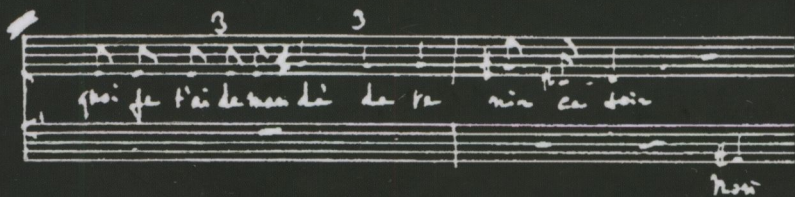
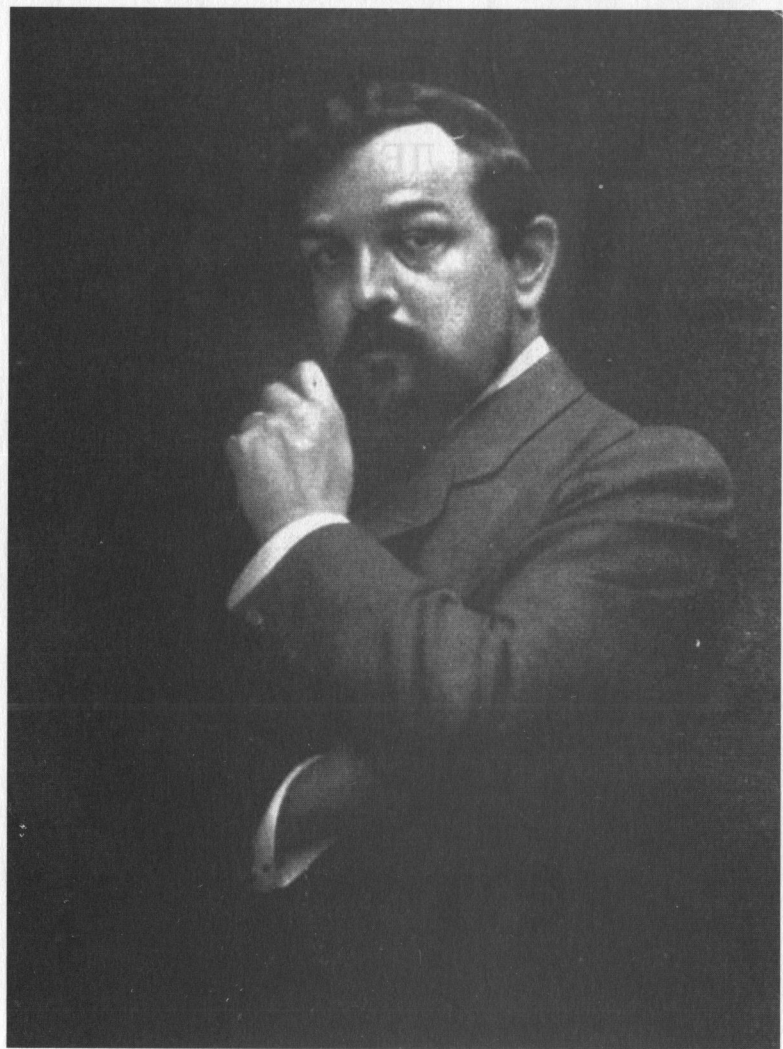


Л. КОКОРЕВА

Клод Дебюсси





Л.М. Кокорева

КЛОД ДЕБЮССИ

Л. КОКОРЕВА

КЛОД ДЕБЮССИ

МОСКВА · МУЗЫКА
2010

**Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
Проект № 10-04-16241д**

*Издание подготовлено
Научно-издательской музыкальной коллегией
им. П.И. Чайковского*

Кокорева Л.

К 55 **Клод Дебюсси: Исследование. — М.: Музыка, 2010. —**
с., нот.

ISBN 978-5-7140-1206-8

Капитальный исследовательский труд известного музыковеда, доктора искусствоведения Л.М. Кокоревой, долгие годы посвятившей себя изучению французской музыки XX века. В настоящей книге автор предлагает новую концепцию творчества Дебюсси и с этой точки зрения рассматривает все его произведения.

Книга снабжена солидным справочным материалом.

ББК 85.313(3)

ISBN 978-5-7140-1206-8

**© АНО «Научно-издательская музыкальная
коллегия им. П.И. Чайковского», 2010**

*Моим ученикам
посвящаю*

Предисловие

*Живой символ искусства,
пронесенный историей сквозь века,
преломляет в себе многообразные
чувствования, многообразные идеи,
Он — потенциал целой серии идей,
чувств, волнений.*

Андрей Белый

Настоящая книга посвящена творчеству Клода Дебюсси. Биография композитора уже достаточно подробно раскрыта в русскоязычной литературе и еще более подробно во французской¹. К этой литературе я и отсылаю своего читателя. Думаю, что вся жизнь Дебюсси — это его музыка. О ней моя книга.

Родилась она в долгих многолетних размышлениях о новом, необычном мире звуков, в попытках понять, что же стоит за ними. К этому побуждал меня мой лекционный курс в Московской государственной консерватории. Талантливые студенты, которые вместе со мной разрабатывали отдельные проблемы творчества композитора (в творческих семинарах, курсовых, дипломных и диссертационных работах) стимулировали и мои собственные изыскания.

В последние десятилетия интерес к музыке Дебюсси небывало возрос, о ней пишут много, особенно во Франции. В России — напротив. После фундаментальной монографии Ю. Кремлева, единственная книга русских авторов, не считая небольших брошюр, это — сборник статей *Дебюсси и музыка XX века*², в которых рассматриваются отдельные вопросы творчества композитора. Переведена на русский язык и опубликована прекрасная, хотя во многих воп-

¹ Я имею в виду монографии: *Альшванг А.* Клод Дебюсси. М., 1935; *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. М., 1965; *Мартынов И.* Клод Дебюсси. М., 1964. Во Франции самое фундаментальное исследование жизни композитора содержится в книге историкографа Ф. Лесюра: *Lesure F.* Claude Debussy. Biographie critique. Paris, 1994. Им же опубликовано последнее издание писем композитора: *Debussy C.* Correspondance 1884—1918. Paris, 1993; *Lockspeiser E., Halbreich H.* Claude Debussy. Paris, 1980. В конце данной книги помещен *Хронограф* с указанием важнейших событий в жизни композитора, а в *Заключении* изложены основные этапы творческого пути.

² Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983.

росах спорная, книга польского историографа С. Яроцинского *Дебюсси, импрессионизм и символизм*³. И это все.

Современные французские музыковеды анализируют творчество Дебюсси в разных аспектах: одних интересует его гармония или форма, других — отдельные жанры, третьих — проблемы эстетики и т.д. Во всех изысканиях можно натолкнуться на прямо-таки полярные точки зрения. И это понятно. Писать о Дебюсси очень не просто. Композитор «невербальный». Как Моцарт. Хотя почти все его произведения имеют названия, музыка их окутана некой тайной. Неслучайно название книги В. Янкелевича — одного из самых тонких исследователей музыки Дебюсси — *Дебюсси и тайна мгновения*⁴.

Э. Курт в своей знаменитой книге *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера* сделал по этому поводу остроумное замечание: «Когда теория, стремясь охватить рассматриваемое явление в целом, старается найти четко обрисованные технические признаки, то она подвергается опасности, подобной тому, как если бы мы пытались осветить сумерки, желая рассмотреть их поточнее»⁵.

Данная монография есть только попытка приблизиться к тайне музыки Дебюсси, попытка понять ее суть, понять, что стоит за названиями произведений, которые так часто вводят в заблуждение тех, кто слишком доверяет им. Как не поразиться тому факту, что такие произведения как *Море* или *Иберию* кто-то мог отнести к натурализму⁶.

Впрочем, я не могу тешить себя надеждой, что моя точка зрения на эту музыку и концептуальная основа, на которую я опираюсь, — единственно возможные. Совсем нет! И с уверенностью могу сказать, что у нее найдутся противники.

Разумеется, представления о Дебюсси со временем меняются, как и меняется представление о значении его искусства в истории музыки, об эстетике композитора, о сущности его произведений. Все дело в бездонной глубине и потаенном смысле того, что Дебюсси вкладывал в свою музыку, может быть, до конца сам того не осо-

³ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.

⁴ Yankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. Paris, 1989.

⁵ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 361.

⁶ См.: Кассу Ж. (при участии П. Брюнеля, Ф. Клодона, Ж. Пийемана, Л. Ришара). Энциклопедия символизма. М., 1999. С. 314.

знаявая. Это заставляет вслушиваться в нее и всматриваться в нотный текст все пристальнее и пристальнее.

Искусство Дебюсси открывает для каждого исследователя безграничные возможности рассматривать его в различных аспектах: в плане эстетики, понимания смысла каждого произведения, анализа его языка. Поэтому неизбежна множественность точек зрения на творчество Дебюсси.

Что касается концептуальной основы данной книги, то она заключается в нескольких ключевых моментах:

1. Все творчество Дебюсси я представляю как целостный организм во взаимосвязи всех жанров, центром взаимопритяжения которых стала опера *Пеллеас и Мелизанда*. Она исток всего. К ней стягиваются нити от более ранних произведений, от нее расходятся лучи, освещая почти всё последующее. Ассоциации с нею делают возможным истолковывать потаенный смысл многих сочинений.

2. В связи с этим в анализах я опираюсь на *ассоциативный* метод, или, иными словами, — на метод *звукового символизма* как главный у композитора. Мне нравится высказывание (от которого я оттолкнулась) одного из французских критиков о музыке Дебюсси: «*Это собор, полный символов, движущихся во времени*»⁷. Прекрасный афоризм!

