебюссисты устанавливают совершенно иные принципы музыкального языка, в корне враждебные классической логике развития музыкальных тем. В отношении общественной жизни дебюссисты столь же аполитичны, как и франкисты. Но разница в том, что они не культивируют специально музыки для церкви и к религиозным делам не имеют никакого отношения (что, однако, не мешает им проникаться мистическими настроениями). Их интересуют ощущения от природы, мир предчувствий, намеков. Изощренность их художественного вкуса достигает высших пределов.

В отличие от последователей д'Энди, сохраняющих мир с академизмом, дебюссисты рвут окончательно со всякой академической традицией. Но, при всех различиях направлений, Дебюсси

<sup>1</sup> Ромен Роллан „Жан Кристоф“, V ч. „Ярмарка на площади“, 1905 г.



и д'Энди сохраняют друг к другу полное уважение. Делая критические замечания о чрезмерном количестве симфонической музыки в опере д'Энди „Чужеземец“, Дебюсси восхищается самым качеством музыки. Со своей стороны д'Энди, как мы уже видели, тонко оценил „Пеллеаса и Мелизанду“.<sup>1</sup> Дебюссисты значительно новее, лишены эклектики и проявляют большую смелость в утверждении новых художественных идеалов.

Исторически направление Дебюсси сыграло несравненно большую роль, чем эпигонское течение д'Энди. И то и другое по существу своему в одинаковой степени буржуазны. Разница в том, что дебюссисты, составляющие один лагерь с импрессионизмом и символизмом,—это идеологи „новой“ буржуазии рантьевого типа, требующие безграничного субъективизма, а франкисты представляют более старозаветные слои буржуазии, обладающие еще остатками традиционной религии и морали.

После „Пеллеаса“ Дебюсси стремится к большей материальности, осязательности своих звуковых образов. Творчество его становится спокойным, отличается исключительным звуковым мастерством и выражает довольство ощущениями жизни. Три симфонических эскиза 1903—1905 гг. — „Море“ поразительны по своей неторопливости, по внутреннему единству каждой составляющей части, и по своеобразию принципов развития музыкального материала, ничего общего не имеющих с классической „разработкой“. В „Море“ фигурирует сочный музыкальный жанр: тут и танец, и широкая симфоническая картинность в передаче порывов ветра, пляски волн могуче-спокойного, ленивого моря на рассвете. Величественное чувство природы, пронизывающее все произведение от начала до конца, свидетельствует о мирозерцании Дебюсси в то время. В „Море“ он далек от элементов католицизма, которые проскальзывали в его прежних произведениях, начиная от „Девы-избранницы“ до „Пеллеаса“. Это скорее религиозное отношение к силам природы, не противопоставление человека природе, не борьба с нею, а ощущение растворения в ней. Всякая человеческая действительность падает. В представлении человеческого сознания личность поглощается величественной природой.

В соответствии с этим мировоззрением, которое можно было бы назвать пантеизмом (обожествление природы и жизни)—художник развертывает широкую картинность, заменяющую всякое выражение активности. Место действия, борьбы занимает удовлетворенная созерцательность. Такова „Море“, созданное под непосредственным впечатлением морской природы на побережье в Пурвиле и в Англии, где Дебюсси проводил летние месяцы.<sup>2</sup> Сам композитор высказывает свое пантеистическое мировоззрение в следующих словах.

<sup>1</sup> Впрочем, у Дебюсси проявлялась и неприязнь к Schola. См. статью Coecklin „Revue musicale“, дек. 1934 г.

<sup>2</sup> Существует мнение (Gizy, „Debussy“, Zürich 1926), что „Море“ навеяно стихотворением Бодлера. Но сам Дебюсси подчеркивает связь „Моря“ с непосредственными впечатлениями северного морского пейзажа.

„Я сделал религию из таинственной природы... Меня охватывает не с чем несравнимое чувство при долгом созерцании великолепных, все время обновляемых красок умирающего неба. Обширная природа отражается в слабой и правдивой душе. Вот деревья с ветвями, поднятыми к небесной тверди, вот благоуханные цветы, улыбающиеся в долине, вот нежная земля, покрытая ковром диких трав... и бессознательно руки принимают положение преклонения... чувствовать, к каким величественным и волнующим зрелищам нас приглашает природа, вот что я называю молиться“ (Val. 158).

Это мировоззрение является в данный период основным для Дебюсси. От искусства намеков с его элементами мистики Дебюсси переходит к искусству вещей. Это тоже импрессионизм. Вещи понимаются не как реальные предметы внешнего действительного мира, а как совокупность ощущений. Но эти ощущения передаются полнозвучно, они не ютятся в тени неопределенных настроений; они воспроизводятся не затаенно, не условно, а при полном свете, более многосторонне.

Лучшим подтверждением может послужить сопоставление симфонических эскизов „Моря“ с передачей моря в „Пеллеасе“. Там неопределенный намек, создающий мгновенное настроение, смутный образ призрачной отдаленной стихии. В „Море“, напротив, дано развитие и совершенная конкретность ощущения. Море дышит, лениво пробуждается, переливается нежными звуковыми красками, спокойно плещется; беспредельность его ощущается в поразительно медлительном развертывании тем. Такова I часть („На море от зари до полудня“). Вторая — „Игра волн“ — носит явственные черты балетной музыки. В последней части — „Диалог ветра с морем“ — оно ревет под порывами ветра. Дебюсси в „Море“ достигает большой степени натурализма.

От „Моря“ прямая линия ведет к „Весне священной“ Стравинского. Там на совершенно иной идейной основе дана та же вещьность, та же предметность ощущений. Впрочем не нужно думать, что у прежнего Дебюсси не было элементов большой предметности. Достаточно вспомнить „Празднества“ из „Ноктюрнов“. Но там господствует все же затаенность чувства. Предпочитаются, даже в танце, в шествии — объекты отдаленные: ночь, далекое приближающееся движение и т. п. На новом этапе Дебюсси, сохраняя многое от этой затаенности, все же стремится в основном говорить полным голосом. Преобладает дневное освещение, осязаемость фактуры.

В этом отношении очень характерны фортепианные вещи периода 1901—1907 гг. Поразительная по четкости техника, со скачками, пассажами, напоминающими виртуозные пьесы XVIII века (Скарлатти), преобладание несвязного туше (non legato), непрерывность быстрого движения, общий светлый тон таких сочинений, как „Остров радости“ (1904), „Прелюд из сборника „Для фортепиано“ (1901), „Движение“ из I цикла „Образов“ (1903), „Вечер в Гренаде“, „Сады под дождем“, „Эстампы“ и др. — свидетельствуют о новом направлении Дебюсси.



„Остров радости“, написанный повидимому в соответствии с картиной „Остров Цитеры“—кисти знаменитого художника XVIII века—Ватто,—начинается со звуковой передачи рассыпающейся волны; веселый ритм бегущих вод составляет атмосферу этой вещи, пронизанной с начала до конца танцевальным движением.

„Вечер в Гренаде“ как бы передает звучащий воздух: отдаленный ритм испанского танца „хабанеры“ перемежается со звоном струн, передается смешение звуков в вечернем воздухе при общем настроении праздности и праздничности.

Произведения этого рода, при всех их звуковых достоинствах, все же далеки от реализма. Несмотря на непрерывность звукового движения, в них ясно слышится разорванность отдельных построений, их несвязанность с предыдущим и последующим. Это в подлинном смысле натурализм приятных, возбуждающих нервы ощущений—иначе говоря—импрессионизм. Ощущения берутся совершенно отдельно, вне их связи с реальной действительностью, и поэтому не могут не быть разорванными.

Поворот в направлении от „Пеллеаса“ к „Морю“ сильно разочаровывает пеллеастров. Но наиболее умные из дебюссистов, как например Луи Лалуа, понимают и приветствуют „новый стиль“. „Море“ вызывает большую дискуссию после первого исполнения, между прочим очень неудачного (концерт Ламуре, 15 окт. 1905 г.). При первом подлинном исполнении через 3 года в концертах Колонна под управлением самого Дебюсси „Море“ встречено бурными аплодисментами и несколькими свистками. Лалуа формулирует стиль „Моря“ как „сжатый, определенный, утвердительный, полный, одним словом—классический“.

\* \* \*

Следующим после „Моря“ этапом симфонического творчества явились „Образы“ для оркестра: „Печальная жига“, „Иберия“. „Весенние хороводы“ (1909 г.). Эти „Образы“ сперва были задуманы как цикл из трех произведений для 2 фортепиано: „Печальная жига“, „Иберия“, „Вальс“. В 1909 г. появляется оркестровая редакция „Образов“. Три произведения, входящие в состав оркестровых „Образов“, в сущности совершенно самостоятельны. Каждое из них глубоко отлично не только по характеру музыки, но и по своему качеству. В то время как „Иберия“ принадлежит к числу высших достижений композитора и с полным основанием должна быть по яркости и разнообразию музыки поставлена наряду с „Ноктюрнами“ и „Морем“—„Печальная жига“—это только меланхолическая миниатюра (с длинной солирующей мелодией старинного „гобоя любви“), а „Весенние хороводы“, при всем мастерстве Дебюсси, представляют собой сочинение головного характера. Эта последняя вещь содержит ряд вариаций на одну и ту же народную тему, — песню „Nous n'irons plus au bois“ („Мы не пойдем больше в лес“).

Художественная ценность „Иберии“—преимущественно в необыкновенной по яркости и теплоте передаче испанских народных танцевальных ритмов (I и III части). „Иберия“ состоит из трех эпизодов: „На улицах и дорогах“, „Ароматы ночи“ и „Утро праздничного дня“. Каждый из этих эпизодов благоухает необычайной свежестью чувства. Едва ли что-либо в музыке прошлого может сравниться с этим музыкальным впечатлением от Испании. 3-я часть, вследствие своеобразной жанровости (голос пьяного—соло фагота) и в силу разнообразия народных напевов и танцев, переплетающихся между собой, дает радостное сверканье и живую привлекательность праздника.

Вот что пишет об „Иберии“ известный испанский композитор Мануэль де-Фалья, столь многим в своем творческом развитии обязанный Дебюсси:

„Эхо деревни в виде основного мотива всего произведения (Севильяна) как бы порхает в ясном воздухе или в трепещущем свете. Опыняющая магия андалузских ночей, живость праздничной толпы, которая идет танцуя при звуках веселых аккордов „банды“ гитаристов и бандуристов...—все это вихрем носится в воздухе, то приближаясь, то удаляясь, и наше беспрерывно бодрствующее воображение ослеплено могучими достоинствами напряженно выразительной музыки с ее богатыми нюансами“ (Val. 116—157).

В 1908 г. Дебюсси пишет фортепианную сюиту „Детский уголок“. Ее части: 1) „Доктор Gradus ad Parnassum“ (фортепианный этюд Клементи служит материалом для создания неумолимо скучного образа учителя), 2) „Колыбельная слона“ (характерно неуклюжие интонации рисуют гротескный звуковой образ большого животного), 3) „Серенада куклы“, 4) „Снег танцует“ (очаровательно однообразная токката), 5) „Маленький пастух“ (изысканно-тонкая пасторальная мелодия), 6) „Кэк-уок“ (блестящий модный танец того времени, в котором Дебюсси схватывает новые для своего времени ритмы „мюзик-холла“—четкие и развязные, пришедшие на смену чувственно-пассивным танцам).<sup>1</sup>

К „Детскому уголку“ непосредственно примыкает детский фортепианный балет „Ящик с игрушками“ (издан в 1913 г., переделан в детский балет для сцены в 1919 г.). „Ящик с игрушками“—это ряд танцев и характерных эпизодов, в которых принимают участие Арлекин, Полишинель, Пьеро, куклы, слон, английский солдат, негр и др. По своему игрушечному жанру этот кукольный балет идет от традиции „Коппелии“ Делиба. Но в то время как прежде куклы в сценическом музыкальном представлении были очеловечены,—у Дебюсси, так же, как и у кукол Стравинского, преобладает подчеркнутая марионеточность. Но Дебюсси нигде

<sup>1</sup> В том же году Дебюсси издает вальс для ф-п. под названием „Более чем медленный“—„La plus que lente“, в котором, напротив, выражается пассивная эмоциональность танца современной Дебюсси эпохи.



не оголяет этого приема, не доводит его до грани жуткого, как это делает Стравинский в балете „Петрушка“ (1911 г.). Естественная грация танца сохраняется в забавном игрушечном оформлении. Однако композитор видит в этих куклах „тайну“. „Душа кукол более таинственна, чем сам Метерлинк мог бы предположить“, — пишет он Дюрану.

Первая тетрадь „Прелюдий“ и вышедшая вслед за ней в 1913 г. вторая тетрадь состоят из 12 „пьес настроения“. „Прелюдии“ эти получили наименования, которым однако не следует придавать слишком большого значения. Это — не столько сюжеты прелюдов, сколько беглые туманные ассоциации совершенно субъективного характера. Каждое из этих названий поставлено в конце каждого прелюда и сопровождается многоточиями. „Мене-стре-ли“, „Генерал Левайн — эксцентрик“ — это атмосфера эстрады, образы танцующих „тустеп“; „Дельфийские танцовщицы“ и „Канопа“ — это вызванное созерцанием древнегреческого барельефа и египетской вазы стремление воссоздать поэтически печальный образ далекого минувшего; „Мистер Пикквик“ — это ироническое сочетание ритмов тяжеловесной игривости с мотивом английского национального гимна. Ряд звуковых картин навеян то Бодлером („Звуки и запахи кружатся в вечернем воздухе“), то индийскими впечатлениями Пьера Лоти („Терраса, освещенная лунным светом“), то разными пейзажами и образами („Туманы“, „Мертвые листья“, „Шаги на снегу“, „Вереск“, „Паруса“, „Счастливые долины Анакапри“, „Фейерверк“). Тут и приятная фантастика „Ундины“ и „Танца Пёка“, и нежно-холодная мелодия „Девушки с волосами цвета льна“ (образ, близкий бесплотной Мелизанде), и жанровая сценка „Прерванная серенада“, и легендарный образ затонувшего города И (Ys) — „Затонувший собор“. В общем, прелюдии — это нежно-утонченные звуковые пастели, вызывающие далекие, смутные и прекрасные в своей неопределенности образы.

Начиная с 1910 г. „Прелюдии“ исполняются в концертах как самим автором, так и пианистом Рикардо Виньес.

В декабре 1910 г. Дебюсси едет в Вену и Будапешт, где дирижирует концертами из собственных сочинений. Он имеет успех. На банкете один из выступающих, думая сделать комплимент, хвалит его за уничтожение мелодии, чем вызывает резкую отповедь композитора: „Сударь, всякая музыка только стремится к тому, чтобы быть мелодией“. В Будапеште страсть его к музыкальной экзотике и презрение к европейским „культурным“ музыкантам вспыхивает вновь. В одном из кафе Дебюсси слушает цыгана Радича. По его мнению, этот цыган „любит музыку бесконечно больше, чем многие знаменитые музыканты. В банальном привычном зале кафе он производит впечатление существа, сидящего в тени лесов и извлекающего из глубины души ту специфическую „меланхолию“, которой мы так редко предаемся“.

\* \* \*

По возвращении в Париж Дебюсси сочиняет музыку к „С.в. Себастьяну“ д'Аннунцио. Чтобы понять театральные намерения Дебюсси, необходимо в нескольких словах остановиться на неудавшихся попытках композитора создать после „Пеллеаса“ новую оперу.

Непосредственно после „Пеллеаса“ он приступает к сочинению двух сказочных опер на сюжет Эдгара Поэ: „Чорт на колокольне“ и „Гибель дома Эшеров“. Из „Чорта“ он хочет создать иронический музыкальный гротеск. Чорт, по Дебюсси, не дух зла, а дух противоречия. У Эдгара Поэ чорт дурачит людей; он приходит в голландский городок Вондервоттеймиттис, где решительно все живет по часам и где даже у свиней прикреплены к хвостикам часики с репетицией. Все точно выполняется по раз навсегда установленному регламенту. Приходит чорт и разрушает все благополучие городка одним ударом: часы на колокольне бьют вместо 12 раз тринадцать! Все приходит в состояние хаоса. Этот сюжет занимает Дебюсси в течение ряда лет; сам композитор пишет либретто. Особенно его интересуют хоровые сцены, которые он намеревается сделать исключительно простыми и вместе с тем очень подвижными. Он ищет совершенно новых приемов. Сущность чорта должна быть отражена слуховыми обманами, что составляет невыполнимую задачу для композитора. Дебюсси хочет „оставить тень Мелизанды ради героического пируэта чорта“. Однако работа над „Чортом“ не приводит ни к каким осязательным результатам. Дебюсси незадолго до смерти уничтожает все наброски оперы.

„Падение дома Эшеров“, по свидетельству Лалуа, должно было быть постоянно возрастающей симфонией предчувствий. Кошмарный рассказ Поэ о заживо погребенной героине служит для этого удачным материалом, но сюжет оказывается слишком грубым для Дебюсси, и он быстро его оставляет.