3. Эстетическая основа творчества Дебюсси, по моему убеждению, — это синтез многих составляющих: импрессионизма, символизма, неоклассицизма, даже экспрессионизма. Я не могу согласиться ни с С. Яроцинским, который весь пафос своей книги направил на то, чтобы доказать, что импрессионизм к эстетике Дебюсси не имеет никакого отношения, ни с А. Букурешлиевым⁸, который, напротив, не видит в музыке Дебюсси никакого символизма. (Андре Букурешлиев — современный французский композитор, пианист и музыкальный критик, которому принадлежит одна из последних книг о Дебюсси.)

Вместе с тем, книги С. Яроцинского, А. Букурешлиева (добавлю еще фундаментальный совместный труд Э. Локспейсера и Г. Хальбрейха⁹, как и многие другие работы) являются важной основой для осмысления искусства Дебюсси. Среди использованной литературы на мои позиции более всего повлияла книга *Дебюсси и*

⁷ *Emmanuel M. Pelléas et Mélisande* de Debussy. Etude et analyse. Paris, 1924. P. 35.

⁸ *Boucouchliév A. Debussy. La révolution subtile*. Paris, 1994.

⁹ *Lockspeiser E., Halbreich H. Claude Debussy*. Paris, 1980.

тайна мгновения В. Янкелевича, тонкие и глубокие наблюдения и обобщения которого вплотную подвели меня к анализу музыки Дебюсси с позиций музыкального символизма.

Работа предназначена для студентов музыкальных вузов, изучающих курс современной музыки. Она может оказаться полезной и для преподавателей, ведущих этот курс. Надеюсь, что и исполнители музыки Дебюсси смогут расширить свое представление об этом композиторе и содержании его музыки. Книга может представить интерес и для просвещенных любителей музыки.

Все идеи данной работы были апробированы на нескольких конференциях. Поддержку им оказали профессора Парижской национальной консерватории, которым я бесконечно признательна: *ме-сье Christian Assaoui (Христиан Аккауи)* — специалист по музыке Дебюсси, читающий курс эстетики, а также композитор и теоретик *мадам Edith Jélét (Эдит Желе)*, ведущая курс анализа.

Текст книги был обсужден на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. За ценные замечания и уточнения выражаю благодарность заведующему кафедрой профессору Михаилу Александровичу Сапонову, профессорам Ирине Васильевне Коженовой, Георгию Вильгельмовичу Крауклису, Екатерине Михайловне Царевой, доценту Евгении Давыдовне Кривицкой.

На всех этапах работы над книгой бесценную помощь в ее редакции мне оказывали мой муж Анатолий Александрович Кокорев, а в контакте с компьютерной техникой помогал мой внук Богдан Кокорев.

Выражаю также огромную благодарность всем, кто принимал участие в подготовке книги к печати: Л.Ф. Новиковой, И.Б. Власовой, И.А. Вицинской, Е.А. Базилевской-Головкиной.

Моя особая признательность главному редактору издательства В.В. Рубцовой.

Переводы французских текстов, когда в книге не приводятся имена переводчиков, принадлежат автору данной монографии.

Дебюсси и XX век. Эстетика. Истоки стиля.

*Великий творец всегда идет
вперед своего времени,
он отвечает на не
поставленные еще вопросы.*

М. Бахтин

Смысл искусства великого творца раскрывается далеко не сразу, а в «долгом» времени. Современники не в силах оценить его открытия и достижения. Требуется минимум сто лет, чтобы раскрылся истинный смысл того, что сделал он для истории. И когда флюиды его открытий разойдутся по разным направлениям и войдут в плоть и кровь творчества многих художников, тогда становится ясно, кто был у истоков этих открытий, каково его историческое место и чем ему обязаны последующие поколения...

Судьба Дебюсси сложилась счастливо. Он познал радость признания при жизни. Его музыка, едва только была поставлена опера *Пеллеас и Мелизанда*, покорила Европу, вытеснила (по крайней мере, из умов) Вагнера, тяжелый пресс которого к началу XX века достиг апогея.

Однако могли ли современники в полной мере представить, кем станет Дебюсси для всей музыки XX века, какое влияние он окажет? Ведь многие идеи, которые выдвинула новая музыка и прародителем которых был Дебюсси, для его современников просто не существовали. Могли ли они во всей глубине понять, что вложил в свои произведения композитор, что зашифровал? Думаю, что в начале XXI века мы только приближаемся к пониманию Дебюсси.

Фигура Дебюсси в настоящее время несказанно выросла в наших глазах. Он был великим новатором, основоположником новой эры в искусстве. Именно он открыл дорогу новому музыкальному мышлению, предвосхитив едва ли не все течения и направления музыки XX века. И это мнение уже утвердилось в литературе о Дебюсси.

«Открыв окно, Мелизанда выпустила на свет современную музыку», — лаконично и красиво, как умеют сформулировать мысль французы, сказал об этом Андре Мессаже, первый дирижер оперы Пеллеас и Мелизанда. Эволюция музыкального искусства на протя-

жении предшествующего века и до наших дней только подтверждает сказанное.

Подобно тому, как французский символизм оказал влияние на мировую поэзию — русскую, немецкую, австрийскую, как живопись импрессионистов заняла центральное место в искусстве конца XIX — начала XX веков, так и Дебюсси вывел французскую музыку в лидеры европейского искусства. Музыкальным центром Европы становится в Париж.

Воздействие гения Дебюсси на современников было мощным. Его прямыми наследниками стали французские композиторы: Равель, Мийо, Пуленк, Мессиян, Жоливе, Булез, Дютыйе... Его влияние распространилось во всем мире, о чем свидетельствует творчество Стравинского, Бартока, Шимановского, Фальи, Берга, Веберна и многих других.

Именно с Дебюсси берет начало мощное движение в искусстве XX века, которое разветвилось по многим направлениям, но сущность их одна: уход от романтизма, отказ от романтического способа постигать и отражать мир. То, что одним словом называют *антиромантизм*.

Великий русский философ Николай Бердяев в своей книге *Смысл истории*, написанной еще в 30-е годы прошлого века, но опубликованной в Париже в 1969-м году, а в России — в 1990-м, делает очень ценное для понимания новой музыки открытие, говоря о *гибели целостного человеческого образа как величайшей темы искусства*. «Человек перестает играть ту центральную и обособленную роль, которую он играл в ренессансный, гуманистический период истории, он вступает в иные космические планы, начинает чувствовать себя управляемым демонами или ангелами»¹⁰.

Н. Бердяев чутко уловил, хотя и не был музыковедом, что начало этому положил Дебюсси. И именно он первый сказал, что с Дебюсси начинается *новая музыка*.

Действительно, в творчестве Дебюсси исчезает романтический герой, тем более и романтический супергерой, исчезает одна из важнейших тем романтического искусства — тема исповедальности, столь важная для его современника Малера. А сам Дебюсси «*появляется как антигерой, антисуперчеловек. Его речь — без крика, без жестов, без труб и литавр*», — метко сказал А. Букурешлиев¹¹.

¹⁰ Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 136.

¹¹ Boucurechliiev A. Debussy. La révolution subtile. P.17.

Герои музыки Дебюсси — это Фавн, Ундина, наяды, сирены, то есть мифологические персонажи. Исчезает тема борьбы, тема одинокого, непонятого героя, отторгнутого миром, тема любви в романтическом понимании.

В сущности, Дебюсси первый повернул к *мифологизму* — особому типу художественного мышления, ставшему едва ли не ведущим в XX веке¹². Присутствие человека в музыке Дебюсси чаще всего ощущается лишь «за кадром». По каким-то трудно уловимым признакам понимаешь или представляешь, что «за кадром» любого пейзажа Дебюсси стоит человек — человек природы, человек вселенной, человек космических далей, словом, *вечный человек*, но никак не романтический герой.

Поворот в сторону мифологического мышления и есть тот кардинальный крутой сдвиг в художественном сознании, который предопределил новизну и одновременно *концептуальность* творчества Дебюсси.

Может возникнуть вопрос: а как же опера *Пеллеас и Мелизанда*? Ведь в ней действуют не герои мифа. И все же герои этой оперы в определенном смысле — те же «герои мифа». Их жизнь, их драма — проекция *вечной* драмы человеческого бытия. А Пеллеас и Мелизанда выступают скорее как символы *вечных* идей. Поэтому данная опера также отражает мифологизм мышления композитора.

В музыке Дебюсси, в отличие от романтиков, не найти никакой автобиографичности. В ней он никогда не говорит от своего имени. В ней мы никогда не услышим «авторский голос», как у Шуберта и Шумана, Листа и Вагнера, Р. Штрауса и Малера, Шёнберга и Берга. Дебюсси не отождествляет себя с героями своих сочинений, как это имело место в музыке романтиков. Его видение мира — иное, абсолютно новое, как нов и способ его моделирования.

* * *

Второе проявление нового художественного сознания Дебюсси — *карнавальная поэтика*. Романтическое искусство в своей кульминации достигло чрезмерного трагизма и чрезмерной сложности. Пример — позднее творчество Вагнера, Малера, раннее — Шёнберга и Берга. Новое видение мира — как реакция на этот «сгущенный» тра-

¹² Разумеется, персонажи германских мифов были и у Вагнера, фантастические образы — у романтиков, но это совсем не означало, что они опирались на мифологизм в способах отражения мира.

гизм — через народно-праздничный пласт культуры, истоком которого был средневековый карнавал. М. Бахтин открыл эстетическую ценность смеховой карнавальной культуры в знаменитой на весь мир книге *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*¹³. Сущность карнавальной поэтики — «веселый улегченный взгляд» на жизнь, юмор, гротеск, насмешка над всем серьезным, тяжелым и трагичным. Для этого искусства существует своя особая система образов, свои средства.

Не случайно Бахтин строит свою концепцию, опираясь на роман французского писателя. Ибо карнавальная поэтика особенно характерна для искусства Франции, может быть, шире — для латинского мира, издавна славящегося своими карнавалами (кстати, существующими и поныне).

В творчестве Дебюсси — первое появление «карнавальных» образов, которые следует рассматривать в русле концепции *Игры*¹⁴. Категория *игры* стала предметом размышлений и философских трактовок для многих литераторов. О ней написаны выдающиеся книги: *Ното ludens* (Человек играющий) Йохана Хейзинги и *Игра в бисер* Германа Гессе. Эти книги появились значительно позднее того, как Дебюсси окончил свой творческий путь. Однако целый ряд произведений Дебюсси так или иначе соприкасается или непосредственно воплощает поэтику *Игры*, карнавала. В этом русле — фортепианные пьесы *Маски*, *Кукольный кэк-уок*, прелюдии *Менестрели*, *Генерал Лявин-эксцентрик*, оркестровые *Празднества из Ноктюрнов*, *По улицам и дорогам*, *Утро праздничного дня* из цикла *Образы*. В некоторых из этих произведений композитор использовал ритмы американской эстрады, предвосхитив тем самым так называемую мюзик-холльную эстетику 1920-х годов. Следующее поколение французских композиторов после Дебюсси — Сати, Мийо, Орик, Пуленк и другие — активно развивало этот пласт культуры, прародителем которого был Дебюсси.

* * *

Особенно следует выделить национальный склад художественного мышления композитора. Аристократическое, изысканное, как редчайший цветок, искусство Дебюсси — типичное по-

¹³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

¹⁴ Карнавал Шумана, Карнавал животных Сен-Санса — предшественники карнавальных образов Дебюсси, но они остаются в рамках эстетики романтизма.

рождение французской национальной культуры. Культу вагнеровской мощи, патетики, напористому динамизму, бурному выражению страсти Дебюсси противопоставил тихий и углубленный взгляд в мир природы, вызывающий поток тончайших, едва уловимых эмоций, мерцающих настроений — легких, зыбких как сновидение.

Его современникам оно представлялось как искусство изящное, но не глубокое, не имеющее корней и не имеющее будущего. И не только современникам. А. Букурешлиев на первых же страницах вышеупомянутой книги утверждал, что *«Дебюсси — одинокая фигура, у него нет ни предшественников, ни последователей. Он — феномен вне истории, если понимать под историей парадигму преемственности»*¹⁵. С этим трудно согласиться. Дебюсси всеми своими корнями связан с национальным прошлым. За спиной Дебюсси — вся многовековая культура Франции. Его искусство питала французская живопись как эпохи классицизма (*Остров радости* написан под впечатлением картины Ватто), так и эпохи импрессионизма (Моне, Тулуз-Лотрек, Ренуар, Сезанн), французская поэзия старых мастеров и современных поэтов, даже архитектура парижских соборов с их уникальными витражами, что нашло отражение в красочности тембровой палитры композитора. Дебюсси — француз и, прежде всего, француз! Сам дух Франции воплощен в его музыке. И он это осознавал очень хорошо, когда в последних произведениях подписывался: *«Клод Дебюсси — музыкант французский»*.

* * *

В историю музыки Дебюсси вошел как основоположник эстетического направления, названного музыкальным *импрессионизмом*. Ранее (в 1870-х годах) это направление возникло в живописи. Его представители — величайшие живописцы Моне, Ренуар, Сислей, Дега. Они вынесли живопись на пленэр, главной темой их искусства стала живая природа, окружающий их внешний мир, который они стремились запечатлеть в его непрерывной изменчивости в тонких нюансах, связанных с освещением пейзажа. Импрессионисты разработали новую технику письма, используя мозаику чистых красок. Особую роль играли в ней различного рода световые эффекты.

Музыкальный импрессионизм — термин по отношению к музыке Дебюсси в достаточной степени условный. Известно, что сам Дебюсси — враг всяких ярлыков — был против того, чтобы его причисляли к импрессионистам. Тем более что этот термин прозвучал

¹⁵ Boucourechliev A. Op. cit. P. 10.

поначалу в резко негативном плане по отношению к его симфонической пьесе *Весна*: «...ему (Дебюсси) следовало бы пожелать себе избегать сего неопределенного импрессионизма — одного из самых опасных врагов правды в произведениях искусства...» — заявило жюри Французской Академии изящных искусств, получив «римскую посылку» Дебюсси¹⁶. Кроме того, Дебюсси, вероятно, слишком хорошо представлял, как узок этот термин для его искусства. И он был прав. Крупного художника почти никогда невозможно втиснуть в рамки одного направления, особенно в музыке послеромантической эпохи.

Тем не менее, с начала XX века этот термин вошел в практику музыковедения по отношению к Дебюсси и его последователям: Равелю, Дюка, Роже-Дюкасу и другим французским композиторам. Споры об этом термине не утихли до наших дней. Многие современные французские критики старательно его избегают. Против него направлена, как уже упоминалось, книга С. Яроциньского. Но термин «импрессионизм» существует, и вряд ли он исчезнет из музыкальной критики, потому что импрессионизм действительно коснулся музыки Дебюсси, хотя это лишь одна ее сторона.

Французский музыкальный критик Э. Вюйермоз четко сформулировал, что он понимает под импрессионизмом:

*«...Быть импрессионистом — это стараться передать на язык линий, красок, объемов или звуков не внешний, реальный аспект предметов, а ощущения, какие они вызывают в нашем чувственном восприятии. Это значит собирать их самые тайные речи и интимные признания, улавливать излучения, слушать их внутренние голоса...»*¹⁷. Верная и образная характеристика! Если согласиться с нею, то музыка Дебюсси вписывается в это течение.

Действительно, многие его произведения по тематике и даже по названиям как будто бы сошли с полотен Моне, Ренуара, Дега, Сезанна и других импрессионистов. *Море, Паруса, Холмы Анакапри, Ветер на равнине, Туманы, Золотые рыбки* — все они вызывают в памяти полотна импрессионистов. Главная тема музыки Дебюсси, как и художников, — *пейзаж*, или, шире, — *внешний мир*. «Для тех, кто умеет смотреть с волнением, самый прекрасный урок развития материала [...] книга *Природы*», — сказал как-то Дебюсси¹⁸.

¹⁶ Цит. по: Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 37.

¹⁷ Там же. С. 48.

¹⁸ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964. С.140.

С живописным импрессионизмом Дебюсси сближает стремление запечатлеть непрерывно меняющиеся *впечатления* от объективного мира. Царство светового колорита у художников можно сопоставить с царством гармонического и тембрового колорита у Дебюсси. Подобно тому, как живописцы открыли технику чистых красок, Дебюсси открыл технику чистых оркестровых тембров. Он поднял значение одного звучащего аккорда, как *сопорного* элемента в его неповторимой тембровой, регистровой, динамической и артикуляционной характеристике. Импрессионисты избавили свою живопись от точного рельефа, рисунка, Дебюсси — от протяженной, рельефной, ярко индивидуализированной мелодии. В живописи исчезает темный фон, густой, плотный мазок, у Дебюсси — плотная массивная фактура. Излучающая свет живопись, излучающая свет музыка — очевидная параллель. И подобных параллелей множество. Но, как писал Дебюсси, «*музыка не сводится к точному изображению природы, она способна открывать тайные соотвествия между природой и человеческим воображением*»¹⁹.

Цитата Дебюсси свидетельствует о том, что в эстетике Дебюсси близко соприкасаются два направления: *импрессионизм* и *символизм*. Понятие *соответствия* — одно из ключевых в поэзии символистов. *Соответствия* — так называется одно из стихотворений Бодлера, которое признано программным для поэтов-символистов.

Дебюсси уже в раннем творчестве обратился к стихотворениям символистов Малларме, Бодлера, Верлена, а также поэтов парнасской школы Банвиля, Бурже, Леконта де Лиля, Готье — их предшественников. Символизм в поэзии знаменовал собой ставку на чтение между строк и между слов, на постижение *невыразимого*. К этому же стремился Дебюсси. Создавая музыку на их стихи, проникая в этот необычный образный строй, композитор вырабатывал музыкальный язык, который был бы способен отразить новые поэтические образы. Благодаря работе с текстами поэтов-символистов Дебюсси положил начало *музыкальному символизму*, оперирующему *звуковыми символами*, подобно тому, как поэты оперируют символами вербальными. Поэты помогли Дебюсси создать новый композиторский метод, они же во многом предопределили и тематику его сочинений. Таким образом, живопись импрессионистов, как и

¹⁹ Цит. по: Яроцинский С. Цит. изд. С. 144.

поэзия символистов в равной степени участвовали в создании системы образов музыки Дебюсси²⁰.

* * *

В импрессионистской эстетике Дебюсси есть еще одна «составляющая»: он предвосхитил важное для XX века направление, которое вошло в музыкознание, как *неоклассицизм*. Термин столь же условный, как импрессионизм. Дебюсси заглянул далеко вглубь истории задолго до Стравинского, Хиндемита, Мийо, Пуленка и других представителей этого направления. Он, пожалуй, первый (во всяком случае, среди крупных композиторов) широко использовал многие элементы, жанры искусства далеких эпох: ритмические модулы песен трубадуров, мелодические обороты средневекового григорианского хорала, а также его аметричную ритмику, вертикально- и горизонтально-подвижной контрапункт, принципы трансформации темы полифонической эпохи (в увеличении, уменьшении, в обращении).