Желая выйти из сферы „Пеллеаса“, он в течение ряда лет ищет нового оперного сюжета. Мелькают сведения о различных оперных проектах. Фигурирует то „Король Лир“, то „Как вам это понравится“. Из сюжетов Шекспира ничего не выходит. Возникает мысль написать оперу на текст „Психеи“ Габриэля Муре. Из нескольких других впоследствии отвергнутых оперных проектов отметим лишь „Тристана и Изольду“, о которой имеется упоминание как о реальной готовящейся опере даже в словаре Римана в 1909 г. От всех этих попыток остались лишь совершенно незначительные музыкальные фрагменты.

Неудача перечисленных попыток имеет причиной то, что Дебюсси, вопреки своим заявлениям, не может выйти в области оперного творчества за пределы принципов „Пеллеаса“. А принципы „Пеллеаса“ настолько индивидуальны, что решительно не подходят для более реального сюжета.

Музыкально-сценическая направленность Дебюсси, не найдя завершения ни в одной новой опере, выражается в довольно неожиданной форме. Знаменитая танцовщица Ида Рубинштейн заказывает композитору музыку к драматической мистерии Габриэля



д'Аннуцио „Мученичество св. Себастьяна“, одному из тогдашних декадентских произведений сегодняшнего идеолога фашистской Италии, в котором причудливо смешивается культ Адониса с культом Христа и мученичество с эротикой. Музыка пишется исключительно спешно. Дебюсси вынужден привлечь к работе сотрудника для расшифровки своих сокращенных нотных записей партитуры. Премьера идет в мае 1911 г. Ида Рубинштейн выступает в качестве трагедийной актрисы. Произведение подвергается запрету со стороны католической церкви.

В дальнейшем сюита из музыкальных номеров мистерии издается и иногда исполняется в симфонических концертах. Состоит она из четырех номеров: 1) „Двор лилий“, 2) „Экстатический танец“, 3) „Страсти“, 4) „Добрый пастырь“. Перечисленные номера составляют так называемые „Симфонические фрагменты“ из музыки Дебюсси. В 1914 г. Дюран издает наиболее полный клавир музыки мистерии с пением. Он состоит из пяти частей, соответствующих актам: 1) „Двор лилий“, со сценой двух мучеников-близнецов, с хором народа, с экстатическим танцем Себастьяна на раскаленных углях и с серафическим хором; 2) „Волшебная комната“, 3) „Верховный собор ложных богов“, 4) „Раненый лавр“, 5) „Рай“.

Несмотря на то, что произведение пользуется малой популярностью, его встречают выпренные похвалы известных мистически настроенных кругов. Музыка эта, полная подлинно католического духа, совершенно отрешенная от жизни, представляет своего рода „Парсифаль“ на французской почве. В ней элементы грегорианского стиля уснащены новейшими изобретениями декадентского искусства. Музыка „Себастьяна“ отличается крайней степенью неподвижности. Полная абстракция, строгость контуров, общий тон благочестия — делают это произведение самым очевидным показателем нового этапа буржуазной идеологии в музыке. Переход от импрессионизма в область метафизики и мистики здесь налицо. Если бы речь шла только о музыке, — мистерия едва ли была бы запрещена церковью...

Вокальное творчество после „Пеллеаса“, пожалуй, более, чем симфоническое и фортепианное, обнаруживает черты нового склада музыки Дебюсси периода 1904—1913 гг. В эти годы Дебюсси пишет 6 сборников по 3 вещи в каждом. Вторая часть „Галлантных празднеств“ на слова Верлена („Простушки“, „Фавн“, „Сентиментальный разговор“) для голоса и ф-п. дает новые приемы сопровождения: вместо сложных созвучий выступает иногда один единственный, длящийся звук, иногда четкая мелодическая линия. Настроение утонченной грусти в знаменитом по тексту „Сентиментальном разговоре“ сосуществует с элементами гротеска, иронии, насмешки в „Фавне“ и в „Простушках“.

Три сборника пишет Дебюсси на слова старинных французских поэтов — Шарля Орлеанского (XV в.), Тристана Лермита (XVII в.) и Франсуа Вильона (XV в.). Тяга к старинному французскому искусству становится у Дебюсси с годами все сильнее. Компози-

тор ищет в нем источников освежения современной ему музыки, глубокий кризис которой он безусловно понимает. Из указанных сборников совершенно исключительными достоинствами выделяется один. Это — 3 песни для 4-голосного хора a capella на слова Шарля Орлеанского (1908 г.): 1) „Бог, что создал ее прекрасной“, 2) „Когда я слышал тамбурин“ и 3) „Зима, ты только зла“. Своеобразие этих хоров — в том, что Дебюсси, взявши за образец хоровую песню XVI в. („chanson“ в стиле Жаннекена, Лежена, Гудимеля), сохранил ее трогательную простоту, очаровательную народную наивность, но дал образ этого полузабытого искусства в утонченно печальном преломлении импрессионизма. Вместе с тем, технически, в этом сборнике появляются уже новые, по отношению к импрессионизму, приемы. Голосовая линия приобретает все большее значение, мелодия выдвигается на первый план.

Другие сборники для голоса и ф-п. на старинные французские тексты („3 песни Франции“, 1904 г. и „Прогулка двух любящих“, 1910 г.)<sup>1</sup> также отличаются не меньшей утонченностью.

В полном смысле оформленную новую технику письма мы встречаем в „3 песнях Малларме“, 1913 г. („Вдох“, „Ничтожное прошение“ и „Веер“). Нисколько не порывая с импрессионизмом (передача тончайших, мгновенно меняющихся ощущений), Дебюсси делает свою технику все более скупой. Она начинает напоминать по минимальности звуковых средств лучшие образцы японской живописи, которую, как известно, импрессионисты ценили очень высоко. Музыка этих вещей как бы соткана из намеков и звуковых ассоциаций. Одно созвучие, один ничтожный штрих создает мгновенный переход настроения, новый мир ассоциаций. В этих песнях заметно слияние приемов импрессионизма с творческим методом символизма, столь соответствующее содержанию предельно сложных по образу стихов Малларме.

\* \* \*

В декабре 1913 г. Дебюсси едет на концерты в Россию по приглашению Сергея Кусевицкого. Приезд его составляет очень парадно. Он дирижирует рядом своих сочинений в Петербурге и Москве. Кусевицкий готовит к его концертам перевод бессодержательной книжки Шенневьера.<sup>2</sup> Дебюсси удивлен приемом. При всем интересе к русской музыке, он мало знает и понимает страну и впоследствии обывательно воспринимает революционные собы-

<sup>1</sup> Непонятно, почему оба эти сборника, отделенные друг от друга шестью годами, включают одну и ту же песню, которая, таким образом, издана два раза. Песня эта — „Грот“.

<sup>2</sup> Единственное достоинство этой книжки — полная хронология и богатая библиография (см. приложение).



тия. После Февральской революции он пишет Дюрану: „Если Вы что-нибудь понимаете в русских событиях, будьте добры поделиться со мной“.

\* \* \*

Под конец жизни Дебюсси проявляет не большую творческую активность. Объясняется это болезнями и войной, производящей на него самое гнетущее впечатление. Он делается крайним шовинистом, проповедует уничтожение немцев, пишет несколько патриотических произведений („Героическая колыбельная“ для „Книги короля Альберта“, песня „Рождество детей, не имеющих крова“), по каждому поводу упоминает „бошей“, называет себя „Клод Дебюсси, французский музыкант“.

Самым значительным из всего созданного им за военные годы являются: 12 этюдов для ф-п. и 3 сонаты для разных инструментов (из 6 задуманных сонат он осуществляет только 3—для виолончели и ф-п., для флейты, альты и арфы и для скрипки с ф-п.). Это—произведения большой художественной ценности. Все три сонаты представляют собой как бы сюиты из небольших характерных жанровых номеров (пастораль, менуэт, серенада, подвижные финалы) и составляют значительный вклад в современную камерную музыку.

Обращает на себя внимание, до какой степени Дебюсси овладевает принципами камерной музыки. Так же, как его квартет 1893 г. идеально соответствует самой сущности струнной ансамблевой звучности, так и сонаты Дебюсси нигде не выходят за пределы камерного звучания, хотя и расширяют его возможности. При интереснейших деталях техники (особенно в сонате для арфы, альты и флейты) они лишены подъема, богатства, многосторонности его многих прежних вещей. В этих произведениях технически Дебюсси уже на грани „конструктивизма“; все принимает вид мелодических линий. Но у него это уподобление музыки рисункам „кубистов“ нигде не выступает в такой схематической форме, как у Шенберга и Стравинского в эти годы; даже в 12 этюдах, построенных по принципу деформации обычных фортепианных приемов, „конструктивная“ схема даже в отдаленной степени не достигает сухости „пяти пальцев“ Стравинского (1915 г.). Дебюсси нигде не жертвует своим живым музыкальным инстинктом в угоду „изобретению“. Но естественно, что он уже не может сыграть ведущей роли в новейших течениях буржуазной художественной мысли. Он довольствуется тем, что в указанных вещах по-своему, оставаясь самим собою, лишь отражает новые веяния. Вождем движения становится Стравинский.<sup>1</sup>

Последние два года жизни Дебюсси проводит в тяжелых мучениях. Он работает по мере уходящих сил. Ряд замыслов оста-

ется неосуществленным: патриотические „Ода Франции“ и кантата „Жанна д'Арк и победа нашего оружия“, а также несколько концертов для ф-п. в сопровождении различных составов.

Последние его высказывания полны глубокой печали: „Неужели все кончено для меня... неужели конец этой жажды всегда идти вперед, которая мне была дороже хлеба и жизни?“

В последний раз Дебюсси выступал перед публикой в качестве исполнителя ф-п. партии своей скрипичной сонаты в 1917 г. Умер он в Париже 26 марта 1918 г., во время бомбардировки города немцами.

\* \* \*

Во французской культуре эпохи империализма Дебюсси занял почетное место. Его чтят за истинно „французскую душу“. Его называют — „французский Клод“ (Claude de France). Ромен Роллан пишет о нем: „Все те иностранцы, которые имеют интерес к Франции и желание понять ее гений, должны были бы изучать „Пеллеас и Мелизанду“... Не то чтоб искусство Дебюсси было достаточно, чтобы представить французский гений. — Есть совершенно другая сторона этого гения, которая тут совершенно не представлена: это—героическое действие, опьянение разумом, смех, страсть к свету... Франция Берлиоза и Бизе... В нашей современной музыке „Пеллеас и Мелизанда“ находятся на одном полюсе искусства, „Кармен“—на другом. Последняя—вся во внешнем мире, вся свет, вся жизнь, без теней, без недосказанности. Другая—вся внутри, вся погруженная в сумерки, вся окутанная тишиной. Этот двойной идеал, эта тонкая игра солнечного света вперемежку с легким туманом создает нежное, светящееся и туманное небо Парижа.<sup>1</sup>

Действительно, Дебюсси принадлежит к числу специфических французских художников. Формальная утонченность и сдержанность выработаны веками аристократической и буржуазной культуры в ее, так сказать, спокойном состоянии, главным образом при старом режиме. Но другая Франция, Франция, потрясая весь мир своими наиболее сильными и частыми буржуазными революциями и Коммуной, — французская смелая, острая революционная мысль и пламенное чувство совершенно чужды и действительно никак не представлены в жизни и деятельности Дебюсси. Смелость мысли тут заменена глубоким скептицизмом, а сильное чувство—безграничной чувственностью, в которой тонут и растворяются люди, события и все проявления общественной жизни.

<sup>1</sup> В 1914 г. Дебюсси в письме к Годе выражает опасение, чтобы Стравинский не пошел по пути Шенберга (т. е. по пути абстракции). „R. M.“, 1934, июнь.

<sup>1</sup> „Musiciens d'aujourd'hui“, 1914, стр. 206.



ЧАСТЬ II

МИРОВОЗРЕНИЕ



## ДЕБЮССИ - КРИТИК.

Дебюсси — не только композитор. Втечение ряда лет он выступает в качестве деятельного, блестящего музыкального критика.<sup>1</sup> Крайний субъективизм суждений, записанных бегом, налету, несколько вычурная литературная форма сочетаются в статьях его с чрезвычайной определенностью основных взглядов на музыкальное искусство и со строгой принципиальностью в оценке классиков. Но принципиальность эта — особого рода. Дебюсси горячо защищает право критика быть импрессионистом в суждениях. Он отрицает всякую нормативную эстетику, которая убивает тайну художественного произведения, холодно расчленила его.

„Нужно держать слова „впечатления“, которое я ценю за то, что оно оставляет мне свободу, охраняя мою эмоцию от всякой паразитической эстетики“ (1901 г.) (Ср. 16).

Состояние современной ему музыкальной критики — как паравило, невежественной и недоброжелательной, Дебюсси оценивал очень низко.

„Критика, — писал он, — слишком часто напоминает блестящие вариации на тему; „Вы ошиблись, так как не делаете по-моему“, или: „Вы обладаете талантом, я же его лишен; это долго продолжаться не может“ (Ср. 15).

Критика, по его мнению, рассматривает живые музыкальные произведения как трупы. Деятельность критиков напоминает проказы детей, вскрывающих внутренность часов и тем разрушающих их механизм. Вообще, никакое объяснение и анализ музыкального произведения не может навести на путь его постижения.

<sup>1</sup> Дебюсси был постоянным сотрудником журнала „Revue Blanche“ с I/IV по XII 1901 г. (8 статей); еженедельника „Gil Blas“ с 12/ до 28/VI 1903 г. (20 фельетонов по понедельникам). Втечение десяти лет — 1903—1912 — Дебюсси лишь изредка и эпизодично выступал в печати. С ноября 1912 до марта 1914 г. он написал 10 статей в „Revue S. I. M.“ одновременно с Венсаном д'Энди. В 1914 г. Дебюсси составил из своих фельетонов 1901—03 гг. книгу „Господин Крош, произведение дилантизма“ „Господин Крош, это — воображаемая личность, „призрак умолкнувших голосов“. Слово „крош“ по-французски означает ногу стонимостью в восьмьюшку.



Задачей критики является передача „искренних, правдивых, прочувствованных впечатлений“ (1910 г.). Его критика — это „критика впечатлений, непричастная к оценочной эстетике“ (1903 г.).

Тем не менее, Дебюсси как критик устанавливает определенные эстетические принципы. Некоторые из них почти тождественны с эстетикой художников-импрессионистов. Источником музыки, ее высшим законом и единственным объектом, нужно считать природу.

„Музыка ближе всего к природе“. „Только музыканты имеют привилегию охвата поэзии ночи и дня, земли и неба — воссоздания атмосферы и ритма величественного трепета природы“ (1913 г.).

„Музыка — это таинственная математика, элементы которой причастны бесконечности. Она с полной ответственностью передает движение вод, игру волн, вызываемую меняющимися ветрами; ничто по музыкальности не может сравниться с закатом солнца. Для умеющего смотреть с чувством — это наилучший урок развития (музыкальной темы). Урок этот написан в книге, недостаточно используемой музыкантами: в книге природы“ (Id. 22).

Зависимость музыканта от природы настолько велика, что всякая попытка искать музыку только в себе — в корне ложный путь творчества. Музыканты обычно лишь писали ноты на бумаге, пользуясь ремесленными приемами выучки, которой они придавали слишком большое значение. Они слишком много писали и слишком мало слышали, в то время как музыка существует для слуха.

Вот как характеризовал Дебюсси тот „ложный принцип“, на котором музыка, по его глубокому убеждению, покоилась до него.

„Комбинируют, строят, выдумывают темы, должныствующие передавать идеи; их развивают, их видоизменяют, их противопоставляют другим темам, представляющим другие идеи, делают метафизику, но не дают музыки. Музыка должна быть постоянно воспринимаема ухом слушателя без необходимости угадывать абстрактные идеи в дебрях сложного развития“ (Id. 30).

Выводом из всего сказанного служит формула: „Ищут идеи в себе, в то время как следует их искать вокруг себя“. Дебюсси восстал против засилия технических приемов, могущих интересовать только „мандаринов нашей касты“ (музыкантов. А. А.) Он резко возражает против никому не нужной запутанности, против почти непонятного искусства, с фокусами и вывертами. „Как общее правило, всякое намерение усложнить форму и чувство показывает, что автору нечего сказать“. „Музыка делается трудной каждый раз, когда ее нет. Слово „трудный“ — это ведь только щит, чтоб прикрыть собственную нищету“. Дебюсси считает и подчеркивает это неоднократно, что музыка должна быть приятной. В этом смысле он справедливо считает себя преемником французских клавесинистов. С другой стороны, мнение, что

искусство должно прежде всего нравиться, совпадает с одним из существенных принципов общей эстетики импрессионизма.<sup>1</sup>

Борьба Дебюсси против школьной учености, загроможденности развития, против „музыки для глаз“, против ненужных сложностей и трудностей музыкального языка — дело положительное, ответственное и — по тому времени — смелое. Нельзя также не согласиться с тем, что искание идеи только „внутри себя“ приводит к абстракции и метафизике. Глубоко верно, что идею следует искать „вне себя“, т. е. в самой действительности.