Дебюсси воскресил тип старинной сюиты, танцевальные и нетанцевальные жанры эпохи классицизма: сарабанды, менуэта, паспье, жиги, токкаты, прелюдии. Он воскресил фактуру клавирной музыки. Уже в ранних произведениях он часто использовал старинные *формы*, хотя в преображенном виде, такие как ритуфельные, барочные — типа развертывания. Но все это скрыто и подчинено дебюссистскому видению мира, его эстетике, без всякой демонстрации того, что и откуда пришло. Поэтому его неоклассицизм (или историзм, как это лучше назвать, поскольку он «вспоминает» не только эпоху французского классицизма, но и гораздо более ранние эпохи — Средневековье и Ренессанс) — скрытый, упрятанный вглубь его произведений, в которых на первом плане заметны *новации*, а не опора на старое. Все эти истоки искусства Дебюсси — чисто французские.

И, наконец, еще одно предвидение Дебюсси в эстетике XX века: *экспрессионизм*. Удивительно, что в годы, когда это течение только зарождалось в живописи (1890-е гг.), Дебюсси в опере *Пеллеас и Мелизанда*²¹ уже создал несколько сцен, смысл которых — нагнетание страха и ужаса (что станет типично для экспрессионизма). А позднее, уже после постановки *Пеллеаса* (1902 год) Дебюсси ра-

²⁰ Более подробно об этом — в последующих главах.

²¹ Ее клавиш в основных чертах был закончен к 1895 году.

ботал над созданием новой оперы по новелле Эдгара По *Падение дома Ашеров*, которую не успел закончить. С. Яроцинский совершенно верно заметил, что если бы эта опера была завершена, то родиной экспрессионизма была бы Франция, а не Австрия. Сам Дебюсси отдавал себе отчет в новаторстве этого произведения. Он написал в письме Ж. Дюрану в июле 1910 года: «*Работаю [...], это самое лучшее, что может удовлетворить мой голод невыразимого. Если бы мне удалось это нарастание тревоги, каким должно быть „Падение дома Ашеров“, я думаю, что этим я сослужил бы хорошую службу музыке*»²².

* * *

Говоря об истоках творчества Дебюсси, нельзя не затронуть вопрос о его взаимоотношениях с немецкой музыкой, в частности, с творчеством Вагнера, самой влиятельной фигурой в годы начала деятельности Дебюсси. Вопрос не простой.

Французская и немецкая музыка шли разными путями, и каждая из этих культур имела свои взлеты и падения. В эпоху трубадуров и труверов, ранней полифонии Леонина и Перотина, мотетов и ранней мессы Гийома де Машо, и даже в эпоху Рамо и Куперена французская музыка диктовала вкусы в Европе. Вторая половина XVIII века и первая XIX века — время бурного расцвета австро-немецкой музыкальной культуры. Французская музыка в это время находилась в состоянии продолжительной «спячки», но явно копила свои внутренние силы. Пробуждение связано с именем Берлиоза. Увлеченный симфонизмом Бетховена, он вместе с тем не попал под его влияние, а пошел своим путем, создав первую *программную симфонию* (ею стала, как известно, *Фантастическая*) — манифест романтизма. Таким образом, Берлиоз открывает направление романтической *программной музыки*, в частности, программного симфонизма. Более того, Берлиоз подсказал композиторам-романтикам многие темы программ. Достаточно напомнить, какой длинный след протянулся от берлиозовского *Осуждение Фауста* к Листу, Вагнеру, Шуману. Было немало и других идей в творчестве Берлиоза, которыми воспользовались композиторы не только XIX, но и XX века: новый тип оркестра, новые принципы оркестровки, первые опыты *пространственной музыки*.

²² Цит. по: Яроцинский С. Цит. изд. С. 215.

Для французской музыки это было начало «возрождения». Впервые за долгие десятилетия французский композитор начал оказывать влияние на музыкальное мышление Европы!

Французская опера во второй половине XIX века развивалась совсем в ином русле, чем вагнеровская музыкальная драма. Гениальная *Кармен* Бизе, популярность которой со временем превзошла популярность любой оперы Вагнера, особенно ярко обнаружила отличие французского музыкального мышления от немецкого.

А творчество Дебюсси — не просто французское по своему типу, но гораздо больше: это обобщение истории культуры Франции, квинтэссенция всего французского.

В молодые годы увлеченный Вагнером, особенно *Тристаном и Парсифалем*, Дебюсси специально ездил в Байрейт, чтобы послушать эти оперы. Но с самого начала творческого пути, создавая свои первые романсы, он уже обнаружил полную самостоятельность музыкального языка, в котором он опирался на чисто французские корни. Работая над оперой *Пеллеас и Мелизанда*, он вполне осознанно и целенаправленно, как это ясно из писем, изгонял все, что, как ему казалось, идет от Вагнера. Тем не менее, он о нем помнил постоянно: по-своему полемизируя с ним, то там, то здесь вводил квазичитаты или делал аллюзии на вагнеровские мотивы.

В музыкально-критических статьях Дебюсси²³ можно найти много как бы несправедливых нападок на Вагнера. Но это не значит, что он не понимал истинный масштаб гения немецкого композитора или совсем не любил его музыку. Очевидно, это был бунт против того давления, которое Вагнер оказывал на всю европейскую культуру, в том числе и французскую, на музыкальное и даже на философское мышление. Это была попытка отстоять, сохранить свои национальные традиции, свой особый путь в музыкальном искусстве, что, несомненно, композитору удалось в полной мере.

* * *

«Противоядием» против вагнеровского влияния для Дебюсси стала русская музыка. Трижды он посетил Россию еще студентом Парижской консерватории, работая у Надежды Филаретовны фон Мекк домашним музыкантом. В его обязанности входило играть с нею в четыре руки (нередко это были произведения Чайковского, а также других русских композиторов), давать уроки музыки и музы-

²³ См. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. Цит. изд.

кальной теории ее детям. Это была первая «прививка» русской музыки.

Вторая состоялась во время Всемирной выставки в Париже в 1889 году, когда в Русском павильоне прозвучали сочинения Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина и др. Дебюсси оказался очень восприимчив к этому искусству, особенно к Мусоргскому, о песнях которого он написал позднее статью *Детская. Слова и музыка Мусоргского*. А *Борис Годунов* стал любимым произведением Дебюсси. С партитурой он познакомился еще до начала работы над своей оперой *Пеллеас и Мелизанда* и сам признавал то влияние, которое оказал на него Мусоргский.

* * *

В русле французской традиции следует рассматривать интерес Дебюсси к Испании, в чем немаловажную роль сыграла опера Бизе *Кармен*. Образы Испании, ритмы испанских танцев, звуки испанской гитары появляются в разных произведениях, таких как прелюдии *Ворота Альгамбры*, *Вечер в Гренаде*, *Прерванная серенада*, в оркестровой *Иберии*.

Тяга к экзотическому, к «инаковости» проявилась в особом интересе, который питал Дебюсси к далекому и таинственному Востоку. На Всемирной выставке в Париже композитора поразили тембры, ритмы яванского гамелана, что он не преминул использовать в таких пьесах как *Пагоды*, *Колокола сквозь листву* и др. Но дело не только в этих частностях, а в том, что эстетическое видение Востока отразилось на всей концепции творчества композитора²⁴.

Благодаря гению Дебюсси и его бесспорному влиянию, французская музыка на переломе двух столетий начинает задавать тон в Европе, она выходит в лидеры европейского искусства. И такой остается до настоящего времени.

* * *

Дебюсси — композитор универсальный. Он писал во всех жанрах, хотя и затронул их немногочисленными произведениями. Однако в каждом жанре открыл нечто принципиально новое и значимое для всей музыкальной культуры XX века.

В области оркестровой музыки он осуществил отход от жанра симфонии, от сонатных принципов, создав новый тип полупрог-

²⁴ Подробнее см. в главе *Для оркестра*.

раммной одночастной или циклической пьесы, открыв эру *импрессионистического* оркестра и *импрессионистического симфонизма*. Концепция симфонизма Дебюсси — это новое видение проблемы *Человек и мир*. Мимо открытий в области оркестра, оркестрового колорита, новых принципов симфонической формы и, главное, ее содержания не прошел ни один крупный композитор XX века.

В вокальном творчестве достижения Дебюсси связаны с новыми принципами соотношения музыки и слова. Это особенно ярко воплотилось в единственной законченной опере Дебюсси *Пеллеас и Мелизанда*, но также и в многочисленных романсах и песнях (*mélodies*, как их принято называть во Франции). Главная проблематика этих сочинений так или иначе связана с *поэтическим символизмом*.

Богатейшее фортепианное наследие Дебюсси открывает новую эру. Он создал новый *звуковой и фонический образ* фортепиано, оригинальную стилистику, уникальную технику, которую подхватили и развили многие композиторы XX века.

То же можно сказать и о камерно-инструментальном творчестве, представленном всего четырьмя произведениями: ранним *Струнным квартетом* и тремя поздними сонатами (для виолончели и фортепиано, для флейты, арфы и альты, для скрипки и фортепиано). Этими произведениями Дебюсси заложил основы всей современной камерной музыки, ее тембровой палитры.

Среди трех балетов Дебюсси следует выделить балет *Игры*. Особенно велика его ценность как произведения, в котором сконцентрированы новации Дебюсси. До сих пор этот балет остается одним из ключевых произведений XX века, что в настоящее время уже общепризнано.

Одинокое стоящее произведение нового жанра — мистерия Дебюсси-д'Аннунцио *Мученичество святого Себастьяна*, редко исполняемое, мало известное, тем не менее, занимает особое место в истории музыкального театра, оказав огромное влияние на его эволюцию. Французский музыкальный театр после Дебюсси многим обязан этому произведению. Достаточно назвать *Орестею* Мийо, *Жанну д'Арк на костре* Онеггера, чтобы представить, как идеи Дебюсси были позднее воплощены в музыкальном театре.

Новаторство Дебюсси в технике, языке, форме, в соотношении музыкальных элементов в целом предвосхитило многие новации

нововенцев, которых считают радикальными революционерами в музыке XX века.

«Дебюсси разрушил существующую иерархию, подчинив все собственно музыкальному мгновению, — писал Пьер Булез. — Благодаря ему музыкальное время часто предстает в ином значении, особенно в его последних сочинениях: желая сотворить свою собственную технику, свой собственный словарь, творить свою собственную форму, он пришел к тому, чтобы перевернуть полностью все понятия, которые до этого доминировали. Зыбкость, мгновение ворвались в музыку»²⁵.

Действительно, музыка Дебюсси опирается на новую концепцию музыкального *пространства* и новую концепцию музыкального *времени*, иначе говоря, на новую форму в широком смысле слова. Ее восприятие требует совершенно новых опор для слуха, ибо старые перестали действовать.

²⁵ Цит. по: Boucourechliev A. Op. cit. P.18.

Глава вторая

Опера *Пеллеас и Мелизанда* *Pelléas et Mélisande* (1893—1902)

*Творчество, взятое все целиком,
разумеется, принадлежит именно этому творцу;
может быть, оно напоминает его или, может быть,
наоборот, он напоминает свое творчество.
Дебюсси есть человек „Пеллеаса“.*

А. Букурешлиев

Прежде чем приступить к анализу оперы *Пеллеас и Мелизанда*, необходимо кратко коснуться вопроса *символизма* в поэзии и музыке.

На переломе XIX—XX веков *поэтический* символизм выступил как наиболее крупное эстетическое направление, оказавшее влияние на все искусство, в частности, на живопись, театр, музыку. Казалось, что в начале XX века он утратил свое значение. В 1891 году прозвучал антисимволистский манифест Мореаса. Во Франции — родине символизма появляются новые направления. Однако завоевания символизма не были скоропреходящими. Его флюиды ушли вглубь нового искусства, влияя на разные направления, будь то экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм или кубизм. Символ в новом понимании прочно вошел в искусство.

Проблемы поэтического символизма теоретически разработаны широко. Его формирование и эволюция сопровождалась манифестами: во Франции — того же Мореаса (1886), в России — Н. Минского и Д. Мережковского (1890-е годы). Андрей Белый — ярчайший представитель русского литературного символизма также был его крупным теоретиком²⁶. В наше время теория символа была фундаментально разработана А. Лосевым²⁷.

Теория же *музыкального* символизма еще не разработана, и даже как эстетическая категория в литературе о музыке она встречается нечасто, хотя с разных сторон музыковедение к ней при-

²⁶ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994.

²⁷ Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

ближается. В частности, упоминаемая выше книга С. Яроцинского *Дебюсси, импрессионизм и символизм* во многом углубила наше представление о музыке Дебюсси в целом и приблизила к пониманию того, что значила эстетика символизма для творчества композитора.

Разумеется, в искусстве всегда существовал символ. Эта идея красной нитью проходит через все теоретические исследования, посвященные символизму. В каждую эпоху он служил разным целям и обладал характерными для данного времени чертами. В древневосточных музыкальных культурах существовала, например, тоновая символика (так называемая система Люй в китайской и система Шрути в индийской музыке), кстати, весьма привлекательная для современных композиторов. В европейском средневековье музыка была пронизана религиозной символикой, в эпоху барокко — риторическими фигурами, наделенными символическим значением (среди них самая распространенная фигура — *мотив креста*, широко используемый в современной музыке). Специфические музыкальные символы можно найти и в музыке Бетховена, и в музыке романтиков. Ренессансный поэт Данте Алигьери создал глубоко символическую *Божественную комедию*, символизмом пронизана и вторая часть *Фауста* Гёте, и поэма *Манфред* Байрона. Все эти произведения можно охватить только при помощи теории символа.

И все же *современный символизм* предстает как особое направление в искусстве. А собственно *музыкальный символизм* проявил себя особенно ярко на переломе двух столетий и оказал воздействие на многие направления музыки XX века.

Зачем нужны искусству символы? — «...чтобы открыть доступ к скрытым и иначе недоступным уровням реальности»²⁸. Интересно, что уже Гёте дал символу поразительно ёмкое и близкое нашему современному пониманию определение: «Символика превращает явление в идею, идею в картину, но так, что идея в картине всегда остается бесконечно воздействующей и недостижимой и, даже будучи выражена на всех языках, все же остается не с к а з у е м о й» (разрядка Л. К.)²⁹.

Оригинальный стиль и метод Дебюсси формировался под сильным воздействием символистской поэзии. Уже в ранних романах

²⁸ Tilich P. Theology of Culture. Цит. по: Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон — СПб., 1992. С. 336.

²⁹ Цит. по: Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 51.

на стихи Бодлера, Верлена он искал такой язык, которым бы мог адекватно выразить в звуках новый поэтический мир. Его первый опубликованный романс *Звездная ночь*, написанный в возрасте 16 лет, стал началом выстраиваемой им в музыке звуко-символической системы (о чем он тогда, разумеется, и не подозревал): в начальных тактах фортепианного вступления проглядывает контур темы Мелизанды — героини его будущей оперы.

Удивительный факт: опера Дебюсси *Пеллеас и Мелизанда*, написанная молодым композитором (ему едва минуло 30), стала сердцевиной и кульминацией всего его творчества. В ней соотношение музыки и слова выходит на новый уровень, определяемый понятием *музыкальный символизм*.

* * *

Опера *Пеллеас и Мелизанда* знаменует собой начало новой эпохи в музыкальном театре. Ее первое представление, состоявшееся 30 апреля 1902 года, Ромен Роллан назвал «одним из крупнейших событий в истории французской музыки»³⁰. В ней композитор дал новую концепцию музыкально-сценического произведения, своей эстетической сущностью противостоящую и предшествующей французской лирической опере, и вагнеровской музыкальной драме. Дебюсси отдавал себе отчет в том, что вторгается в новую область: «Я работаю над вещами, — написал он в письме, — которые поймут только маленькие дети в XX веке»³¹. Речь шла об опере *Пеллеас и Мелизанда*.

Лирическая драма Дебюсси — сочинение ярко национальное, что проявляется во всем: в характере персонажей, в любовном отношении к тексту и слову, в утонченном вкусе, экономии средств, в сдержанной эмоциональной атмосфере, в особой аристократической простоте выражения, за которой скрываются глубины мыслей и чувств. После появления на сцене *Пеллеаса и Мелизанды* Дебюсси, произведения, оказавшего огромное влияние на всю европейскую оперу, этот жанр кардинально изменил свою направленность.

Опера написана на текст драмы бельгийского драматурга-символиста Мориса Метерлинка. В 1893 году Дебюсси присутствовал на постановке его пьесы *Пеллеас и Мелизанда* в театре *Буфф-Па-*

³⁰ Роллан Р. *Пеллеас и Мелизанда* Клода Дебюсси // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Т. 4. М., 1989. С. 155.

³¹ Дебюсси К. Избранные письма. Л., 1986. С.55.

ризыен³². До этого Дебюсси был уже знаком с его первой опубликованной драмой *Принцесса Малейн* (1890) и просил разрешение на создание оперы. Однако его опередил композитор, некий Октав Мирбо, которому Метерлинк уже отдал право сочинять музыку на этот текст.

Едва увидев пьесу *Пеллеас и Мелизанда*, Дебюсси сразу же начал делать наброски к опере, не получив еще разрешения на использование текста. Известно, что первой на свет родилась кульминационная четвертая сцена IV акта. Разрешение Метерлинка на музыкальную интерпретацию и на небольшие купюры было получено³³, и первая редакция оперы в клавире была закончена в 1895 году. Оркестровка и окончательная редакция были завершены к моменту постановки. Но еще до того, как Дебюсси познакомился с пьесами Метерлинка, в беседах с композитором Эрнестом Гиро (записанных М. Эмманюэлем) он уже определил, какой поэт ему нужен для либретто:

«Поэт, который говорит о вещах лишь наполовину, который бы позволил слить свою мечту с моею, который вывел бы персонажей вне времени, вне пространства, который не заставлял бы меня „делать сцены“ и дал бы мне полную свободу, и позволил бы мне быть более искусным, чем он сам [...] Я мечтаю о текстах, которые не обрекали бы меня на создание длинных, скучных актов, а предоставили бы мне изменчивые сцены, различные по месту действия и своему характеру, где персонажи не разглагольствуют, а живут»³⁴.

В стиле Метерлинка было все, что могло привлечь Дебюсси, что отвечало его идеалу драмы: *«Уже давно я думал о музыкальном театре, но форма, о которой я мечтал, была так мало похожа на привычную, что после нескольких попыток я почти отказался от этой идеи. Предварительная работа в области чистой музыки привела к тому, что я возненавидел классическое развитие... Я хотел для музыки свободы, которой в ней больше, чем в любом другом искусстве, и чтобы*

³² Французские историографы предполагают, что Дебюсси купил опубликованную драму Метерлинка и еще до первой постановки познакомился с ее текстом.

³³ Дебюсси вместе с Пьером Луисом ездил к Метерлинку в Бельгию. Драматург сказал, что это Дебюсси сделал ему честь, желая положить на музыку текст *Пеллеаса*. Дал согласие на все купюры, предложил сам некоторые. При этом заметил, что он в музыке ничего не понимает и *«отправляясь слушать Бетховена, чувствует себя как слепой в музее»*. Цит. по: Caron A. *Pelléas et Mélisande* : Maeterlinck contre Debussy. // *Ecouter/Voir*, 1997, № 65. P. 9.

³⁴ Ibid. P. 7.