Дебюсси стоит на точке зрения подражания природе. Содержание искусства лежит не в субъекте, а в объекте. Дар улавливать природу в ритмах музыки устанавливает „таинственную связь между природой и воображением“. Но что такое „природа“ в понимании Дебюсси? Это — море, небо, закат, воздух и земля, ночь и день... Бросается в глаза, что Дебюсси нигде не говорит о характерах, страстях, о человеческом обществе. Природа для Дебюсси существует сама по себе, вне людей и быта. Начав с понимания природы, как действительно существующего вне нас объекта, он незаметно тут же переходит на толкование природы как совокупности ощущений — преимущественно приятных. Ощущения света, воздуха, тумана и солнца, звуков и запахов составляют единственное содержание той „природы“, откуда Дебюсси рекомендует черпать идеи творчества.


В области критики Дебюсси, начав с правильного отрицания субъективной нормативной эстетики, приходит к полному субъективизму, когда единственным критерием оценки объявляет свои собственные впечатления. Со всех сторон Дебюсси оказывается полным субъективистом. Но, несмотря на это, в полной силе остается его критика мертвой „учености“, косного академизма, критика, к сожалению, действенная еще и сегодня, — а главное — требование идейного содержания, лежащего в самой действительности.

Наиболее положительной стороной критической деятельности Дебюсси является его бескомпромиссная борьба с бездарностью и рутинной. Он хочет пробить брешь в косном мире самодовольных специалистов, „мандаринов нашей касты“, хочет разоблачить их безразличие к задачам искусства и зачастую ничтожное значение имениных учреждений и лиц. От публики он хочет легкого непосредственного восприятия музыки, восприятия, которое было бы подобно сильным впечатлениям от природы. В борьбе с искусственностью музыкальных произведений Дебюсси приводит аргументы, сходные с высказываниями об искусстве Льва Толстого.

„Мне гораздо больше (чем современная концертная музыка) нравятся несколько звуков флейты египетского пастуха, — он в контакте с природой, и слышит гармонии, о которых не имеют понятия авторы наших тракта-

<sup>1</sup> „Для меня картина... должна всегда быть приятной, радостной и красивой, да — красивой. В жизни достаточно скучных вещей: не будем фабриковать еще новые“ („Ренуар“. „Из бесед художника-импрессиониста“, см. „Мастера искусства об искусстве“, т. 3, 1934 г., стр. 194).



тов...“ „Для чего нужно ваше почти что непонятное искусство?“ — говорит воображаемый господин Крош (господин Восьмая нота — ) , обращаясь к своему собеседнику. „Не следовало ли бы вам отказаться от излишней сложности музыкальных произведений, делающей их похожими по замысловатости на замок несгораемой кассы?“ „Вас величают пышными эпитетами, тогда как вы — только хитрецы, нечто среднее между обезьяной и слугой“ (Cr. 19—20).

Дебюсси ненавидит официальные художественные учреждения, он издевается над Академией изящных искусств, над римскими премиями. Особенно достается опере.

„Всем, по меньшей мере по наслышке, знакома Парижская опера. Я с огорчением должен был отметить, что она не изменилась: плохо информированному прохожему она, как и прежде, напоминает железнодорожный вокзал; когда же войдешь внутрь, можно подумать, что попал в здание турецких бань. Там продолжают производить шум, который платящие за билеты люди называют музыкой... Однако не следует им вполне доверять. Благодаря особой привилегии и государственной субвенции этому театру разрешается ставить все, что угодно; это настолько несущественно, что в нем устроили с изысканной роскошью „ложи-салоны“, называемые так потому, что в них удобнее всего не слышать музыку. Это — последние салоны, в которых еще разговаривают. Во всем этом я абсолютно не виню способностей директора, будучи убежден, что наилучшие пожелания разбиваются о крепкую и нерушимую стену упрямого формализма, не дающего проникнуть какому бы то ни было светлому лучу. Собственно говоря, это никогда и не изменится, если только не произойдет революция, хотя революционеры, обычно, не интересуются подобными сооружениями. Можно было бы, если бы это только не принесло вреда ни в чем не повинным лицам, пожелать, чтобы театр сгорел“ (Cr. 67—69).

С большой страстностью обрушивается Дебюсси на тот скверный профессионализм, который приносит не мало вреда музыкальному искусству.

„Если уж это считается необходимым, пусть им (римским лауреатам) выдают свидетельства о том, что они прошли высшую школу, но не свидетельства о том, что у них есть воображение“.

Однако люди с такими „свидетельствами“ играют большую роль в официальном мире. Дебюсси ставит своей задачей борьбу не только против плохих музыкантов, главенствующих в музыкальном, буржуазном мире, но и против того специфического невежества и дилетантизма, которое царит на концертной и оперной эстраде. Книгу свою он назвал „Господин Крош Антидилетант“.

Но как бы жестока и справедлива ни была критика Дебюсси, из этой критики, в сущности, он не делает никаких практических выводов. Как мы увидим в дальнейшем, положительные идеалы композитора глубоко реакционны. Если из критики Толстого сле-

дующее...“ с точки зрения Толстого, то из критики Дебюсси следует лишь полная аристократическая замкнутость искусства. В этом утверждении он всецело смыкается с символистами, лозунг которых гласит: „искусство для избранных“. Образование замкнутой среды художников и потребителей искусства, способных к постижению художественного явления, — таков идеал Дебюсси. Только однажды он пытается выйти за пределы этой аристократической замкнутости и коснуться вопроса о музыке и театре для масс. Чутье большого художника смутно подсказывает ему огромное значение этой великой проблемы. Но об этом дальше (глава III).

## 2.

### ДЕБЮССИ О КОМПОЗИТОРАХ ПРОШЛОГО.

Дебюсси — наиболее полно выраженный французский националист в музыке последних десятилетий. Национализм его заострен против немцев. Дебюсси считает, что немецкие музыканты Глюк и Вагнер испортили французскую музыку. Французская музыка, с его точки зрения, шла по ложным путям, так как „мы, подобно детям, хлопаем в ладоши, услышав произведение, которое идет из дальних стран“. Дебюсси даже протестует против демонстрации французской музыки в Германии на специальном музыкальном фестивале, организованном в Мюнхене в 1910 г.<sup>1</sup>

В своей деятельности Дебюсси старается, прежде всего, „сделаться вновь французом“; после вагнеровских влияний он считает себя истинным представителем французской исторической традиции. Как он понимает эту традицию, видно из его характеристики крупнейших французских композиторов XVIII века Куперена и Рамо.

„Вот настоящие французы... французская музыка — это ясность, элегантность, простая и естественная декламация, французская музыка хочет прежде всего доставить удовольствие“.<sup>2</sup> Дебюсси приписывает французской музыке в качестве главных признаков ясность и собранность выражения и формы, но так как это определение мало подходит к характеристике ряда явлений французского искусства, то следует предположить, что идеал свой Дебюсси черпал из определенного исторического периода французской музыки. Действительно, музыка Рамо и Куперена отличалась названными качествами. Но эта музыка создавалась при господстве дворянского салона и придворной сцены того времени.

Очевидно, Дебюсси под французской музыкой понимал изящную, миниатюрную, изысканно-тонкую, созданную только для наслаждения, музыку французской аристократии старого режима.

<sup>1</sup> Впрочем, Дебюсси очень рад постановке „Пеллеаса“ в том же Мюнхене.

<sup>2</sup> Дебюсси выражает удивление, что в Париже существовало „Баховское общество“ в то время, когда не было еще „Общества Рамо“.



Почти все, что не подходило под эти признаки, исключалось Дебюсси из сферы французской музыки. Так, на его взгляд, Глюк изуродовал французскую традицию, а в Берлиозе нет ничего французского. Что касается французской музыки последнего времени, Дебюсси отрицательно относится к эпигонству „Гуно и К<sup>о</sup>“ и чрезвычайно резко отзываясь о Сен-Сансе, как о музыканте-реакционере. Зато он очень высоко ставит Цезаря Франка—за „чистоту“ его музыкальных мыслей, за „религиозное спокойствие“. Однако Цезаря Франка он не относит к французам и называет его „фламандским“ музыкантом. Он мало сочувствует большим формам Франка, идущим от влияния немецкой музыки.

Значительная часть высказываний Дебюсси посвящена Вагнеру. Основная его аргументация против Вагнера уже приведена выше— в I части. Здесь остается только резюмировать. Дебюсси не мог не признавать величия Вагнера и преодолел влияние его творчества лишь благодаря величайшему упорству. Его отношение к Вагнеру, в сущности, очень двойственно. Он часто ненавидит Вагнера именно за притягательную силу его могучей музыки. Совершенно правильно Дебюсси замечает, что вагнеровская система музыкальной драмы может служить только ему самому и непригодна для других и что слепое следование вагнеровским принципам может привести музыку к гибели.

Глубоко уважая Вагнера, Дебюсси боролся против влияния вагнерианства как музыкального мировоззрения.

\* \* \*

Из наследия классиков Дебюсси исключительно высоко ставит музыку XVI века, как светскую (французская хоровая песня XVI века, так наз. *chanson*), так и духовную (Палестрина, Витториа, Орlando Лассо). Там он видит, в одном случае, подлинную народность и реализм, в другом— благотворное влияние грегорианского хора. Преклоняясь перед Бахом, он недолюбливает Генделя. Могучее не является для Дебюсси идеалом искусства. При всем глубоком уважении к Бетховену он непосредственно предпочитает ему Моцарта. Над Глюком он просто издевается. В „открытом письме кавалеру Глюку“ он пишет:

„Между нами говоря, Вы плохо сочетали слово с музыкой...—Мы Вам обязаны также преобладанием драмы над музыкой. Разве это так замечательно? Если хорошо разобраться, я Вам предпочитаю Моцарта, который Вас совершенно игнорирует и заботится только о музыке. Чтобы осуществить это преобладание, Вы избрали греческие сюжеты. Это позволило говорить самые торжественные глупости о мнимом соотношении между Вашей музыкой и греческим искусством“ (Cr. 205).

Дебюсси шутливо жалуется, что из-за Глюка был забыт его соперник Пиччини, хороший композитор, которому надо было переменить фамилию на Пуччини, чтобы через сто лет возродиться на оперной сцене.

Отношение Дебюсси к Бетховену заслуживает внимания. Он возражает против звукоподражательности „Сцены у ручья“ из Пасторальной симфонии. Передача природы такими средствами, по его представлению, неудовлетворительна, так как лишена элемента невидимой природы, составляющего суть художественного пейзажа. Вообще Бетховен, по мнению Дебюсси,— представитель эпохи, знавшей природу только по книгам. „Пасторальная симфония“—это один из лучших примеров выразительности механики“. „Слышать в оркестре подражание крикам животных—это верная радость как для маленьких, так и для больших“. Таково ироническое отношение Дебюсси к звукоподражаниям вообще.

Впрочем, ему не следовало бы чересчур пренебрежительно относиться к таким приемам. Ведь в его „Флейте Пана“ (из песен Билитис) раздается кваканье лягушек, не говоря уже о вечных „переливах воды“ в его других произведениях.

Чрезвычайно высоко ставит Дебюсси 9-ю симфонию. Не придавая никакого значения ее социальному содержанию (стихи Шиллера „К радости“ кажутся ему введенными только со звуковой, а не со смысловой точки зрения), он восхищается ее могучим развитием. Оркестровка Бетховена нравится ему больше, чем вагнеровская, благодаря контрастности.—Фортепианное изложение сонат Бетховена, особенно последних, представляется Дебюсси плохим переложением с оркестра. Вообще он признает величие Бетховена, но этот тип творчества далек от его идеала.

Из немецких романтиков Дебюсси чрезвычайно любит Вебера, которому посвящает не мало прочувствованных строк. Про одно из произведений Вебера он пишет:

„Оно содержит род мечтательной меланхолии, столь своеобразной в ту эпоху, меланхолии, никогда не отяжеленной неудобоваримым немецким лунным светом, в котором купались почти все его современники. Он, может быть, первый озабочен соотношением между безмерной душой природы и душой человека“ (Id. 190).

Вебер—отец романтической школы. В нем ясно ощущаются элементы будущего творчества Берлиоза, Вагнера и даже Рихарда Штрауса.

Дебюсси не ценит Шуберта. Об одной симфонии Шуберта, часто исполняемой, он говорит, что она не может решиться раз навсегда стать незаконченной (намек на „Неоконченную симфонию“ Шуберта). Песни Шуберта Дебюсси характеризует как „невинность“, „пахнущую дном комода скромных провинциальных старух“.

К Мендельсону у него полное пренебрежение. О Шумане Дебюсси пишет, что тот не понимал стихотворений Гейне и прошел мимо тонкой иронии поэта в песнях на слова Гейне. Лист его захватывает, несмотря на „грубейшие ошибки“ и „тривиальность“. Эти характеристики относятся к „Мазепе“. Лист, по мнению Дебюсси, настолько любит музыку, что не стесняется ей говорить



„ты“ и сажать ее к себе на колени. Но это лучше, чем чопорная манера обращаться с ней, как при первом знакомстве, что „несомненно, очень прилично, однако лишено горячности“.

Исключительную симпатию Дебюсси питает к Шопену. В 1915 г. он редактирует произведения Шопена для издательства Дюран. В предисловии к этому изданию он пишет:

„Музыкальные произведения Шопена—одни из самых прекрасных, когда-либо написанных. Утверждать это в 1915 г. значит отдать им лишь легкую дань, не освобождающую от признания их важного непрекращающегося влияния на современную музыку. Шопен—восхитительный рассказчик любовных и воинственных легенд...“

Больше всего Дебюсси подчеркивает прэтичность, тонкую нервную чувствительность и обаятельную музыкальность Шопена.

К Брамсу он относится, как к очень скучному необетховенианцу.

Особое место занимают у Дебюсси высказывания о русской музыке. При нелюбви (в зрелые годы) к Чайковскому, он чрезвычайно высоко ставит Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина и в особенности Мусоргского.

Римский-Корсаков, имевший бесспорное влияние на Дебюсси в отношении музыкального языка, был одним из первых русских композиторов, вызвавших в нем незабываемые ощущения. О симфонии „Антар“ он пишет:

„Ничто не может устоять перед мощью этой музыки. Она такова, что забываешь: жизнь, соседа по креслу и даже заботу о приличном внешнем поведении, до такой степени хотелось бы кричать от радости“. „...Ничто не может передать очарования тем и ослепительности оркестра и ритма“ (Id. 207).

О Мусоргском отзывы просто неистовы. Впрочем, известная статья Дебюсси о Мусоргском, воспроизведенная в книге „Господин Крош“, касается только „Детской“. Это подтверждает высказанное нами выше мнение, что основное содержание творчества Мусоргского прошло мимо Дебюсси. Его заинтересовали главным образом интонации голоса, несравненные по живости и выразительности. Сюжет „Детской“ Дебюсси истолковал в духе французских мещанских представлений о мире детей. Именно то, что нам сейчас представляется ложным в тексте „Детской“, кажется Дебюсси вполне естественным. Он понимает детский мир в духе слащавой буржуазности; для такого понимания текст Мусоргского дает много оснований. Зато прекрасные слова Дебюсси говорит о творческом методе Мусоргского:

„Никто еще не обращался к лучшему в нас, к более нежным и глубоким чувствам; он (Мусоргский)—единственный в своем роде и остается таковым благодаря своему бесхитростному искусству, не руководимому иссушающими формулами. Никогда еще более утонченная чувствительность не была передаваема столь простыми средствами“.

Тут нет вопроса о какой-либо форме, „или, по меньшей мере, эта форма столь многообразна, что невозможно найти ее сродство с установленными, так сказать, административными формами“ (Cr. 52).

По этим высказываниям становится совершенно ясным, в каком именно смысле Мусоргский повлиял на Дебюсси. Влияние это глубоко, но безусловно односторонне. Свобода и естественность интонаций в соединении с полной безыскусственностью формы и с отсутствием „администрирующих“ правил—вот единственное, что он воспринял у Мусоргского.

По поводу музыкального языка „Детской“ он пишет:

„Все эти маленькие драмы написаны—я настаиваю на этом—с крайней простотой; Мусоргскому достаточен один аккорд, который казался бы бедным господину... (я забыл его имя!), или модуляция, настолько инстинктивная, что она показалась бы неизвестной господину... (это все тот же!)“ (Cr. 54).

\* \*

Из многочисленных приведенных мыслей Дебюсси о композиторах прошлого трудно вывести цельную музыкально-историческую концепцию. Высказывания Дебюсси чересчур отрывочны, случайны и неполны. Но совершенно ясны вкусы его. Если порою резкий отзыв о композиторе диктуется капризом настроения (например до странности несправедливый отзыв о Шуберте), то в большинстве случаев высказывания Дебюсси о композиторах стоят в теснейшей связи с его эстетическими взглядами. Его влечет все, что исполнено вкуса, меры, что приносит утонченное удовольствие чувствам, что изящно, живописно, легко обозримо, лишено тяжелого глубокомыслия—все, что музыкально: в XVI веке—французская хоровая песня; в XVIII—м—Куперен и Рамо,<sup>1</sup> в недавнем прошлом—„очаровательный“ Бизе. Из немцев ему дороже всех Вебер, по причине удивительной свежести его музыкального дарования. Из русских он выше всего ставит „Детскую“ Мусоргского, „Антара“ Римского-Корсакова, „Тамару“ Балакирева: произведения исключительно „крепкие“, отмеченные безукоризненным вкусом.

Напротив, все тяжеловесное, недостаточно четко оформленное, искусственное, перегруженное, ложно глубокомысленное, а главное—скучно-бездарное разоблачается и высмеивается им с той смелостью критической мысли и с тем пренебрежением к авторитетным лицам и учреждениям, которые на протяжении веков отличают передовую критическую мысль Франции. Многие из отзывов Дебюсси сохраняют свое значение благодаря исключительной яркости и остроте характеристик.

<sup>1</sup> Эти композиторы связаны в представлении Дебюсси с его любимым, утонченно-чувственным художником Ватто.



## ДЕБЮССИ И СОВРЕМЕННОСТИ.

Современное ему состояние французской музыки мало восхищает Дебюсси. Он как будто ясно чувствует разложение буржуазной культуры и правильно оценивает вред крайнего индивидуализма композиторов и артистов. Нужен общий идеал дружного, совместного труда. Он не устает предостерегать французских музыкантов против тяжелой обязанности писать „большую музыку“.

С симпатией говорит он о музыке Поля Дюка и Гюстава Шарпантье. Первого он хвалит за возвышенность стиля его сонаты, второго — за живость и яркость, за „волнения толпы“ в „Луизе“ и в симфонии „Итальянские впечатления“. Своего друга Эрнеста Шоссона он ставит очень высоко за трогательную, нежную мечтательность его известной поэмы для скрипки и за „сочетание свободы с закономерностью“.

Более всего он высказывает похвалы тому, кто был его серьезнейшим соперником в течение десятилетий — Венсану д'Энди; с почтением отмечает его „глубокое“, „истинное“ религиозное чувство и выражение христианского милосердия в его опере „Чужестранец“. Дебюсси положительно относится к основной идее оперы д'Энди, которую он видит в раскрытии вечного конфликта между Красотой (с большой буквы!) и вульгарностью толпы (!). Но он принципиально возражает против чрезмерного количества музыки (в данном случае хорошей музыки) в сценическом представлении. Дебюсси постоянно повторяет, что симфония в театре неуместна (один из самых главных его доводов против вагнеровского театра).

Интересен отзыв Дебюсси о композиторе Альфреде Брюно. Как известно, Брюно, писавший оперы на сюжеты Золя, принадлежит, наряду с Шарпантье, к числу композиторов-натуралистов. В чрезвычайно сочувственном отзыве об операх Брюно Дебюсси возражает против метода натурализма в следующих словах:

„Мне кажется, что музыка создана не для того, чтобы неприступно оставаться в сфере мечты, но что она также ничего не выигрывает, будучи погруженной в житейскую повседневность. Она исчерпывает себя регистрацией слишком „человеческого“, в то время как ее первоначальная сущность основана на тайне“ (Id. 134).

В этом отзыве в отрицательной форме показан творческий метод самого Дебюсси. Он — против романтизма, но и против передачи жизни, как она есть. Подобно своим собратьям по искусству, поэтам-символистам, Дебюсси отрицает понимание искусства, как простого отражения жизни, а требует раскрытия средствами искусства тайны жизни. Метод натурализма представляется ему плоским. Наряду с этим Дебюсси не устает возражать против вагнеровской символики, считая ее ложью. Впрочем, как мы уже говорили, лейтмотивы у него сохраняются, так как они неизбежны у каждого

композитора, желающего пользоваться символикой, намеками, условными обозначениями вместо полной и всесторонней передачи образов живых людей и состояний.

Из иностранных музыкантов-современников, как ни странно это может показаться с первого взгляда, Дебюсси ставит выше других Рихарда Штрауса. Это не значит, что у Дебюсси мы не встречаем отрицательных суждений о Штраусе. Напротив, симфоническая поэма „Тиль Эйленшпигель“ Штрауса напоминает ему „Музыкальный отдых в сумасшедшем доме“. Музыканты насилюют свои инструменты; их игра — сплошная клоунада. „Желаешь смеяться до упаду или выть до смерти: удивляешься, что находишь вещи на их обычном месте: если бы контрабасисты дули в смычок и тромбоны проводили бы воображаемым смычком по своим инструментам и если бы мы заметили господина Никиша сидящим на коленях у работницы, мы не увидели бы в этом ничего необыкновенного“.

Наряду с этим Дебюсси считает оркестр Штрауса и бешеный непрерывный ритм его произведений продуктом гениальности. Произведения Штрауса захватывают благодаря мышлению красками и благодаря дикой скорости смены картин. Эту скорость можно сравнить разве только со скоростью смены кинематографических эпизодов. Многое в „Жизни героя“, в „Дон Жуане“ достойно большого восхищения. Откуда могла возникнуть такая оценка Штрауса у Дебюсси при противоположных творческих принципах у этих двух композиторов? Ответ дан самим Дебюсси. Штраус, по его мнению, заимствовал у Ницше „прекрасное презрение к ложной сентиментальности и желание, чтобы музыка не только продолжала вечно освещать наши ночи, но чтоб она заменяла солнце“.

Ницше, философ-декадент и один из провозвестников идей современного фашизма, провозгласил крайний индивидуализм, обожествляя героическую человеческую личность — „сверхчеловека“. Необузданность личного произвола, столь сильного в творчестве Штрауса, увлекает Дебюсси именно вследствие крайностей индивидуализма. Сам он, с его исключительным чувством меры, отсутствием всякого эклектизма, с беспредельным господством утонченного вкуса (качества, в которых Штрауса упрекнуть во всяком случае нельзя), никогда бы не пошел на подобную разнузданность. Но он не мог не восхищаться ею в Штраусе, так как сам был насквозь буржуазный индивидуалист.<sup>1</sup>

Из других своих современников Дебюсси мало кого любит. В двух приветственных словах он отзывается о молодом Стравинском; о балете „Жар-птица“, поставленном Дягилевской труппой

<sup>1</sup> Рих. Гаман в своей известной книге „Impressionismus in Leben und Kunst“, 1907, присоединяет Штрауса к музыкальным импрессионистам. Это, конечно, верно в смысле общей идеологии импрессионизма. Огромная разорванность сознания и kaleidosкопическая смена несвязанных между собой эпизодов налицо. Но собственно музыкальный язык Штрауса настолько эклектичен, что исключает всякую возможность определить его как язык музыкального импрессионизма. Там можно встретить все, что угодно.



в Париже в Большой опере 25 июня 1910 г., Дебюсси отзывается как об „исключительно оригинальной вещи“.

Отношение Дебюсси к Григу часто определяется, как чрезвычайно положительное.<sup>1</sup> Это не совсем так, вернее—совсем не так. Правда, он ценит ряд произведений Грига, в первую очередь „Пер Гюнта“, за „настоящую норвежскую эмоцию“, „очаровательные идеи“ и чрезвычайно удачные оркестровые находки.

Прекрасно отзываясь о романсе „Лебедь“, Дебюсси отмечает, что этот род песни очень нежен, очень чист, что это—музыка для баюканья выздоравливающих в богатых кварталах“ (классовая характеристика, вполне приложимая ко многим произведениям самого Дебюсси). Концерт Грига для ф-п. он считает однако мало оригинальным и эклектичным. „Этот концерт написан в стиле Леонвалло“. Вообще Григ, по его мнению, изыщен, привлекателен, но мелок масштабом. Дебюсси сравнивает его музыку с кондитерскими изделиями. Главное достоинство Грига—в народности его музыки. Впрочем, в этой области он значительно уступает Римскому-Корсакову и Балакиреву. Григ „не более, как ловкий музыкант, более озабоченный эффектом, чем истинным искусством“. Кончается отзыв о Григе очень резко. Дебюсси восхваляет исполнительницу концерта Грига, знаменитую пианистку Терезу Каренью, в следующих нелестных для Грига словах: „Госпожа Тереза Каренью очень талантлива.. значительно более, чем Григ, который несколько злоупотребляет правом быть норвежцем“ (Cr. 159—164).

Интересны с принципиальной стороны отзывы Дебюсси об итальянских веристах—Пуччини, Леонвалло, Масканьи. Они, согласно воззрениям Дебюсси, значительно уступают их предшественнику Верди. У Верди слушатель „путешествует от романса к романсу...“

„Это не претендует никогда на глубину. Это—все снаружи, и, несмотря на грустные положения, там много солнца. Эстетика этого искусства несомненно ложная, так как нельзя передать жизнь песенками. Но у Верди есть героическая манера ложно разыгрывать жизнь, манера, быть может, лучшая, чем практикуемая молодой итальянской школой попытка правдивости. В веристской опере слишком много действия и декламации и слишком мало музыки“.

Этого рода опера руководствуется формулой, которую Дебюсси назвал кинематографически-веристской; по этой формуле действующие лица бросаются друг на друга, изрыгая из себя мелодии. Или в одном акте содержится вся жизнь: рождение, женитьба, а также убийства (Id. 143—144).

В этом высказывании Дебюсси содержится возражение против веризма как натуралистического направления (не говоря уже о том, что он всю продукцию веризма рассматривает как сплошь слабую, что, конечно, несправедливо). Возражая против натурализма, он не

<sup>1</sup> „Недаром Дебюсси относился к Григу с такой любовью“ (Ю. Кремлев, „Импрессионизм Клода Дебюсси“, „Советская музыка“, 1934 г., № 8, стр. 29).

принимает также и жанровой песенной оперы Верди, считая эстетику Верди ложной. Но если Дебюсси отрицает возможность передачи жизни через песни, то он вместе с операми Верди должен отнести к числу ложных все комические оперы XVIII века, от Перголези до Моцарта, и всю песенно-жанровую категорию опер XIX века, в том числе и гениальную „Кармен“, представляющую раскрытие драматического действия через сплошную цепь маршей, танцев и песен (в частности—куплетных).

Дебюсси не хочет понять, что закономерной и исторически наиболее многочисленной категорией реалистической оперы являлась и является та, в которой жизнь выражается через песни, танцы, марши и другие широкие по социальному охвату музыкальные жанры. Но вместе с тем он устраняет и противоположный вагнеровский принцип. Возражая в сущности против всей оперной практики во всех ее исторически сложившихся видах, Дебюсси создает единственное в своем роде оперное произведение—„Пеллеас“, где нет никакой жанровой музыки, где действующие лица говорят на однообразных интонациях грегорианской просодии и где весь метод сводится к непосредственному проникновению в душевный мир действующих лиц.

Характерно, что из нескольких попыток писать после „Пеллеаса“ опер ни одна не удалась Дебюсси. „Пеллеас“—это результат зачеркивания всего исторического оперного наследия. Эта попытка осталась единичной и не вызвала продолжателей.

Испанских композиторов—Альбеница, Турина и др.—Дебюсси ставит высоко главным образом за их непосредственную связь с богатейшим испанским фольклором. Живой, ищущий творческий ум его не может полностью удовлетвориться замкнутой, мистической и аристократической эстетикой символистов. Хотя он ее целиком принимает, но, с другой стороны, он неустанно ищет связи с жизнью через живые музыкальные жанры. Его необычайно влечет настоящая народность—танец и песня. Он готов черпать из испанского фольклора, из дансинга и мюзикхолла, из экзотики, из всей действительной музыкальной сферы, еще не задуманной мертвящим академизмом или декадентской выхолощенностью. Но окружающая Дебюсси действительность, классовая ограниченность буржуазной среды, узость творческой сферы даже самых передовых художников, наконец, все выработанное годами мировоззрение стоят в непримиримом противоречии с этими здоровыми устремлениями, не получающими поэтому должного развития. Однако лучшее, что есть в творчестве Дебюсси, продиктовано именно этим смутным чутьем жизненной реальности.

\* \* \*

Дебюсси не терпит буржуазного концертного быта своего времени.

„Замечали ли вы,—говорит фантастический господин Крош, обращаясь к Дебюсси,—враждебность публики в концертном зале? Вматрива-



лись ли вы в лица, серые от скуки, безразличия и даже тупости? Публика никогда не переживает чистого драматического действия, разворачивающегося в музыке симфонических концертов... „Эти люди, сударь, имеют всегда вид более или менее благовоспитанных гостей: они терпеливо выносят скуку своей роли, и если они не уходят с концерта, то только для того, чтоб их видели при разъезде; без этого зачем бы им приходиться? Признайтесь, что есть отчего на всю жизнь испытывать ужас перед музыкой“ (Cr. 11).

Метко характеризует Дебюсси отдельные группы буржуазной публики.

„Часть интересуется больше внешним видом оркестра, чем художественным чувством; другие интересуются только солистами. „Солоист имеет привлекательность, подобную той, которая притягивает толпу к цирку“. Всегда надеются, что произойдет что-то опасное: господин Исайи будет играть на скрипке, поставив себе на плечи господина Колонна (дирижера оркестра), или господин Пюньо (знаменитый пианист) закончит исполняемую пьесу, схватив фортепиано зубами... А есть часть публики, интересующаяся только иностранными дирижерами“ (Id. 222).

Особенно презирает Дебюсси снобов, которые ценят только один какой-нибудь облюбованный род музыки. (Вот почему эта публика не воспринимает ничего нового).

Он считает аплодисменты варварским обычаем:

„Этот обычай идет из каменного века“. „Истинное впечатление от красоты не могло бы вызвать ничего иного, кроме молчания... Разве вам приходит в голову аплодировать, когда вы присутствуете при ежедневной феерии умирания солнца?“ (Cr. 12).

Однако выражая недовольство буржуазной публикой, Дебюсси видит мало проку в искусстве для народа:

„Нужно было бы принять решение, что искусство абсолютно бесполезно для толпы. Впрочем, оно не есть выражение „избранного общества“, часто более глупого, чем эта толпа. Искусство — это красота и могущество, возникающие с роковой и таинственной силой в тот момент, когда это нужно. Но нельзя приказывать толпе любить красоту, так же, как немисливо требовать в самом деле, чтобы они ходили на руках. Между прочим, нужно заметить, что воздействие Берлиоза без всякой подготовки принимается толпой почти единодушно“.

Дебюсси не признает популяризацию музыки путем пояснений. Как крайний индивидуалист, он признает, что высшие формы музыки созданы только для духовной аристократии, которая одна способна их понять. Но вместе с тем, он неоднократно возвращается к идее народного театра и вообще искусства для народа. Критикуя формы народного искусства во Франции его времени, он

оказывает: самый важный вопрос в том, что показывать народу. Он возражает против психологических и светских тонкостей современного репертуара и рекомендует для народных зрелищ не пьесы старинного репертуара и не драмы, задыхающиеся от романтизма, а скорее древнегреческие трагедии.

Именно там „мы находим наиболее сильное проявление человеческого в простых линиях и действиях, настолько естественных в своем трагизме, что они могут быть поняты зрителем, наименее изысканным и предубежденным“. Тут же находится источник истинно-народной оперы, которая должна идти также от трагедии. Наряду с этим нужны и пантомима и танцы. Народный театр должен быть муниципальным или государственным. Места должны быть совершенно бесплатными. „Если надо, пусть прибегнут к займу. Никогда он не будет сделан из более высоких и строго национальных побуждений“. „Это было бы так прекрасно,—восклицает Дебюсси,—что все остальные зрелища стали бы невыносимы“ (Cr. 127—128).

Какое непримиримое противоречие! С одной стороны, культ замкнутого аристократического искусства, крайнее эстетство и индивидуализм, а с другой—требование народного театра, который был бы настолько прекрасен, что заменил бы все остальные зрелища! Эта двойственность составляет основное противоречие мировоззрения Дебюсси. Утонченный аристократ, презирающий толпу, замыкающий себя, подобно поэта-символисту, в „башне из слоновой кости“, не может удовлетвориться душевной сферой тепличного искусства. Его тянет к живым музыкальным жанрам. Будучи врагом музыкального просвещения, он вместе с тем пропагандирует музыку шарманок для музыкального наслаждения дилетантов. Он требует обогащения репертуара шарманок вплоть до исполнения ими.. отрывков из тетралогии Вагнера!