она не ограничивалась более или менее точным воспроизведением природы, но передавала таинственные связи (соответствия) Природы и Воображения.

После нескольких лет паломничества в Байрейт, я начал сомневаться в теории Вагнера, точнее, мне казалось, что она может служить разве что только самому Вагнеру. Он был великим „теоретиком“. Не отрицая его гения, все же можно сказать, что он поставил финальную точку в музыке своего времени [...] И мне нужно было что-то искать после Вагнера, но не в духе Вагнера»³⁵ [выделено Дебюсси].

«Я не пытался подражать тому, что меня восхищало в Вагнере. Драматическую форму я понимаю по-другому. Музыка начинается там, где слово бессильно. Музыка создана для невыразимого. Я хотел бы, чтобы она как будто бы то выходила из тени, то скрывалась в ней, чтобы она всегда при этом оставалась скромной персоной... Ничто не должно замедлять темпа драматического действия: всякое развитие музыкальной темы, которого не требуют слова, является ненужным, не говоря о том, что музыкальное развитие, даже краткое, нельзя погонять к изменчивым словам»³⁶.

Новым для западноевропейской оперы было использование собственно *текста* драмы, а не *либретто* по драме³⁷, лишь в несколько сокращенном варианте. Опыт подобного рода стал впоследствии традицией для всей европейской музыки.

Текст драмы Метерлинка — прозаический, не рифмованный, но полон поэзии. Он очень музыкален и приближается к белому стиху. Помимо указанных выше аспектов он привлек Дебюсси своей психологической тонкостью и правдивостью. А его структура такова, что он просто просился быть положенным на музыку. Существует даже мнение, что драма *Пеллеас и Мелизанда* Метерлинка написана как оперное либретто, а не как сценическое произведение. Возможно, это и не так, но для Дебюсси она оказалась идеально подходящей к его замыслу музыкально-сценического произведения. Концепция символического театра Метерлинка — концепция *театра молчания* (как уже отмечалось выше) — была созвучна эстетическим устремлениям Дебюсси.

³⁵ Debussy C. Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* // Debussy C. Monsieur Croche et autres écrits. Paris, 1987. P. 63. (Написано в апреле 1902 года. Опубликовано в 1920 году в журнале *Comœdia*).

³⁶ Emmanuel M. *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Etude et analyse. P. 35.

³⁷ В русской опере подобное наблюдается, например, в *Женитьбе* Мусоргского.

«Драма „Пеллеас“, — писал позднее Дебюсси, — которая, не смотря на свою атмосферу сна, содержит больше человечности, чем так называемые „жизненные документы“, мне казалось, прекрасно подходит к тому, что я хотел делать. Там имеется такой суггестивный язык, выразительность которого можно продолжить в музыке и в оркестровом наряде»³⁸.

Метерлинк, несомненно, самый крупный драматург своего времени, видная фигура в драматургии символистского направления. Несомненно также и то, что *Пеллеас и Мелизанда* — самое сильное и поэтичное создание Метерлинка. После парижской постановки драма очень быстро распространилась по всей Европе в исполнении Люнье-По, в частности, была поставлена в Лондоне в 1898, Рейнхардтом в Берлине в 1901 году (вот где мог с нею познакомиться Шёнберг, написавший одноименную симфоническую поэму, но уже после постановки оперы Дебюсси). Увлечение этой драмой было настолько сильным, что почти в одно время появилось несколько музыкальных произведений под названием *Пеллеас и Мелизанда*: опера Дебюсси, симфоническая поэма Шёнберга, симфоническая сюита Сибелиуса (на основе музыки к драме), музыка к драме Форе (для лондонской постановки)³⁹.

Сейчас и Метерлинк, и его пьеса почти забыты. «Есть чему удивляться, — пишет А. Карон, — что Метерлинка сейчас считают устаревшим драматургом»⁴⁰.

И мне трудно понять то обстоятельство, что во Франции как во времена первой постановки оперы, так и поныне, среди меломанов отношение к тексту часто негативное. Даже многие поклонники музыки оперы считают литературный текст едва ли не смешным, «... типичным для конца века, вышедшим из моды. И только музыка позволяет вынести все его нелепости»⁴¹. На генеральной репетиции оперы в 1902 году более всего насмешек вызывал именно текст. Из-

³⁸ Debussy C. Monsieur Croche et autres écrits. P. 63.

³⁹ Всего же на тексты Метерлинка с 90-х годов XIX века по 30-е годы XX века было создано не менее 20 опер, из которых следует выделить *Ариана и Синяя борода* Дюка, *Замок герцога Синяя борода* Бартока, *Сестра Беатриса* Гречанинова. Веберн подготовил эскизы оперы *Алладин и Паломеда*. Метерлинк вдохновил композиторов на создание десятков оркестровых и вокальных сочинений. В частности, Шёнберг написал песню *Побеги сердца*, Деода де Северак — *Неверная*, Цемлинский — *Шесть песен* оп. 13.

⁴⁰ Caron A. Op. cit. P. 4.

⁴¹ Ibid. P. 4.

вестен факт: после слов Мелизанды «*О! как несчастна я!*» из зала неслось «*И мы тоже!*». Нападкам подвергались и многие другие сцены *Пеллеаса*. При этом известно, что поставленная впервые на сцене театра *Буфф-Парижен* драма Метерлинка была принята с энтузиазмом, и никто над текстом не насмехался.

Такая реакция при первом показе оперы Дебюсси, возможно, была спровоцирована самим драматургом. Возмущенный тем, что роль Мелизанды Дебюсси решил без его согласия поручить замечательной шотландской певице Мэри Гарден, а не намеченной ранее Жоржетте Леблан — возлюбленной Метерлинка, он объявил Дебюсси настоящую войну. Перед генеральной репетицией в *Opéra Comique* распространялись листовки с текстом Метерлинка, в котором он подчеркивал несурезицы текста из-за купюр, сделанных Дебюсси, и желал провала оперы. Известно, что Метерлинк даже вызвал Дебюсси на дуэль (она, к счастью не состоялась). Однако во французской критике XX века мнения по поводу текста разделились. Есть его противники, а есть и защитники, которые искусно анализируют текст драмы и доказывают его художественную ценность. К ним, в частности, относятся М. Эмманюэль и А. Голеа⁴².

* * *

Сюжет драмы прост. История любви, ревности, смерти юных влюбленных, напоминающая историю Тристана и Изольды или Франчески и Паоло из *Божественной комедии* Данте...⁴³. Но этот вечный сюжет рассказан по-новому, средствами символического театра. «*То, что доступно речи, скользит всегда по поверхности ве-*

⁴² *Emmanuel M. Pelléas et Mélisande de Debussy. Etude et analyse.* Цит. изд.; *Golea A. Pelléas et Mélisande.* Paris, 1952.

⁴³ Немолодой рыцарь Голо, внук короля Аркеля, заблудившись ночью в лесу, повстречал юную золотоволосую девушку необыкновенной красоты по имени Мелизанда. Она плакала у ручья, на дне которого лежала ее золотая корона. До конца драмы остается неразгаданной тайна, откуда она пришла, почему плакала и почему не захотела, чтобы Голо достал ее корону. Голо уводит ее из леса, и она становится его женой. Когда в замок Аркеля Голо привозит свою молодую жену, она встречает там юного Пеллеаса — младшего брата Голо. Непреодолимое чувство постепенно охватывает два юных существа. Все дальнейшее в драме посвящено раскрытию нарастающего чувства любви Пеллеаса и Мелизанды (в котором они почти до конца драмы не решаются признаться друг другу) и растущему чувству ревности Голо. Трагическая развязка: Голо с мечом в руке настигает влюбленных во время их ночного свидания. Он смертельно ранит Пеллеаса, ранит также и Мелизанду. Но умирает она от горя, а не от маленькой раны.

щей» — это высказывание Метерлинка. Поэтому его персонажи в драме не говорят о самом главном. О главном они умалчивают. Это нужно прочитать между строк: фразы отделены друг от друга многоточием, и почти каждая фраза символически значима, ибо в ней любой, даже простой бытовой факт предстает неким символом, за которым угадывается множество смыслов.

Любой намек вырастает в идею. Так, потеря обручального кольца Мелизандой, уронившей его на дно глубокого бассейна, — многозначительный символ, раскрывающий без слов ее отношение к супругу. Предсказание Пеллеасом бури на море символически связывает природную стихию с человеческим бытием и его потрясениями. Мрачное подземелье, куда Голо увлекает Пеллеаса — также символ. Ими буквально наполнено произведение Метерлинка.

Важны (и в этом суть символистской эстетики) намеки на скрытые связи человеческого бытия и жизни природы. В драме многое значит вода, она присутствует едва ли не в каждой сцене (море, источник, бассейн, ручей), сопровождает своих героев и по-своему раскрывает их судьбы. Чистый прозрачный ручей олицетворяет лучезарный облик золотоволосой Мелизанды, волнующееся море — поэтичный, взволнованный любовью и нежностью к Мелизанде облик Пеллеаса.

Символами выступают полдень и полночь. Все сцены разворачиваются именно в это, отмеченное в тексте время суток. В полдень — первое свидание Мелизанды и Пеллеаса, когда она теряет кольцо (II-1), в полдень Мелизанда родилась, о чем она поет в песне (III-1)⁴⁴. В полночь в мрачном лесу Голо нашел Мелизанду, в полночь — первое проявление чувств юных героев драмы (III-1), в полночь — последнее свидание влюбленных, когда Голо убивает Пеллеаса... Полдень и полночь рожают еще одну антитезу, непрерывно присутствующую в тексте: света и мрака или света и тени. Это также чрезвычайно важные символы драмы — своего рода символы человеческого бытия. Они послужили для Дебюсси основой в драматургии.