Высоко ставя военные оркестры, он считает, что музыка под открытым небом может вызвать „национальное единение душ“ и способствовать слиянию человека с природой:

„Таинственное содружество воздушных волн, шелеста листьев и аромата цветов могли бы объединиться в музыке в таком естественном согласии, что... прекрасные спокойные деревья представляли бы собой трубы мирового органа, а их ветви не отказывались бы служить опорой детям, которые поучались бы старинным мелодиям, так плохо замененным в наше время бессодержательными куплетами, позорящими сады и города“ (Cr. 94—95).

Дебюсси хочет видеть всю жизнь музыкальной. Он ненавидит „тысячеголовое чудовище посредственности“ и стремится заменить двусмысленное удовольствие от пошлой и банальной музыки наслаждением от истинного большого искусства. Его влекут образы старинной бытовой музыки—французская песня XVI века и даже грегорианский хорал. Но не говоря уже о специфичности доводов в пользу бытовой музыки („национальное единение“), глубокая



классовая ограниченность Дебюсси не позволяет ему даже в самой минимальной степени провести свои намерения в жизнь.

В то время как его собрат по искусству Гюстав Шарпантье создал в Париже народную консерваторию имени Мими Пенсон<sup>1</sup> для работниц, Дебюсси, косвенно порицающий Шарпантье за узость этой деятельности, сам ограничивался лишь отдельными, случайными высказываниями о музыке для народа.

Мы попытались показать основное противоречие мировоззрения Дебюсси между идеалом совершенно замкнутого, индивидуалистического искусства ощущений, с одной стороны, и стремлением к живому музыкальному жанру—с другой. Это противоречие является не только основным в его мировоззрении, но и ведущим в творческой практике. Именно из понимания этого противоречия должна вытекать критическая оценка его музыкального наследия.

### ЧАСТЬ III

## Т В О Р Ч Е С Т В О

<sup>1</sup> Мими Пенсон — героиня „Богемы“ Мюрге.



1.

## СЮЖЕТ И ЖАНР.

Уже с самых первых шагов композиторской деятельности Дебюсси ищет сюжетов, передающих ощущения, настроения, чувственную созерцательность.

Его влекут не классики, а современные ему поэты-импрессионисты и символисты. После использования посредственных текстов Бурже Дебюсси пишет свои вокальные и частью инструментальные произведения на слова Верлена, Россетти, Бодлера, Малларме, а также на свои собственные, значительно более слабые по поэтическим достоинствам, но напоминающие поэзию символистов. Вот некоторые образцы более ранних текстов, использованных Дебюсси:

### МАНДОЛИНА.

(Романс на слова Верлена).

Галантные исполнители серенад  
И их прекрасные слушательницы  
Обмениваются банальными разговорами  
Под певучими ветвями...

.....

Их короткие шелковые камзолы,  
Их длинные платья со шлейфом,  
Их элегантность, их радость,  
Их легкие голубые тени  
Кружатся в экстазе розово-серого лунного света,  
И звенит мандолина сквозь шорох ветра.

Ля, ля, ля...

### „БАЛКОН“.

(Романс на слова Бодлера). Отрывок.

Ночь спущалась, как стена,  
И мои глаза в темноте  
Угадывали твой зрачок,  
И я упивался твоим дыханьем,  
О нежность, о отраву!

.....



Ночь сгушалась, как стена.  
Я владею искусством возрождать  
Счастливые мгновенья.  
И увидел вновь свое прошлое,  
Притаившееся в твоих коленях  
Где же искать твой сладострастный  
Красоты, как не в твоём дорогом  
Теле и столь нежном сердце?

А вот образцы поэтического стиля самого Дебюсси:

### ЛИРИЧЕСКИЕ ПРОЗЫ.

Волны лепечут, как маленькие безумцы—  
Маленькие девочки, выходящие из школы...  
.....  
Облака—суровые путники совещаются  
О будущей грозе. (Это слишком мрачно  
Для английской акварели.)  
Волны, маленькие волны не знают, куда скрыться.  
.....  
Но вот всем благоволящая луна.  
Она успокоила мрачный конфликт  
И ласкает медленно своих маленьких подруг.  
Они отдаются, как любящие губы беглому поцелую.

Далее у Дебюсси фигурируют „очаровательная ласка цветущих бедер“, „ночи, обладающие сладостью женщины“ и т. д. Сюжеты эти густо чувственны, моментами эротичны. В основе их лежит беспредельная любовь к ощущениям. Большую роль играет природа, взятая как ощущение—зрительное, звуковое и даже обонятельное.

Таковы сюжеты романсов и песен молодого Дебюсси. В основе симфонических произведений того же времени лежат томно-чувственные и неопределенно символические тексты. В „Деве и избраннице“ основным действующим лицом является девушка, опирающаяся на золотой барьер неба. „Ее глаза более глубоки, чем бездна спокойных вечерних вод. В руке она держит три лилии, в ее волосах сияют семь звезд“. „Души, возносящиеся к богу, проходили мимо нее, подобно тонкому пламени“. Эта дева ждет своего небесного жениха. Но жених не пришел: дева-избранница плачет.

Центральное произведение молодого Дебюсси—„Фавн“—написано под воздействием элоги Малларме „Послеобеденный отдых фавна“. Поэма Малларме принадлежит к числу сравнительно ранних произведений поэта, когда он еще не оформил своих принципов символизма в поэзии. Поэма вышла в первом богатом

издании с иллюстрациями Эдуарда Мане. В этой вещи Малларме выступает как поэт тонкой чувственной лени и томных знойных видений. Вот начало элоги:

„Эти нимфы, я хочу их увековечить.  
Их легкая походка так ясна, что они витают в воздухе, отяжеленном душевными снами.  
Люблю ли я сон? Мое сомнение, нагромождение древней ночи, завершается...“

Темный, пряный, мало доступный для понимания, очень сложный по образу язык этой поэмы нашел себе совершенно равноценное выражение в музыке Дебюсси, которую можно было бы назвать апологией чувственности.

Таким образом, молодой композитор творит на основе глубоко пассивных сюжетов, лишенных малейшей драматичности и внутренних конфликтов. Мистически—религиозное созерцание играет при этом немалую роль.

Вообще, его творчество в данный период почти целиком сливается с импрессионистской и символистской поэзией 80-х годов.

В течение 90-х годов Дебюсси сохраняет тот же характер сюжетов. Ощущения от внешнего мира ярче всего показаны в „Ноктюнах“. Сюжет „Ноктюнов“ изложен в I части, стр. 28. Сюжет первого ноктюна—„Облака“—тот же, что и в одноименном стихотворении в прозе Бодлера: чужеземец, вопрошаемый о привязанностях, отвечает, что он не любит ничего, кроме облаков.

Второй ноктюн—„Празднества“—построен на карнавальном сюжете, близком карнавальным образам Верлена. Карнавал—любленный образ романтиков и символистов. Но у последних он принимает призрачные формы.

Наконец, третий ноктюн—„Сирены“, с их приближающимся и удаляющимся пением,—представляет довольно обычный музыкальный сюжет импрессионизма.

„Песни Билитис“ Пьера Луиса, послужившие текстом для одного из наиболее известных музыкальных произведений Дебюсси, тонко воссоздают аромат разложения в форме подражания эллинистической поэзии.

Самым крупным по художественным достоинствам сюжетом является „Пеллеас и Мелисанда“. О нем мы уже говорили. Здесь остается только добавить, что драма Метерлинка абсолютно лишена какой бы то ни было действительности; что единственное музыкально-драматическое произведение Дебюсси даже и не ставит проблемы сценического действия; а музыка на многочисленные другие истинно драматические сюжеты, за которые брался композитор, роковым образом не удавалась ему. Если метерлинковскую драму и можно назвать этим именем, то только разве в том смысле, как понимал это слово Ницше: по филологическому толкованию, принятому Ницше, драма означает не действие, а созерцание.

Упадок буржуазной драмы в XIX веке заключается именно в этом снятии действительности. Интересно проследить эволюцию



музыкальной драмы в XIX веке. У Мейербера — борьба многих разнородных характеров и самых различных страстей на основе социально-исторического содержания; у Чайковского периода „Евгения Онегина“ — искание сюжета, более интимного и скромного, где изображалась бы одна преобладающая страсть; у позднего Вагнера, при стремлении вложить мировое историческое содержание, события переходят во внутренний мир, и сцена становится в известные моменты орудием мистического созерцания внутренних событий; у Дебюсси действие целиком снимается или заменяется исключительно выражением состояний души. Этой крайней точкой распада действенного принципа является сюжет „Пеллеаса“.

После „Пеллеаса“ сюжетика Дебюсси дает нечто новое в смысле приближения к реальной действительности. Он ищет живого танцевального, народно-песенного сюжета. На таком сюжете построена знаменитая „Иберия“, картина народного праздника. Танец эстрады также отражен у Дебюсси этого периода. Иронический сюжет „Чорта на колокольне“, над которым он много работал (см. ч. I, стр. 41), представляет весьма реальную иронию над мещанством.

Наконец, пейзаж, начиная от „Моря“ и кончая „Туманами“, „Западным ветром“ и другими аналогичными прелюдиями, занимает видное место в сюжете Дебюсси. Морской пейзаж, как уже сказано, истолкован гораздо натуральнее в „Море“, чем в „Пеллеасе“. Именно в послепеллеасовский период он формулирует принцип: „Я ишу реальностей,—того, что дураки называют импрессионизмом“. Эта резкая фраза показывает, до какой степени Дебюсси, оставаясь с ног до головы импрессионистом с уклоном в символизм, не хотел оставаться в призрачном мире „Пеллеаса“.

Отвечая на недовольство пеллеастов новой направленностью его творчества, Дебюсси пишет: „Если бы я знал, что никогда не смогу выйти из сферы „Пеллеаса“, я бы немедленно занялся разведением комнатных ананасов“. Именно в послепеллеасовский период Дебюсси обнаруживает тяготение к более реальным сюжетам. Но вместе с тем в эти же годы он пишет „3 песни Малларме“, сюжет которых, с исключительным совершенством раскрытый музыкой, представляет одно из высших достижений символизма. Вот отрывок одной из песен („Веер“):

„О мечтательница! Для того, чтобы я погрузился в бездорожье  
чистого наслаждения,

Сумей тонкой ложью удержать мое крыло в своей руке.

При каждом взмахе тебя охватывает свежесть сумерек;

Пленное движение крыла нежно отодвигает горизонт.

Головокружение! Вот трепещет пространство, как огромный по-  
целуй,

Безумный, что рожден ни для кого и невластный ни ярко проявиться, ни погаснуть“...

При кажущейся ясности значения слов, стихотворение крайне трудно для понимания, так как каждый оборот заключает в себе

множество смыслов, дающих широчайший простор субъективным ассоциациям. Это и есть метод символизма, и Дебюсси раскрывает в музыкальных образах намеки, скрытые в тексте.

Метод символизма отлично сформулирован самим Малларме в следующих словах:

„Парнасцы трактуют свои системы наподобие старых философов и риториков, изображая вещи прямо. Я думаю, что нужен, напротив, лишь намек. Парнасцы берут вещь целиком и показывают ее, благодаря чему им недостает тайны; они лишают дух восхитительной радости—сознавать, что он творит. Назвать предмет—значит уничтожить три четверти наслаждения, состоящего в счастье понемногу угадывать, вкушать,—вот в чем мечта“ (1891) (БСЭ, „Малларме“).

Дебюсси всецело постиг искусство поэтов-символистов и перенес его на музыкальную почву.

Религиозно-мистический сюжет „Себастьяна“ стоит особняком. Спокойная неподвижность музыки мало соответствует исторической страстности мистерии д'Аннунцио. Музыка эта, по признанию самого Дебюсси, декоративна. Задачи ее—скорее внешние (католическая декорация). В общем, сюжет „Себастьяна“ следует признать случайным на творческом пути композитора, что, разумеется, не снимает ответственности композитора за общее религиозно-мистическое настроение произведения.

В годы мировой войны Дебюсси переходит на патристическую сюжетику, не представляющую большого интереса. В песне „Рождество детей, не имеющих дома“, слова которой принадлежат ему самому, дети жалуются на то, что не имеют дома, так как враг забрал все, вплоть до их маленьких кроватей. Немцы сожгли церкви и школу вместе с учителем. Дети просят бога наказать немцев и пожалеть маленьких поляков, маленьких сербов, маленьких бельгийцев, маленьких французов.

К той же категории относятся другие патриотические сюжеты того времени. Дебюсси понимает эти сюжеты преимущественно как лирику. При всей никчемности этой мещанской тематики, она сыграла ту роль для композитора, что привлекла его внимание к простым доступным формам музыкального языка, в частности к напевной мелодике.

Сюжеты его последних инструментальных сочинений — либо танцевальны, кукольны („Детский уголок“, „Ящик с игрушками“), либо определяются конструктивными заданиями (этюды, „Белое и черное“, сонаты).

В основном, сюжеты у Дебюсси чувственны, передают разнообразные ощущения от действительности, иногда символичны, с уклоном в мистику, часто проникнуты иронией и скепсисом. Наибольшее место среди сюжетов Дебюсси занимают безвольно-пассивные созерцания природы и жизни.



Первостепенное значение для характеристики музыкального творчества имеет вопрос о жанрах. Композитора в значительной степени определяет наличие в его творчестве жанров, распространенных в массах: народной песни, различных видов танца, вообще музыки, коренящейся и бытующей в народных массах. Наряду с этими массовыми музыкальными жанрами, широкое общественное значение имеют различные, исторически образовавшиеся типы музыкальных сочинений, прочно внедрившиеся в общественный быт того или иного времени: таковы, например, законченные формы итальянской оперной арии XVII в., симфонический пейзаж раннего романтизма (Мендельсон), эмоциональный салонный романс второй половины XIX в. и начала XX в. в России (Чайковский, Блейхман, Рахманинов) и сотни других жанров, выполняющие каждый свою социальную функцию в условиях определенного исторического периода и класса. Жанр, как социально устойчивая форма музыкальной практики, имеет свою более или менее широкую сферу общественного применения.

Молодой Дебюсси отдает дань грегорианскому хоралу. Его увлекает суровая простота и сила этих напевов. Во всех остальных отношениях он возвращается в сферу балетных салонных музыкальных жанров: эмоционального романса, ф-п. миниатюры с живописными заданиями („Бергамская сюита“, „Маленькая сюита“). Кое-где проскальзывает ритм салонного танца, марш („Мазурка“, „Шотландский марш“ и др.). У Дебюсси 90-х годов массовые музыкальные жанры представлены в исключительных случаях (например „Шествие“ — марш из „Празднеств“). Опера „Пеллеас“ совершенно рвет с какими бы то ни было типичными оперными жанрами. В ней отсутствуют не только ансамбли и хоры, законченные арии, марш и танцы, заключительные сцены и т. д., но также всякий намек на бытовую песню. Подобный аскетизм делает из „Пеллеаса“ малодоступное для широкого слушателя произведение (что вытекает из самых установок „Пеллеаса“). Естественно, что после „Пеллеаса“ Дебюсси уже не мог отрешиться от этого отрицания оперных жанров. То, что он создал в „Пеллеасе“, осталось единичным и нового оперного жанра не породило.

В послепеллеасовский период Дебюсси пытается, как мы уже видели, искать связи с массовыми музыкальными жанрами. Танцевальность ему удастся. Но, по правильному замечанию Игоря Глебова, танцевальность импрессионистов диаметрально противоположна принципу танца, например, у Бетховена. Если у Бетховена в финале VII симфонии передан стихийный ритм живого, массового танца, то у импрессионистов танец дается как бы в рамке, как в картине, отображающей танец. Стихийный ритм отсутствует. Эту правильную мысль Игоря Глебова<sup>1</sup> можно всецело применить к Дебюсси. Даже прекрасная „Иберия“, дающая столь замечательную картину испанской жизни, есть всеже пассивное созерцание картин жизни, проносящихся перед посторонним наблюдателем, а не вос-

произведение действительного, мощного ритма народных танцев. Вообще, та „Испания“, которую создали в музыке французские композиторы эпохи империализма, несравнима с настоящей народной испанской музыкой.

В своем стремлении овладеть танцевальным жанром Дебюсси доходит до мюзикхолла. Он раньше других композиторов ощущает нарождение нового танцевального „бытового“ жанра, увлекающего широкие массы Америки и Европы („Матшиш“, „Кэк-уок“, „Рэг тайм“, впоследствии „Фокстрот“, „Шимми“, „Чарльстон“ и др.). Но в этих сферах Дебюсси не достигает и сотой доли той энергии, которую проявляли композиторы более позднего поколения — Стравинский, Мийо, Хиндемит, Кшенек и др.

Элементы народнобытовой песни представлены во многих произведениях Дебюсси. Он возрождает в увлекательной форме французскую хоровую песню XVI в., построенную на народных интонациях.

В „Деревянных лошадах“, в „Девушке с волосами цвета льна“, в „Весенних хороводах“ и в ряде других произведений встречаются также эпизоды, непосредственно взятые из народной песни или построенные на основе народнопесенных интонаций. Но о народной песне в произведениях Дебюсси можно сказать то же, что и о танце: песня воспроизведена не органически, не как наиболее концентрированный музыкальный язык масс, а как одно из внешних ощущений жизни, равноценное всем другим, как картина, созерцаемая посторонним наблюдателем.