Ключевым мотивом драмы, выступающим в качестве символа, является также *мотив отъезда* Пеллеаса. С первого и до последнего его появления на сцене мы слышим, что он хочет уехать. На самом деле он не хочет уехать. Но все же «уезжает», покидает этот мир.

⁴⁴ Здесь и далее римскими цифрами обозначается действие, арабскими цифрами — картина.

Еще один повторяющийся мотив — *мотив падения*: падение кольца в бассейн, короны — в ручей (I-1), падающие волосы Мелизанды — то в бассейн (II-1), то из окна башни (III-1), опасность падения Мелизанды в бассейн, из окна башни, Пеллеаса — в пропасть в сцене *В подземелье* (III-2), куда привел его Голо. Все эти символы говорят о некой предначертанности судьбы. Кроме того, они повторяются много раз, словно музыкальные темы и в контексте каждой сцены звучат по-разному, делая текст как бы *музыкально организованным*.

Кроме мотивов, наполненных символическим значением, есть повторяющиеся *словесные мотивы*, которые, пожалуй, нельзя причислить к символам, но они также придают драме черты музыкальной формы. Выделим некоторые из них. *Мотив руки* Мелизанды «*Дай ручку мне*» Голо и Пеллеас повторяют не один раз в разных ситуациях — в первой встрече Голо и Мелизанды в лесу (I-1), в первой встрече Пеллеаса и Мелизанды (I-3), в момент потери кольца в сцене у бассейна слепых (II-1) и т.д. В использовании этого мотива есть своя драматургия. Поначалу Мелизанда на просьбу дать руку отвечает отказом: с испугом — Голо (I-1), с кокетством — Пеллеасу (I-3, II-1, II-3). В сцене с волосами Мелизанды (III-1) она не отказывается, протягивает руку Пеллеасу, но он не может дотянуться до них и, наконец, в последней сцене IV акта Мелизанда, наконец, дает руки Пеллеасу. В конце концов, она дает руку и Голо (IV-2), но тот в гневе ее отталкивает со словами «*Слишком горячи ваши руки. Подите прочь!*». Так в тексте разворачивается целая «поэма» руки.

Мотив волос Мелизанды: «*О! Ваши волосы!*», — восклицает Пеллеас (II-1). «*Они длиннее моих рук, они длиннее меня*», — отвечает Мелизанда (там же). Ниспадая из окна башни, они окутывают Пеллеаса, приводя его в состояние любовного экстаза: «*Они так нежны, словно упали с неба. Я думал, что это струящийся свет*» (III-1). За волосы таскает Мелизанду разъяренный от ревности Голо: «*Твои длинные волосы понадобились, наконец, для чего-то*» (IV-2). Как и в *мотиве руки*, здесь определенная драматургия контрастов: восторга любви и гнева ревности. Есть также повторяющийся мотив *глаз Мелизанды*, мотив *красоты Мелизанды*, мотив *седины Голо*, мрачные мотивы *крови, смерти* и многие другие.

К особенностям текста, природа которых также чисто музыкальная, можно отнести часто встречающиеся репетиции слов. Эти репетиции напоминают повтор музыкальных мотивов. «*Не трогайте меня, не трогайте меня*» в первой сцене Мелизанда произносит не-

• сколько раз. После потери кольца Пеллеас на вопрос Мелизанды, что сказать Голо, отвечает: *«Правду сказать, правду сказать»*. В последней сцене Голо, требуя от Мелизанды ответа, любила ли она Пеллеаса, повторяет слова: *«Мне нужно знать, наконец, правду, мне нужно знать, наконец, правду! Скажи мне, скажи мне!»*.

Одной из самых важных и характерных особенностей языка символизма является то, что он основан на ассоциативном методе. Любая фраза, казалось бы, малозначительная, намекает на *что-то* через ассоциации. Многозначительны явные аллюзии на шекспировскую трагедию *Отелло*. Тема ревности Голо проходит через всю оперу, так же как и тема ревности Отелло. Кроме того, в мотиве потерянного кольца — аллюзии на потерянный платок в трагедии Шекспира. Гнев Голо в момент, когда он не обнаружил обручального кольца на пальце Мелизанды, и его взрыв ревности подобен гневу Отелло, обнаружившего потерянный платок. Голо: *«Лучше расстаться мне со всем, чем потерять кольцо. Ты не знаешь, что значит оно для меня. Ты не знаешь, откуда оно»*. Отелло: *«Этот платок мне дорог. Мне мать его подарила на смертном ложе. С ним талисмана страшная сила сравниться может»*.

Драматическая сцена ревности (IV-2), когда Голо в гневе выкрикивает противоречивые приказания Мелизанде *«Прочь уходи! Нет, не вздумай бежать. На коленях будешь ползти за мной. На колени передо мной!»*, явно содержит аллюзии на сцену *Отелло*, когда мавр при всех оскорбляет Дездемону: *«На землю! Кайся!»*.

Вместе с тем, совершенно особая атмосфера недосказанности присуща драме Метерлинка. ореолом таинственности окружен и образ Мелизанды: неизвестно, кто она, откуда, почему оказалась ночью в лесу и многое другое. Ничего не знал о ней Голо, когда взял в жены, так до ее смерти ничего о ней и не узнал.

Текст пронизан глубоким мистицизмом. Вот один пример: автор подчеркивает мистическую связь двух событий — падение обручального кольца Мелизанды на дно бассейна, что случилось в полдень, и странного случая на охоте, который произошел с Голо также в полдень, когда его неожиданно понесла лошадь, выбросила из седла и всей тяжестью навалилась на него.

С самого начала драмы нас не покидает ощущение обреченности, фатальной неизбежности трагического конца. *«Ничто, — писал Ромен Роллан, — не может ничего изменить в порядке событий. Наперекор иллюзиям гордыни человека, мнящего себя господином,*

неведомые и непреодолимые силы определяют от начала до конца трагическую комедию жизни»⁴⁵.

А вот какой смысл прочитал в опере Ю. Кремлев:

«В двуплановости реальной грусти и призрачной радости выразилась хрупкость тогдашнего импрессионистско-символистского искусства вообще, которое, порывисто стремясь к свету, было постоянно преследуемо тенями мрака. И вот в опере „Пеллеас и Мелизанда“ суждено было как бы сосредоточить все самое грустное и мучительное, что таил в себе Дебюсси, сконцентрировать тоску целого поколения о счастье, красоте, чистоте. Именно эта концентрация сделала оперу „Пеллеас и Мелизанда“ произведением крайне влиятельным, действовавшим подобно гипнозу на души многих и многих современников»⁴⁶.

* * *

Дебюсси предстояла сложная задача: в звуках выразить эту своеобразную по стилю драму. Особый язык Метерлинка, оперирующий поэтическими символами, потребовал от Дебюсси соответствующего музыкального воплощения. Дебюсси действительно создал такой язык, и он также основан на ассоциативном методе. Композитору удалось воплотить в звуках оригинальную символистскую концепцию метерлинковского театра: *поэтическим символам драмы он нашел музыкальный эквивалент, опирающийся на метод звукового символизма.*

Поэтому трудно согласиться с В. Гурковым, который в статье об опере Дебюсси написал: *«Если бы омузыкалил драму Метерлинк, символизация была бы доведена до пределов возможного. Однако осуществить перевод текста на язык музыки выпало на долю Дебюсси; и в силу этого поэтিকা драмы пережила эволюцию в направлении, противоположном символизму»⁴⁷.*

Напротив! Это произведение можно рассматривать как кульминацию символизма вообще, ибо здесь соединились символизм поэтический и символизм музыкальный. А музыкальный символизм должен быть признан его высшей формой. Ибо символ, как чуткий носитель духовных смыслов, именно в музыке обретает наиболее адекватное выражение.

⁴⁵ Роллан Р. Пеллеас и Мелизанда Клода Дебюсси. С. 155.

⁴⁶ Кремлев Ю. Клод Дебюсси. С. 346–347.

⁴⁷ Гурков В. Лирическая драма К. Дебюсси и оперные традиции // Очерки по истории зарубежной музыки XX века. Л., 1983. С. 8.

Из всех музыкальных произведений, созданных по драме (или для драмы) Метерлинка *Пеллеас и Мелизанда*, опера Дебюсси — самое тонкое и одухотворенное ее воплощение. Дебюсси идеально раскрыл ее таинственную атмосферу, невыразимое очарование персонажей, особенно хрупкой и загадочной Мелизанды. В письме к Э. Шоссону в период напряженной работы над *Пеллеасом* Дебюсси писал, извиняясь за долгое молчание: «*Это все по вине Мелизанды! Я провел долгие дни в поисках того „ничто“, из чего сделана Мелизанда, и мне порой не хватало смелости рассказать вам все это; впрочем, эти борения хорошо вам известны [...]. А теперь меня мучает Аркель; он уже из загробного мира, в нем есть пророческая, отрешенная от всего земного нежность тех, кто скоро исчезнет. И все это надлежит сказать с помощью одних только нот до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до! Что за ремесло!*»⁴⁸.

Подступами к созданию этой оперы были многочисленные романсы на символистские тексты, первая незаконченная опера *Родриго и Химена*, оркестровая музыка. Композитор был готов приступить к сочинению, которое стало сердцевиной его творчества.

Сохранив прозаический текст драмы, полностью его структуру (лишь сократив четыре сцены, оставив 15 вместо 19-ти⁴⁹), он уже одним этим обновил оперную драматургию, максимально сблизив ее с драмой.