В этом виде песенные интонации теряют свою действительную силу, являющуюся результатом длительной кристаллизации и отбора лучших, наиболее выразительных и впечатляющих интонаций. Этот процесс отбора, придающий главную жизненную силу народной песне, никак не отображен в мелодиях Дебюсси. Интонация не носит следов социально-исторической борьбы за музыкальное выражение, а становится готовым, безразличным продуктом, воспроизводимым наравне с явлениями природы.

Вообще, натурализм ощущений стирает грань между различными жанрами. Все становится одинаковым, теряются все различия не только между жанрами, но и между искусствами: музыка перенимает функции живописи, поэзия — музыки и т. д. Более того, искусство теряет осязательную границу с самой действительностью. В театре, например, теряется грань между рампой и жизнью.

Все живые музыкальные жанры, являющиеся продуктом длительного общественно-исторического развития, воспроизводятся в музыке Дебюсси так же, как порывы ветра (начало 3-й части „Моря“), кваканье лягушек („Флейта Пана“), бульканье воды („Отражение в воде“, „Ундина“). Вместо живого разнообразия и своеобразия отдельных жанров, все у Дебюсси имеет тенденцию слиться в единый импрессионистский музыкальный жанр. Налицо полное отсутствие диалектического развития музыкальной мысли. Мы присутствуем здесь при разложении музыкального жанра как социального принципа.

<sup>1</sup> Сборник „Новая музыка“ (цит. по памяти).



## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ДЕБЮССИ.

Исследование музыкального языка Дебюсси представляет почти совершенно новую научную проблему. То немногое, что в этой области написано, наглядно иллюстрирует всю неудовлетворительность „дирикулирующих“ в настоящее время музыкально-теоретических методов анализа. Одни „теоретики“ довольствуются номенклатурой аккордов у Дебюсси, напирая на нонаккорды, составляющие внешнюю особенность и новизну его музыкального языка. Другие пытаются подвести под эти аккорды акустическое обоснование, главным образом исходя из обертонов. Это наиболее многочисленная группа. Наконец, меньшинство рассматривает музыкальный язык Дебюсси с точки зрения исторического процесса разрушения лада (Лалуа, Курт).

В настоящей работе можем лишь проследить эволюцию музыкального языка Дебюсси на всем пути его творчества.

В ранних произведениях до квартета (1892 г.) Дебюсси подвергается многочисленным влияниям. В симфонии (1879 г.), по-скольку можно судить о ней по единственному сохранившемуся, изданному Музгизом, 4-ручному экземпляру, есть влияние французской балетной музыки того времени и Бизе („Air de ballet“). Кое-где в разработанных эпизодах чувствуются отголоски первых симфоний Чайковского. Заключительный торжественный марш несомненно отражает влияние помпезных эпизодов Вагнера. Влияние последнего вообще все растет и доходит до высшей степени напряженности в поэмах на слова Бодлера (1890 г.), в особенности в совершенно тристановском „Балконе“.

Наряду с этим, в лирическом плане наблюдается заметное воздействие так называемой французской лирической оперы, особенно в ее поздней формации (Массне). Спокойная фигурация в оркестре, красивая, лишенная какого бы то ни было напряжения мелодика характеризует целый ряд его ранних произведений: эпизоды из кантаты „Блудный сын“, номера из его „Маленькой сюиты“, из „Бергамской сюиты“ и др. Наконец, совершенно явственно ощущается воздействие грегорианской католической музыки („Дева-избранница“, последняя часть квартета).

Но все эти влияния несколько не могут скрыть живого своеобразия даже самых ранних вещей Дебюсси. Уже заключительные фанфары симфонии дают светлую праздничность, не встречающиеся ни у кого другого; обаяние легких, как бы прозрачных мелодий, совершенная естественность самых необычных модуляций, чрезвычайная сложность тонального плана, соединенная с разветвленностью формы, — вот отличительные черты целого ряда произведений молодого Дебюсси. Если взять к примеру „Романс“ на слова Бурже („L'âme évaporée“), то все эти достоинства музыкального языка становятся очевидными. В этом с виду обыкновенном лирическом романсе обнаруживается длительная линия развития лада:

тональное трезвучие до-мажора появляется лишь в конце произведения, тогда как весь предыдущий процесс лишь подготовлял появление этой тоники. Вместе с тем, здесь уже есть новшества, характерные для зарождающегося импрессионизма: „балансирующее“ между тональностями, внезапный перерыв ладового изложения перед концом и смена „брошенной“ предыдущей тональности, без какого бы то ни было подобия модуляции — новой тональностью.

Шедевром гармонического письма является знаменитый романс „Мандолина“, возникший в начале 80-х годов. Техника этого романса имеет несомненно общие черты с техникой живописного неомимпрессионизма, оформляющегося именно в эти годы. Неомимпрессионизм, как известно, стремится к оптическому смешению красок, т. е. получению сложных цветов не путем смешения красок на палитре (отчего получается грязный оттенок), а путем расположения красочных точек или мазков из чистых красок на полотне. Благодаря этому, сочетание различных красок, расположенных рядом, образует в нашем сознании сложные цвета, гораздо более оптически чистые. Дебюсси в „Мандолине“ идет тем же путем. Вместо сложных многозвучных аккордов своих будущих сочинений он последовательно чередует между собой трезвучия самых отдаленных тональностей. Каждое трезвучие звучит элементарно, а их последовательные сочетания дают странно необычное „мерцание“, как бы раскрывая процесс образования более сложного лада. Построенная в большей части на мажорных трезвучиях „Мандолина“ отнюдь не мажорна! Способ звукоизвлечения в „Мандолине“, в отличие от связной текучести „Романса“ и „Балкона“, — острый, специфически-инструментальный.

„Римские послания“ — „Весна“ и „Дева-избранница“ — отличаются очень ясными пластическими мелодическими образами. В качестве орудия музыкального выражения появляется пентатоническая гамма, очень пассивная, спокойная (см. начало „Весны“). Эта нарочитая простота мелодии сочетается со сложными неустойчивыми созвучиями, подобранными с исключительным вкусом. В „Весне“ Дебюсси следует принципу монотематизма. Все широкое развитие построено на одной теме нежно пасторального характера (другие темы представляют видоизменения первой). Столь же монотематична и „Дева-избранница“. Ясно намечается отказ от главной и побочной партий, от принципа контрастов, вскормленного классиками и обветшавшего в стенах консерваторий.

Во всем своем дальнейшем творчестве Дебюсси решительно рвет с классической сонатной схемой, и возвращение к ней в своей „Фантазии“ для ф-п. с оркестром (1889 г.) считает неудачным шагом. Все содержание творчества Дебюсси, отображающее пассивный мир ощущений, не имеет ничего общего с идеей борьбы и преодоления, породившей в XVIII в. принцип симфонизма. „Римские послания“ можно по чистоте, строгости и нарочитой наивности образов сравнить с живописью и поэзией прерафаэлитов, под влиянием которых Дебюсси в то время находился. Элементы грегорианского хора, преломленные в импрессионистской мелодике, выражают у него



ту истинную, по его мнению, религиозность, скромное, целомудренное и вместе с тем глубокое поклонение природе, которое он противопоставлял пышно-развязному церковному стилю Гуню.

Известно, что в 80-х годах Дебюсси испытал сильное влияние не только католических композиторов XVI века, в первую очередь Палестрины, но также и ораторий Листа, в которых великий композитор тщетно стремился к „очищению“ католической музыки (Ватикан не сочувствовал новшества Листа). Впрочем, церковь ни мало не интересовала Дебюсси; он был весь во власти религии ощущений.

Драматизм лежит вне сферы выразительности Дебюсси. Тем не менее композитор настолько талантлив, что дает, хотя и в подражательном плане, но цельную и развитую драматическую сцену — „Арию Лии“ в кантате „Блудный сын“.

В „Песенках“ (конец 80-х годов) Дебюсси дает образы романснопесенной декламации, в которой уже даны основные черты его позднейшей вокальной декламации: маленькие интервалы, незаконченные, как бы брошенные фразы, и при этом настоящая проникновенная нежность („Плач в моем сердце“). Элемент танцевального жанра оживляет почти народную мелодию „Деревянных лошадок“. Всюду выплывают типичные для него короткие, пассивно однообразные, овеванные меланхолией мелодии (начало песни „Сплин“).

Ранние фортепианные сочинения: „Арабески“, „Лунный свет“ из „Бергамской сюиты“ и другие — обнаруживают ту же тенденцию нежно-акварельной звукописи. Наряду с томлениями, в музыкальном языке молодого Дебюсси выступает нечто светлое, чистое, легкое и печальное; это — музыка без особо глубоких мыслей и переживаний, но в ней подлинное лирическое содержание. Эта нежная лирика имеет общие черты с лирикой Шопена, но значительно пассивнее ее.

Творчество молодого Дебюсси представляет большое редкое разнообразие музыкальных возможностей. Быть может, нигде Дебюсси не обнаруживает богатства своих творческих тенденций так, как именно в этот период. Но упадочное мировоззрение делает свое дело. Мало-помалу Дебюсси напряженно сосредоточивается только на одной идее, только в одной сфере музыкального выражения. Эта сфера — полное господство ощущений, полное погружение в чувственность.

Не перечисляя всех формальных черт языка Дебюсси, мы можем резюмировать особенности музыкальной речи молодого композитора следующим образом. Развитие его совершается по двум диаметрально-противоположным путям. С одной стороны, сохраняет все свое значение жанровая традиция французской лирической песни, оперно-балетного танца, салонной лирики. С другой стороны, усложняется вагнеровская линия: напряженность мелодики и ладового развития, непрекращающееся „нагнетание неустойчивости“, усложненное по отношению к вагнеровскому гармоническому языку несравненно большим многозвучием (параллельные ходы доминантсептаккордов и их обращений, а также нонаккордов). Однако характерна усталость этой эмоции, выражающаяся в разрыве линии, в мгновенном упадке энергии, пароксизме воли.

Из этих двух противоположных начал образуется характерный музыкальный язык, элементарно простой по мелодии, но густо пряный по созвучиям; строгий по схеме целого и расплывчатый по отдельным построениям. Простота соединяется с высшей сложностью, пластическая традиция французской музыкальной формы — с той характерной неопределенностью и многосмысленностью выражения, которую Дебюсси, как мы видели, принципиально защищал в качестве „нового слова“ в искусстве.

Уже у молодого Дебюсси появляется характерное для всего его творчества безразличие в интонировании мелодии. Мелодия протекает мимо, не задерживаясь, без акцентов, без выделений, без подчеркивания более важных интонаций, без внутреннего „напряжения“ (Spannung — термин Курта). Она рождается не в результате длительного процесса преодоления звукового материала, а дается как готовый результат.

Если в народной песне каждая мелодия возникает в результате длительного отбора интонаций (процесс, подобный образованию слов в языке), если в творчестве Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена отбираются лучшие из бытующих интонаций, то в мелодике Дебюсси результат дается без предшествующих звеньев. Это мелодическое мышление формально в гегелевском смысле. Согласно диалектике Гегеля, каждый результат должен заключать в себе весь предшествующий процесс развития и становления в снятом виде. Формальное мышление, наоборот, берет готовый результат, отрывая его от предшествующего процесса, и комбинирует элементы субъективно произвольно. Эта произвольность и есть субъективизм мышления, свойственный импрессионизму. Одно может следовать за другим без необходимой внутренней связи, вытекающей из самой действительности.

В творчестве Дебюсси передача человеческих чувств как бы сливается с передачей природы. История прерастает существовать, вычеркивается из кругозора импрессиониста. Все сливается в ощущениях, которые при всем своем кажущемся разнообразии глубоко однообразны, так как оторваны от связей с вызывающей их действительностью.

Такое мировоззрение находит свое выражение в этой переливающейся, проносящейся, протекающей, ничего не акцентирующей, лишенной обобщения (эмпирической) мелодике. Слушателя охватывает волна музыки, она его баюкает, в известном смысле усыпляет. Но эта „душа музыки“, схваченная Дебюсси и так обаятельно им переданная, лишена связи с содержанием, и поэтому она не задерживается надолго в памяти, протекая как бы незаметно, составляя атмосферу иллюзорной жизни в ощущениях, а не выражая смысл действительной жизни.

\* \* \*

Творчество Дебюсси в 90-х годах продолжает основные, заложенные в предыдущем периоде, тенденции. Но общая окраска



творчества становится темнее, мистичнее. „Фавн“ — это уже подлинная чувственная мистика. Музыкальный язык становится густо-пряным. Если оркестр „Девы-избранницы“ отражает сильнейшее вагнеровское влияние (см. вступление хора на трех засурдиненных тромбонах *pp* (!) в низком регистре), то оркестр „Фавна“ становится уже совершенно самостоятельным. Струнные теряют свое господствующее выразительное значение в оркестре; их место занимают деревянные духовые, с ограниченным диапазоном силы звучности, с отсутствием вибрации и, в особенности, с характерными индивидуальными тембрами. На первый план выдвигается арфа, к которой Дебюсси питает особое пристрастие. Мелодии в „Фавне“ кратки, неразвиты. Они представляют постоянное повторение одних и тех же двух основных мелодий, играющих роль символов-намеков. Ладовый язык представляет уже открытый разрыв с мажором и минором. Ясно обрисовываются контуры нового лада с увеличенным трезвучием в качестве тоники, с целотонным звукорядом, с характерными ползучими полутоновыми интонациями.<sup>1</sup> Этот лад занимает прочное место в творчестве Дебюсси и свободно чередуется с мажороподобными эпизодами. Язык „Фавна“ глубоко пассивен. Длинные тягучие построения даются как отдельные пятна. Нет ярких контрастов. Все произведение — сплошная вязкая звуковая масса, мало расчлененная, пряная.

„Фавн“ ведет свое происхождение от симфонических идиллий Листа и Вагнера, однако представляет собой самостоятельный жанр, положивший начало новому импрессионистскому музыкальному жанру — симфонической миниатюре.

К этому же жанру относятся три ноктюрна для оркестра. Это тоже передача исключительно ощущений чувственного мира, но в ней есть движение, трепет радости, танец. Основной, нисходящий, мелодический рисунок „Облаков“ томно печален (начало — 2 кларнета и 2 фагота). Мотив этот сам по себе имеет характер сопровождения. И, действительно, в одной из песен Мусоргского в сборнике „Без солнца“ („Окончен праздный шумный день“) этот самый рисунок составляет фортепианное сопровождение голоса. Здесь выступает одна из важных особенностей импрессионистской фактуры: то, что прежде служило аккомпанементом, переходит на первый план. Это подтверждает мысль о большем интонационном безразличии мелодий импрессионистов, о глубокой пассивности.

В „Празднествах“ мы встречаемся с чрезвычайным богатством и разнообразием гармонических приемов: с одной стороны — опять приемы „неоимпрессионизма“ (чередование мажорных и минорных трезвучий отдаленных тональностей); с другой — длительное развитие лада на сплошном органном пункте при колоссальном накоплении неустойчивости (эпизод „Шествия“). Благодаря наличию элементов танца, марша, благодаря чрезвычайной

<sup>1</sup> Б. Л. Яворский, а за ним ряд других, называет этот лад „увеличенным“.

конкретности сюжета, „Празднества“ несравненно в большей степени, чем другие произведения, дают элементы реализма.

Напротив, „Сирены“ более однообразны, призрачны, краткие мелодии тонут в гулких водяных звучностях. Сказочность этого призрачного мира, приближающегося и удаляющегося пение сирен создают фантастическую картину, близкую к появляющемуся в те же годы музыкальному образу подводного царства в „Садко“ (опера „Садко“ издана в 1898 г., „Сирены“ впервые исполнены в 1900 г.).

Вообще, утонченная красочность и блеск оркестра Р.-Корсакова оказали огромное влияние на творчество Дебюсси, начиная с этого периода. Праздничная звуковая палитра „Шехеразады“ и „Испанского каприччио“ отражена в „Празднествах“, в „Иберии“, подводное царство „Садко“ — в „Море“ и других произведениях Дебюсси. Общим для него и Р.-Корсакова является декоративность письма, картинность, идущая в конечном счете от Листа. Но у Дебюсси, полностью использовавшего звуковую палитру Р.-Корсакова, приемы картинности составляют лишь одну из сторон творчества. И Р.-Корсаков, и Дебюсси — пантеисты по мировоззрению; но направленность их пантеизма различная. У Дебюсси пантеизм переходит в сладострастие ощущений, в чувственную мистику, в то время как Р.-Корсаков упорно держится в рамках сказочной фантастики. Если у Р.-Корсакова есть мистика, то эта мистика не чувственного, а „сверхчувственного“ мира („Феврония“). Сфера влияния лежит в декоративной праздничности оркестровой палитры.

Кроме того, в ладовом отношении Р.-Корсаков является одним из важных предшественников Дебюсси. Раньше многих других композиторов, Р.-Корсаков, идя по стопам романтиков, осознал ряд новых ладовых возможностей (гамма тон—полутон, целотонная гамма, увеличенное и уменьшенное трезвучие в качестве тонических и т. д.). Эти новые ладовые возможности Р.-Корсаков применял для передачи мира фантастики (подводное царство, Шемаханская царица, кащеево царство и т. п.) или для передачи национального колорита (татары в „Китеже“). У Дебюсси язык новых ладов не противопоставляется мажору и минору, а сливается с ними, образуя единое целое.

Высшее выражение основных тенденций музыкального языка Дебюсси мы находим в „Пеллеасе и Мелизанде“. Это „царство нонаккордов“, по выражению Ромен Роллана, представляет небывалое явление в музыке, благодаря крайней незавершенности, неустойчивости, хрупкости музыкальных построений. Принцип вечной трансформации одной и той же темы (тема Голо) нигде с такой полнотой не проведена Дебюсси.

Приемы музыкального символизма, коротких интонаций-намеков, вырастают в целую систему. Мелодика достигает совершенства в безразличии выражения; эти обычно короткие, песталоно возникающие, погружающиеся в тень, точно сотканые из паутины, мотивы обреченности протекают друг за другом в сплошной нерасчлененной смене. Интонации голоса, представляющие редкий пример однообразия, несомненно идут от грегорианской просодии



(католический церковный речитатив), что усугубляет мистичность целого. Эта, столь непохожая на все другие музыкальные сценические представления, лирическая драма, лишенная даже намека на прежние оперные жанры и оставшаяся единичной, так как не создала нового жанра, пользуется пассивным ладовым языком, представляющим характерное для Дебюсси непосредственное смешение мажора и минора с более сложными ладами.

Музыкальный язык Дебюсси в 90-х годах, несмотря на ряд живых реалистических эпизодов (квартет, „Празднества“), окончательно становится импрессионистским с примесью символизма. Мелодическое построение делается кратким, безличным, ладовая структура — однообразной; темпы, в общем, медлительны, неторопливы. В высшей степени чувственно пряным, специфичным становится оркестр (оркестр „Пеллеаса“ по утонченности не имеет себе равного). Струнные все более отодвигаются на задний план, теряя свою ведущую выразительную роль. Каждый оркестрант все более лишается самостоятельной роли; кроме коротких соло, он играет партию, лишенную длительных связанных эпизодов. Инструмент становится одной из красок, смешиваемых на палитре, незаметно подбавляемых здесь и там. Такая исполнительская пассивность, неизбежно вызываемая самой оркестровой фактурой, в полной мере соответствует общей вялой сущности ладового мышления и мелодики; все эти элементы образуют одно целое, выражая в конечном счете идею мистики ощущений.

\* \* \*

После „Пеллеаса“ музыкальный язык Дебюсси претерпевает ряд изменений. Уже в прелюдии из сборника „Pour le piano“ появляется необычный блеск, элегантность. Техника игры трезвучиями сочетается с редкой элегантностью внешнего оформления: глиссандо, пассажи, богатые педальные эффекты. Становится излюбленным прием параллельного движения созвучий на диатонической основе (например „Сарабанда“ — движение параллельными секундаккордами, „Отражение в воде“, „Движение“ — параллельные квинты). В дальнейшем этот прием приобретает значение одного из основных — по крайней мере в фортепианном творчестве. В „Луне, спускающейся на храм“ появляются параллельные ходы квартowymi созвучиями. Светлые, ясные звучности начинают преобладать. Особенно это относится к одному из важнейших произведений для оркестра — „Морю“, к прекрасным по ясности звучности „Танцам“ для хроматической арфы, к „Рапсодиям“ для саксофона и для кларнета, к „Иберии“.

Создается впечатление, что Дебюсси делает резкий принципиальный поворот в сторону света. Его палитра из темно-меланхолической становится ярко сверкающей, очень звучной, ясной. Нигде нет душной атмосферы „Песен Билитис“ и „Пеллеаса“. Чувственная эротика и мистика отступают на задний план. Обогащаются средства оформления. Многоголосие становится полнее,

значительнее, сложнее. Много звуковых линий соединяется в своеобразном контрапункте между собой (например в третьей части „Моря“). Выступает на сцену звуковой натурализм. Звукоподражательность в „Море“ во всяком случае выражена значительно сильнее, чем в морских пейзажах предыдущих композиторов. Яркие танцевальные образы встречаются все чаще (например вторая часть „Моря“, „Иберия“, „Хороводы“, „Детский уголок“). Общее направление во многом противоречит былому символизму автора. Короткие мотивы-намеки остаются, но они ведут не к темным догадкам, а представляют один из многочисленных приемов богатой, декоративной звуковой живописи. Если до тех пор Дебюсси представлял параллель Моне, то в рассматриваемый период появляются краски Матиса. Постепенно нарождаются новые тенденции: остро ироническая мысль сменяет томную пассивность былых произведений. Уже в „Детском уголке“, в некоторых прелюдах, в „Ящике с игрушками“ появляются признаки острого гротеска, „нерва“, возникают ритмы новых модных танцев дансинга и эстрады. Мелодия становится четкой; ведущий ритм — определенным, расчлененным, моторным; темпы — живыми. Можно было бы говорить о появлении новых, конструктивистских тенденций в его творчестве. Но достаточно ли этого, чтобы утверждать „новый стиль“ у позднего Дебюсси?

Дебюсси принадлежит к числу художников, беспрерывно ищущих нового в области техники своего искусства. Вне всякого сомнения, он частично отражает также нарождающиеся в начале XX в. художественные течения, направленные против импрессионизма. В последних сонатах появляются намеки на политональность, фактура становится не столько аккордовой, сколько линейной. Чувственное воздействие звуковой краски отступает на второй план по отношению к четкой мелодической линии, притом длительно развитой.

После „пьес настроения“ и импрессионистских картин Дебюсси стремится к четким, логическим, исторически выработанным схемам — сонатам и этюдам. При всем богатейшем применении импрессионистских приемов, этюды отнюдь не представляют поэтических картин, как у Листа. Напротив, их структуру определяет строгое техническое задание (хроматизмы, украшения, репетиции, сложные арпеджио, аккорды и т. д.).

При всех отклонениях от классической сонатной схемы — сонаты Дебюсси, особенно соната для флейты, альты и арфы, дают строгую логику длительной, упорной тематической разработки. В вокальных сочинениях 900-х годов тоже обращает на себя внимание новое значение мелодической линии. Во всех отношениях музыкальный язык его приближается к языку Стравинского. Эта знаменательная эволюция показывает, насколько Дебюсси был чуток к изменению художественных направлений. Не мало этому содействовала и художественная атмосфера Парижа, этого мирового центра буржуазной художественной мысли, где новейшие течения находятся на виду у всех с момента своего возникновения. Но, как мы уже сказали, вождем этого движения стал не стареющий Дебюсси, а молодой Стравинский, к которому первый проявлял живой интерес.



И все же Дебюсси до конца своей композиторской деятельности остается тем же импрессионистом с уклоном в символизм, каким был в период расцвета. Он лишь пассивно воспроизводит отдельные элементы „нового стиля“, направленного против импрессионизма. При ближайшем рассмотрении строго логическое „построение“ сонат оказывается лишь внешним признаком, за которым кроется все то же несвязное, недостаточно обоснованное последование отдельных эпизодов (см. например 1-ю часть скрипичной сонаты Дебюсси). Не говоря уже о том, что последний период творчества Дебюсси по качеству художественной продукции уступает предыдущим периодам — ведь после „Иберии“ Дебюсси не создал ничего подобного по силе и убедительности музыкальных образов, — сами новые приемы, примененные композитором, касаются лишь фактуры произведений, и отдельные „конструктивистские“ тенденции мало изменяют поэтический облик композитора-импрессиониста. Правда, его импрессионизм подвергся после „Пеллеаса“ значительным изменениям: от „Моря“ до „Весенних хороводов“ идет полоса большей вещности, предметности. Но эта эволюция входит в рамки импрессионизма как мировоззрения. Художник попрежнему игнорирует общественную действительность, мир человеческой психологии и остается попрежнему поэтом ощущений. Даже живые песенные и танцевальные жанры окутаны дымкой, подобны видениям.

Резюмируя историческое значение музыкального языка Дебюсси, следует прежде всего отметить новизну, сложность и красочность ладовой стороны его произведений. Мир „диссонирующих“ созвучий приобретает у Дебюсси самостоятельную, независимую от мажора и минора, закономерность. Накопившееся десятилетиями под влиянием все большей демократизации музыкального искусства, идущее в конечном счете от народной песни разнообразие ладовых структур (Лист, Вагнер, Р.-Корсаков, Мусоргский, Григ и много других) нашло наиболее сложное выражение для той эпохи в музыкальном языке Дебюсси. Большинство „теоретиков“, будучи не в силах раскрыть закономерности ладового строения произведений Дебюсси, обычно довольствуются слишком общим, а потому недостаточно содержательными определениями. Так, например, указывается на то, что сложные созвучия Дебюсси носят красочный, тембровый характер, а потому как бы лишены ладовых признаков. Школа Эрнста Курта определяет музыкальный импрессионизм, как замену функциональной гармонии — гармонией абсолютной (самодовлеющей). Здесь следует лишь указать, что отрицание функциональности в музыкальном языке Дебюсси и других новейших композиторов представляет замаскированный отказ от научного исследования.

Но при всем видимом разнообразии созвучий у Дебюсси, при всей их сложности и новизне — лады Дебюсси лишены богатства функций. Фактически ладовый язык Дебюсси крайне однообразен. Из множества возможных ладовых функций сложных ладов композитор пользуется лишь очень немногими. Иногда целые большие

разделы произведений представляют перебор звуков одного и того же созвучия. Такое пассивное безвольное использование сложных ладов без достаточного различия ладовых функций усугубляется у Дебюсси преобладанием средне-медленных темпов, отсутствием ярких динамических контрастов, постоянными точными повторениями одного и того же построения дважды подряд.<sup>1</sup> Таким образом, найдя новые лады, Дебюсси использовал их односторонне, что целиком соответствует его задачам.

Наряду с этим все блестящие качества французского художественного ремесла сказываются в творчестве Дебюсси больше, чем у других французских современных ему композиторов. Безукоризненный вкус, безошибочное чувство меры, „пригнанность“ деталей, точность каждой фразы — формальная законченность письма Дебюсси сама по себе вызывает у слушателя ложное представление, будто в этой целесообразно примененной энергии музыкального оформления и заключается бодро-оптимистическое содержание творчества Дебюсси. Между тем, именно в сочетании точной, великолепной по разнообразию, блестящей фактуры с безграничной пассивностью музыкального мышления заключается то особенное, единственное в своем роде, что отличает творчество Дебюсси. Элегантная, взбодренная, великолепно сработанная, отточенная интеллектуализмом внешность, свидетельствующая об огромной затрате художественного труда, составляет лишь неподражаемую оболочку, за которой каждый непредубежденный глаз явственно видит опустошенную культуру. Отсюда вытекает отсутствие страстности, почти холодность этого искусства, сознательно лишившего себя всего человеческого, чтобы дать место культу индивидуальных ощущений, как таковых.

Дебюсси пытается создать новый мир звуков. И он его в известной мере создает. Звучность его произведений выделяется своеобразием и редким отсутствием эклектизма. Но как бы совершенны ни были изысканно-прямые звучности „Фавна“, блестящезвуковая палитра „Моря“, холодно-кристаллические звучания „Трех песен Малларме“, — все эти достижения остаются формальными. Лишь в немногом Дебюсси оставляет область утонченно-эстетических звуковых образов и переходит на живую жанровую речь. Тогда его музыкальный язык как бы преобразуется, приобретает черты необычайной живости и большой ясности в пользовании ладовыми функциями (таков например эпизод „шестивия“ из „Празднеств“, построенный на четкой смене субдоминанты и доминанты). Но живой жанровый язык не составляет существа творчества Дебюсси. Определяющей является звуковая сторона.

В результате — создание „новой музыкальной эры“ не удалось Дебюсси.

Создать новое по-настоящему может лишь тот всеобъемлющий художественный ум, который твердо стоит на исторической почве и чувствует глубокую неразрывную связь с прошлым, с одной сто-

<sup>1</sup> Особенно в этом отношении утомителен „Пеллеас“.



роны, и с передовыми общественными движениями своего времени — с другой. Таким гением Дебюсси не был. Он был для этого слишком слаб, слишком причастен декадентскому разложению буржуазной культуры. Тем не менее, он блестяще завершил длительный процесс образования нового музыкального языка и дал редкие, единственные в своем роде, образцы непосредственности музыкального выражения, тонкости в передаче ощущений и поразительной звуковой красочности.

## П Р И Л О Ж Е Н И Я



СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.<sup>1</sup>

## 1. ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (голос и ф.-п.).

- 1876 Nuits d'étoiles (Звездные ночи), слова Теод. де Банния.  
 1878 Beau soir (Прекрасный вечер), слова Поля Бурже (\*скр. и ф.-п.).  
 1878 Fleur des blés (Хлеба в цвету), слова Жиро.  
 1880(?) Mandoline (Мандолина), слова Верлена.  
 1880 Trois mélodies (Три мелодии): La belle au bois dormant (Спящая красавица), слова Исна, Voici le printemps (Вот весна), Paysage sentimental (Сентиментальный пейзаж), слова П. Бурже.  
 1880 Романс, слова П. Бурже.  
 1887 Les cloches (Колокола), слова П. Бурже.  
 1888 Ariettes, Paysages belges et Aquarelles (Песенки, бельгийские пейзажи и акварели) (\*пение с орк.): 1. C'est l'extase (Экстаз), 2. Il pleure dans mon coeur (Сердце рыдает) (\*для скр. и ф.-п., для виол. и ф.-п.), 3. L'ombre des arbres (Тень деревьев), 4. Chevaux de bois (Деревянные лошадки), 5. Green (Зелень), 6. Spleen (Сплин).  
 1890 Cinq poèmes (Пять поэм), слова Бодлера: Le balcon (Балкон) (\*пение с оркестром), Harmonie du soir (Вечерняя гармония), Le jet d'eau (Фонтан) (\*пение с оркестром), Recueillement (Сосредоточение).  
 1891 Les Angelus (Церковные колокола), слова Г. Лoe Roy.  
 1891 Dans le jardin (В саду), слова Поля Граволле.  
 1891 Trois mélodies (Три мелодии), слова Поля Верлена: La mer est plus belle (Море прекрасно), Le son du cor s'afflige (Звук рога), L'échelon-nement des haies (Кусты).  
 1892 (81-83?) Fêtes galantes, слова Верлена (\*пение с орк.). En sourdine (Под сурдиной), Fantoches (Фантоши), Clair de lune (Лунный свет).  
 1893 Proses lyriques, слова Дебюсси (\*пение с орк.): De grève (О берегу морском), De rêve (О сне), De fleurs (О цветах), De soir (О вечере).  
 1898 Chansons de Bilitis, слова Пьера Луиса (\*пение с орк.): La flûte de Pan (Флейта Пана), La chevelure (Волосы), Le tombeau des Naiades (Кладбище наяд).  
 1904 Fêtes galantes, слова Верлена: Les ingenus (Простушки), Le faune (Фавн), Colloque sentimental (Сентиментальная беседа).

<sup>1</sup> Звездочкой (\*) обозначены переложения тех или иных произведений для других инструментов и составов.



- 1904 Trois chansons de France: Rondel (Хороводная), слова Карла Орлеанского, La grotte (Грот), слова Тристана л'Эрмита, Rondel (Хороводная), слова Карла Орлеанского.
- 1908 Trois chansons de Charles d'Orléans (4-голосный хор а capella): Dieu, qu'il la fait bon regarder (Бог, что сделал ее прекрасной), Quand j'ai ouy le tabourin (Когда я услышал тамбурин), Hiver, vous n'êtes qu'un vilain (Зима, ты только зла).
- 1910 Le promenoir des deux amants, слова Тристана л'Эрмита: Auprès de cette grotte sombre (Возле этого мрачного грота), Crois mon conseil, Climène (Верь моему совету, Климена), Je tremble en voyant ton visage (Я дрожу, видя твоё лицо).
- 1910 Trois ballades de François Villon (\*для пения в сопр. оркестра): Ballade de Villon à s'amye (Баллада Вильона подруге), Ballade que fai Villon à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame (Баллада Вильона, написанная для прошения матери к богородице), Ballade des femmes de Paris (Баллада о женщинах Парижа).
- 1913 Trois poèmes de Mallarmé (Три поэмы Малларме): Soupir (Вздых), Placet futile (Пустая просьба), Eventail (Веер).
- 1915 Noël des enfants qui n'ont plus de maison (Рождество бездомных детей), слова Дебюсси.

## 2. Ф-П. ПРОИЗВЕДЕНИЯ.<sup>1</sup>

- 1888 Deux arabesques (Две арабески) (\*ф-п. в 4 р.; для 2-х ф-п. в 4 р.; для 2-х ф-п. в 8 р.; для скрипки и ф-п.; для виолонч. и ф-п.; для флейты и ф-п.; для скр., виол. и кларнета или контраб.; для арфы, для органа, для симф. оркестра).
- 1890 Rêverie (\*для скрипки и ф-п.; виол. и ф-п.; ф-п. в 4 р.; ф-п. в 2 р.; ф-п. и альт, орган).
- 1890 Ballade slave (Славянская баллада).
- 1890 Tarantelle Styrienne (Штирийская тарантелла).
- 1890 Valse romantique (Романтический вальс) (\*ф-п. в 4 р., арфа, ф-п. и скрипка).
- 1890 Suite bergamasque (Бергамская сюита) (\*ф-п. в 4 р., малый симф. орк.). Prélude, Menuet, Clair de lune et Passepied (Прелюд, Менуэт, Лунный свет и Пас-пье) (\*Clair de lune—для флейты и ф-п.).
- 1890 Nocturne (Ноктюрны).
- 1891 Mazurka (Мазурка) (\*для арфы).
- 1891 Marche des anciens Comtes de Ross (ecossaise) (Шотландский марш), для симф. орк.
- 1894 Petite suite (Маленькая сюита) в 4 руки: En bateau (На лодке), Cortège (Шествие), Menuet (Менуэт), Ballet (Балет) (\*для ф-п. в 2 р. для 2 ф-п. в 4 р., для скрипки и ф-п., для виолонч. и ф-п.; для флейты и ф-п.; для ф-п., скрипки и виол. (кларн. или контрабаса), для арфы, для органа, для малого симф. оркестра, для духового оркестра).

- \*1901 Pour le piano: Prélude, Sarabande, Toccata (Прелюд, Сарабанда, Токката) (\*Сарабанда — для арфы, для органа, для симф. орк.).
- 1901 Lindaraja, 2 ф-п.
- 1902 Estampes (Эстампы): Pagodes (Пагоды), Soirée en Grenade (Вечер в Гренаде), Jardins sous la pluie (Сады под дождем) (\*для ф-п. в 4 р.).
- 1903 D'un cahier d'esquisses (Из тетради эскизов).
- 1904 Masques (Маски).
- 1904 L'Isle joyeuse (Остров радости).
- 1905 Images, 1-e série (Образы, 1-я серия): Reflets dans l'eau (Отражение в воде), Hommage à Rameau (Дань Рамо), Mouvements (Движение), ф-п. в 4 руки.
- 1907 Images, 2-e série (Образы, 2-я серия): Cloches à travers les feuilles (Колокола сквозь листья), Et la lune descend sur le temple qui fut (И луна спустилась на место бывшего храма), Poisson d'or (Золотая рыбка).
- 1908 Childrens corner (Детский уголок), Doctor Gradus ad Parnassum (Доктор Градус ад-Парнассум), Jimbo's Lullaby (Колыбельная слонов), Sérénade for the Doll (Серенада кукле), Snow is dancing (Снег танцует), The little Shepherd (Маленький пастух), Golliwoog's Cake-Walk (Кукольный кэк-уок) (\*ф-п. в 4 р., 2 ф-п. в 4 р., скрипка с ф-п., флейта и ф-п., для органа, для симф. оркестра).
- 1909 Hommage à Haydn (Дань Гайдну) (\*ф-п. в 4 руки).
- 1910 La plus que lente, valse (Более чем медленный вальс) (\*ф-п. 4 р., скр. и ф-п., для симф. орк.).
- 1910 Douze préludes (Двенадцать прелюдий): Danseuses de Delphes (Танцовщицы Дельфы), Voiles (Буали), Le Vent dans la plaine (Ветер на равнине), Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir (Звуки и запахи кружатся в вечернем воздухе) (\*ф-п. в 4 р.); Les collines d'Anacapri (Долины Анакапри), Des pas sur la neige (Шаги на снегу), Ce qu'a vu le vent d'ouest (Что видел западный ветер) (\*ф-п. в 4 р.), La fille aux cheveux de lin (Девушка с волосами цвета льна) (\*ф-п. в 4 р., скр. и ф-п., скр. соло, квартет и ф-п., для кларн. и ф-п., для органа), La sérénade interrompue (Прерванная серенада), La cathédrale engloutie (Затонувший собор), La danse de Puck (Танец Пёка), Ménestrels (Менестрели) (\*для органа).
- 1910 Douze préludes, 2-e livre (Двенадцать прелюдий, 2-я тетр.): Brouillards (Туман), Feuilles mortes (Мертвые листья), La Puerta del vino (Ворота Альгамбры), Les fées sont d'exquises danseuses (Фей восхитительные танцовщицы), Bruyères (Вереск), Général Lavine essentric (Эксцентрик), La terrasse des audiences au clair de lune (Терраса, освещенная лунным светом), Ondine (Ундина), Hommage à S. Pickwick Esq. P. R. M. R. C. (Дань сэру Пиквику), Canope (Канопа), Les tierces alternées (Чередующиеся терции), Feux d'artifices (Фейерверк).
- 1910 La boîte à joujoux (Ящик с игрушками).
- 1914 Berceuse heroique (Героическая, колыбельная).
- 1914 Six epigraphes antiques (Шесть античных эпитафий), в 4 руки: Pour évoquer Pan, Dieu du vent d'été (Чтоб заклинать Пана, бога летнего ветра), Pour un tombeau sans nom (Для безымянной гробницы), Pour que la nuit soit propice (Чтоб ночь была благотворна), Pour la danseuse aux

<sup>1</sup> В 2 руки (если для оригинала не указано: „в 4 руки“ или „2 ф-п.“).



- crotales (Танцовщице с погремушками), Pour l'Egyptienne (Египтянке), Pour remercier la pluie au matin (Чтоб благодарить утренний дождь).
- 1915 Douze études, 1-er volume (Двенадцать этюдов, 1-я тетр.): Pour les cinq doigts (Для пяти пальцев), Pour les tierces (Для терций), Pour les quarts (Для кварт), Pour les sixtes (Для секст), Pour les octaves (Для октав), Pour les huit doigts (Для восьми пальцев). 2-e volume (2-я тетр.): Pour les degrés chromatiques (Для хроматического движения), Pour les agréments (Для украшений), Pour les notes répétées (Для повторяющихся звуков), Pour les sonorités opposées (Для контрастных звучностей), Pour les arpèges (Для арпеджий), Pour les accords (Для аккордов).
- 1915 En blanc et noir (Белое и черное), для 2-х ф-п.

### 3. КАМЕРНАЯ МУЗЫКА.

- 1893 Quatuor à cordes (Струнный квартет) (\*ф-п. в 2 р., ф-п. в 4 р., andante—для скр. и ф-п., для органа).
- 1910 Petite pièce pour Clarinette en si bém. et piano ou orchestre (Маленькая пьеса для кларнета in B с сопр. рояля или оркестра).
- 1912 La flûte de Pan—pour flûte seule (Флейта Пана—для флейты соло).
- 1915 Sonate pour violoncelle et piano (Соната для виолончели и рояля).
- 1915 Sonate pour flûte, harpe et alto (Соната для флейты, арфы и альты).
- 1916 Sonate pour violon et piano (Соната для скрипки и ф-п.).

### 4. СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (и опера).

- 1879(?) Симфония (ф-п. в 4 р.), Музгиз, 1933.
- 1884 L'enfant prodigue, Cantate pour le concours de Rome („Блудный сын“, Кантата для Римской премии).
- 1887 Printemps, suite symphonique (Весна, симф. сюита) (\*ф-п. 2 р., ф-п. 4 р., 2 ф-п. 4 р., для скр. и ф-п., для виол. и ф-п.).
- 1887—1888 La damoiselle élue, poème lyrique (Дева-избранница, лирическая поэма) (\*Прелюд—ф-п. 2 р., ф-п. 4 р., скрипка и ф-п., скрипка и орган, для органа).
- 1889 Fantaisie pour piano et orchestre (Фантазия для рояля с оркестром).
- 1891 Chimène et Rodrigue, 2 actes par C. Mendès (Химена и Родриг, 2 акта по К. Мендесу). Не издано.
- 1892 Prélude à l'après midi d'un Faune (Прелюд к „Послеобеденному отдыху фавна“), Eglogue d'après la poème de Mallarmé (Эклога по поэме Малларме) (\*ф-п., фл. или скр. с ф-п.).
- 1892—1902 Pelléas et Melisande, Drame lyrique en 5 actes, 12 tableaux (Пеллеас и Мелизанда, лирическая драма, в 5 актах, 12 картинах).
- 1897—1899 Nocturnes (Ноктюрны): Nuages (Облака), Fêtes (Празднества), Sirènes (Сирены) (\*2 ф-п. в 4 руки).
- 1903—1905 La mer, trois esquisses symphoniques (Море, три симфонических эскиза), De l'aube à midi sur la mer (От зари до полудня на море), Jeu de vagues (Игра волн), Dialogue du vent et de la mer (Разговор ветра с морем) (\*ф-п. 4 р., 2 ф-п. 4 р.).

- 1903 Rhapsodie pour orchestre avec saxophone en mi bémol (Рапсодия для орк. и саксофона in Es).
- 1904 Le roi Lear, musique de scène: Fanfare, Sommeil de Lear (Король Лир, сценическая музыка: Фанфара, Сон Лира).
- 1904 Danses pour harpe chromatique et orchestre d'instruments à cordes: Danse sacrée, Danse profane (Танцы для арфы и струн. орк.: Священный танец, Светский танец) (\*ф-п. в 2 р., ф-п. в 4 р., для 2 ф-п. в 4 р., скрипка и ф-п., виол. и ф-п.).
- 1909 Images (Образы): Gigue triste (Печальная жига), Iberia (Иберия) (\*2 ф-п.), Rondes de printemps (Весенние хороводы) (\*2 ф-п.).
- 1910 Première Rhapsodie pour orchestre et clarinette principale en si bémol (Первая рапсодия для оркестра и кларнета in B) (\*ф-п. в 2 р.).
- 1911 Le martyre de Saint-Sebastien, musique de scène pour le mystère de d'Annunzio (Мученичество святого Себастьяна, сценич. музыка к мистерии д'Аннунцио) (\*ф-п. 2 р., для трио, для органа).
- 1912 Jeux (Игры) (\*ф-п. в 2 р.).
- 1912 Khamma, Légende dansée (Камма).

### 5. ТРАНСКРИПЦИИ.

- A la fontaine de Schumann („У фонтана“ Шумана), ф-п. 2 р.
- Humoresque de Raff (Юмореска Раффа), ф-п. 2 р.
- Alceste de Gluck (Альцеста Глюка), ф-п. 4 р.
- „Étienne Marsel“ de Saint-Saëns („Этьен Марсель“ Сен-Санса), 2 ф-п. 4 р.
- Introduction et Rondo Capriccioso de Saint-Saëns (Интродукция и рондо Сен-Санса), 2 ф-п. 4 р.
- 2-e Symphonie de Saint-Saëns (2-я симфония Сен-Санса), 2 ф-п. 4 р.



## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Приводим некоторые важнейшие материалы о Дебюсси.

### 1. БИОГРАФИЯ ДЕБЮССИ.

Наиболее полным трудом, охватывающим почти всю доступную до 1932 г. документацию о жизни Дебюсси, является книга Leon Vallas, „Claude Debussy et son temps“, Paris, Alcan, 1932. Впрочем, большинство документов о Дебюсси собрано также в более ранней книге того же автора — L. Vallas „Debussy“, Paris, Plon, 1927. Этой тщательной компилятивной работой мы преимущественно пользовались как сборником материалов. Во всех остальных отношениях книга Валласа представляет мало интереса. [Условное обозначение: Val.]

Большое количество ценных биографических сведений о молодости Дебюсси имеется в специальном номере „Revue musicale“ 1926, май (статьи и воспоминания Пьерне, Годе, Видаля, Дюка, дочери г-жи Ванье, Ренье, Мессаже, Кеклина). См. также: „Переписка Чайковского и фон Мекк“, т. II („Академия“, 1935), „Lettres de Debussy à un éditeur“, Paris, Durand, 1927, спец. номер „Revue musicale“, 1920, декабрь, а также скандальную дискуссию о книге Vallas: H. Prunières, „Autour de Debussy“ („Revue musicale“, 1934, май, июнь, сент. — окт.).

### 2. ВЗГЛЯДЫ ДЕБЮССИ.

Cl. Debussy, „Monsieur Croche antidilettante“, Paris, 1921 (550 экз.) [Условное обозначение: Cr.]

M. Emmanuel, „Pelleas et Melisande“ (запись бесед Дебюсси с Гиро).

Предисловия Дебюсси к изданию этюдов Дебюсси и к изд. Шопена (Durand, 1915, 1916).

Статьи Дебюсси в „Revue blanche“, „Gil Blas“, „Revue SIM“, „Renaissance latine“ и др. (подробный список статей с указанием точных дат — в книге Vallas. Les idées de C. D., см. ниже).

Важнейшие выдержки из печатных высказываний Дебюсси, систематизированные по предметному признаку, собраны в книге — Leon Vallas, „Les idées de Claude Debussy, musicien français“. Paris, Plon, 1926. [Условное обозначение: Id.]

### 3. ТВОРЧЕСТВО ДЕБЮССИ. ОБЩИЕ СОЧИНЕНИЯ О ДЕБЮССИ.

Одним из наиболее ранних сочинений о Дебюсси является ценная книга Louis Laloy, „Debussy“, Paris, 1909. Основные положения этой книги, не

переведенной на русский язык, могут быть доступны русскому читателю по интересной статье того же автора „Французская музыка“, помещенной в журнале „Аполлон“ за 1910 г.

Наиболее сильная критика Дебюсси содержится в блестящей книге Setaccioli, „Debussy“. (Немецкий перевод этой итальянской книги издан в Лейпциге в 1911 г. Брейткопфом и Гертелем.) Setaccioli выступает как критик всего направления дебюссизма, давая ряд метких характеристик отдельных произведений.

На русском языке ценной работой о Дебюсси является статья „Дебюсси“ в Большой советской энциклопедии (т. XX). Статья эта (неподписанная никем) дает сжатую характеристику творческих достижений Дебюсси.

Книга Сабанеева о Дебюсси (1922 г.), при наличии немногих интересных замечаний, является бессистемным собранием субъективных высказываний „вокруг“ Дебюсси.

См. также статью Ю. Кремлева „Импрессионизм в творчестве Клода Дебюсси“ („Советская музыка“, 1934, № 8). (Содержит разбор „Фавна“ и „Моря“.)

Роль Дебюсси в эволюции музыкального языка раскрыта Эрнстом Куртом, согласно его теории, в книге: Ernst Kurth, „Romantische Harmonik“, 1919, и Гансом Мерсманом, в книге: Hans Mersmann, „Moderne Musik“ („Handbuch der Musikwissenschaft“, 1928) (см. указатели).

Об оценке музыкального языка импрессионизма смотри книгу Richard Hamann, „Impressionismus in Leben und Kunst“, Köln, 1907, а также диссертацию Otto Wartisch, „Harmonik des musikalischen Impressionismus“, 1928.

Список журнальной литературы до 1911 г. содержится в книге Шенневьера „Клод Дебюсси“ (русский перевод), 1914 г., издание Кусевицких.

### 4. КАТАЛОГИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕБЮССИ.

Каталог Дюрана.

Список сочинений и статей до 1911 г. в книге Шенневьера.

Каталог Кусевицкого (полный каталог сочинений Дебюсси — сообщение нотных магазинов „Российского муз. издательства“, 1913, № 10).

Список сочинений в книгах Vallas.

### УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

1. L. Vallas, „Debussy“, Paris, Plon, 1927 — Val.
2. L. Vallas, „Les idées de Claude Debussy, musicien français“, Paris, Plon, 1926 — Id.
3. Revue musicale — R. M.
4. Debussy „Monseigneur Croche antidilettante“, Paris, 1921 — Cr.
5. Большая советская энциклопедия — БСЭ.



# ОГЛАВЛЕНИЕ

## Часть I. ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.

Стр.

1. Молодость . . . . .	9
2. Идейные течения. Импрессионизм и символизм . . . . .	18
3. 90-е годы и „Пеллеас“ . . . . .	25
4. 1902 — 1918 гг. . . . .	35

## Часть II. МИРОВОЗЗРЕНИЕ.

1. Дебюсси-критик . . . . .	51
2. Дебюсси о композиторах прошлого . . . . .	55
3. Дебюсси и современники . . . . .	60

## Часть III. ТВОРЧЕСТВО.

1. Сюжет и жанр . . . . .	69
2. Музыкальный язык Дебюсси . . . . .	76

## П Р И Л О Ж Е Н И Я.

Список произведений Дебюсси . . . . .	89
Краткая библиография . . . . .	94