Опера состоит из 5-ти актов и 15-ти картин, где в первом и втором акте по три картины, в третьем и четвертом — по четыре, в пятом — одна. Каждая картина (сцена) в соответствии с природой драматического театра строится на диалогах и кратких монологах, разумеется, омузыкаленных. Плавное непрерывное течение драмы осуществляет оркестр, объединяя картины интерлюдиями, играющими чрезвычайно важную роль. В них и симфоническое обобщение содержания предыдущей сцены, и переход к новой картине, как правило, контрастной по смыслу и настроению.

⁴⁸ Дебюсси К. Избранные письма. С. 49.

⁴⁹ Дебюсси отказался от первой сцены I акта (*Дверь замка*), четвертой сцены II акта (*Помещение в замке*), первой сцены III акта (*Помещение в замке*) и первой сцены V акта (*Низкая зала в замке*). Внутри оставшихся 15-ти сцен купюры и изменения в тексте незначительны. Купюры были необходимы, ибо ясно, что омузыкаливание текста значительно удлиняет его. И надо добавить, что уже после постановки оперы сам Метерлинка отредактировал текст драмы, и он стал отличаться от того, на который писал свою оперу Дебюсси.

В соответствии с символикой текста драматургия оперы строится на мягких контрастах света и тени, которые не смогли уловить современники. Им эта опера казалась монотонной и однообразной. Мрачными красками описаны все сцены с Голо, которые по мере усиления его ревности становятся все более драматичными. Эти сцены контрастируют со сценами Пеллеаса и Мелизанды, окрашенными в мягкие лирические тона: в них и солнце, и радость, и томление, и смутные предчувствия. Но в целом они полны света и невыразимой нежности.

Приступая к работе над оперой, Дебюсси полностью отдавал себе отчет в том, что должен создать произведение чисто французское, не подвластное вагнеровским влияниям. Из писем известно, как старательно изгонял он из текста все, что могло напомнить о Вагнере. Очарование *Тристана*, видно, довлело над ним, тем более что впечатления после посещения Байрейта были еще свежи.

Композитор писал:

«...Я слишком поспешил затянуть победную песнь по поводу „Пеллеаса и Мелизанды“, потому что после бессонной ночи, которая подает совет⁵⁰, мне пришлось сознаться самому себе в том, что все это совсем не то, ибо слишком напоминает дуэт Г-на Такого-то или невесть кого или же вызывает призрак старого Клингзора, иначе говоря, Вагнера, появляющегося в каждом такте, так что я все разорвал и погрузился в небольшие химические опыты из фраз, более личных по характеру, стараясь быть как Пеллеасом, так и Мелизандой»⁵¹.

Внутреннее «противоборство» Вагнеру шло по двум направлениям (однако в отдельных моментах аллюзии на музыку Вагнера Дебюсси намеренно оставил). Первое касается соотношения слова и музыки в опере. Как известно, Вагнер в своей реформе поставил во главу угла поэтический текст, провозгласив, что именно он — цель музыкальной драмы, а музыка лишь средство для ее выражения. Однако он по-своему решил проблему, принеся, в конце концов, в жертву именно текст и заявив, что только музыка может раскрыть содержание во всей полноте, глубине и широте. Оркестр в вагнеровских операх стал главным «повествователем».

Дебюсси же с самого начала был против симфонизации оперы, он поставил перед собой цель восстановить равновесие текста и музыки. Партитура написана таким образом, что текст всегда от-

⁵⁰ «Ночь подает совет» — французская поговорка.

⁵¹ *Debussy C. Correspondance 1884—1918. P. 88.*

четливо слышен и играет большую роль как средство художественного воздействия на слушателя. Оркестр не только нигде не заглушает слово, но в определенные, особо важные моменты (и они нередки) он умолкает, обнажая слово. Таковы моменты признания Пеллеаса в любви Мелизанде в начале 4-й картины IV акта или обращение Голо к умирающей Мелизанде в V акте и много других.

Вторая линия, по которой шла внутренняя полемика Дебюсси с Вагнером, касается способа раскрытия эмоционального содержания драмы. Вагнеровскому идеалу мощи, эмоциональной гипертрофии, чрезмерной аффектации Дебюсси противопоставил сдержанность, скромность в выражении эмоций, продемонстрировав чисто французский «аристократизм чувств»: «*Страсть здесь говорит только вполголоса*»⁵². Несмотря на то, что большая часть оперы остается в пределах динамики *piano* и *pianissimo*, это лишь увеличивает внутренний накал и напряжение, с которым она развивается.

Вместе с тем, нельзя не признать, что вагнеровская музыкальная драма для Дебюсси все же была своеобразным трамплином, с которого он совершил свой скачок в новое. Это проявляется, главным образом, в сближении с драмой, в драматургии сквозного развития, в отказе от арий, дуэтов, ансамблей, развернутых хоровых сцен⁵³. Однако связи с законами драмы в произведении Дебюсси проступают значительно больше, чем у Вагнера. В сущности *Пеллеас* близок эстетике ранней флорентийской *drama per musica*, а также и опере Монтеверди.

Вагнеровским монументальным драмам со сложными разветвленными сюжетными линиями, длинными монологами, с их слишком обстоятельными объяснениями Дебюсси противопоставил драматургию, базирующуюся на других принципах: сжатые лаконичные картины, следуя одна за другой, неуклонно отмечают новый шаг в непрерывном развитии драмы, которую никто и ничто не тормозит.

Подобно тому, как это было в *Орфее* Монтеверди, Дебюсси всю вокальную партию построил на непрерывном потоке декламации. Декламационное начало, казалось бы, и у Вагнера играет большую роль. Однако в сравнении с Дебюсси вокальная партия в операх

⁵² Роллан Р. Пеллеас и Мелизанда Клода Дебюсси. С. 156.

⁵³ Хор Дебюсси использовал только в 3-й сцене I акта — это хоровые выкрики матросов корабля, который привез в замок Голо и Мелизанду, и теперь отчаливающего от берега.

Вагнера предстает как широко распетая и чрезвычайно экспрессивная. Дебюсси же создал особый тип речитации на совершенно иной интонационной основе: без широких скачков, возгласов, трагических изломов, резких перепадов регистров.

Интересно, что еще в XVIII веке такую декламацию как идеально французскую предсказал Ж.-Ж. Руссо. В *Письме о французской музыке* он говорил о том, что нет никакой связи между французской речью, тон которой *«так прост, так ровен, так скромн»*, и бурными, крикливыми интонациями итальянской оперы. По его мнению, французский речитатив должен *«колебаться в пределах очень маленьких интервалов, без сильного повышения и понижения голоса: мало выдержанных звуков (Дебюсси совсем ими не пользуется), еще менее криков, ничего, что походило бы на пение, мало различия в длительности нот, так же, как и в степени их силы»*⁵⁴. Это описание в точности соответствует декламации Дебюсси.

Строго силлабическая — *слог-звук* — она была еще ранее выработана в вокальных миниатюрах и стала величайшим достижением композитора. На нее опираются последующие французские композиторы — от Равеля до Мессияна и Булеза. Связанная с чисто романской традицией (Монтеверди, Люлли) она в полной мере соответствует и эстетике символизма. Широкие кантиленные линии, эмоционально насыщенная мелодика, ее интонационная индивидуализация романтического типа была бы здесь неуместна. Взамен — тихая, не экзальтированная, а очень сдержанная омузыкаленная речь, главная цель которой бережно донести до слушателя само слово, его смысл. При этом напомним, что само слово на первый взгляд просто событийно, в определенной мере нейтрально, но символически значимо. Это отражается на мелодике. Она скромна, проста, построена на нейтральных интонациях, на малых интервалах (секундах, терциях, квартах), коротких фразах в среднем регистре. Подчас в вокальной декламации ощущается опора на григорианский хорал, используется и длительная речитация на одном звуке, как в церковной псалмодии. И только в моменты высшего эмоционального подъема, когда текст становится особенно поэтичным, мелодия выходит за рамки подобной сдержанности и затрагивает высокий регистр, при том, что все остальные параметры сохраняются.

⁵⁴ Роллан Р. Пеллеас и Мелизанда Клода Дебюсси. С. 158.

Само собой разумеется, что в ней нет запоминающихся и повторяемых песенных или ариозных оборотов. Вся она находится в состоянии непрерывного интонационного обновления. Подобную декламацию никак нельзя идентифицировать с бытовой речью. В этом плане она далека от декламации Мусоргского. Главное в ней — ощущение недосказанности и таинственной многозначительности. Это декламация символистского театра.

Декламация «выровнена» также и ритмически, что отвечает особенностям французской, почти безакцентной речи, а с другой стороны — григорианскому хоралу: это равномерные четверти, восьмые или шестнадцатые. При этом никакой «характеристики героев» в их вокальных партиях мы не встретим. Вокальные партии Голо, Пеллеаса или Мелизанды построены по одному типу. Главное их отличие состоит в голосовом регистре, в голосовом тембре, в манере произнесения текста актером в зависимости от сценической ситуации, в которой он находится в данный момент.

Можно выделить два типа вокальной декламации, связанные с текстом: первый — почти без сопровождения, основанный на коротких репликах героев в диалогах; второй — с «протянутым» сопровождением в высказываниях монологического типа, где интонации кажутся более напевными (монологи Пеллеаса в III-1, IV-4, Аркеля в V акте).

Декламация Дебюсси была для этого времени настолько нова и необычна, что слушателям показалось, что в опере вообще нет мелодии. На самом же деле опера необычайно певуча, мелодична, хотя эта певучесть другого типа, чем в операх Верди или Вагнера.

Отвечая на нападки критики по поводу особой манеры пения в *Пеллеасе*, Дебюсси писал: *«Я пробовал подчиниться закону красоты, о котором, казалось, абсолютно забыли, когда дело касалось театральной музыки. Персонажи моей оперы стараются петь так, как естественно поют люди, а не в условной манере устаревшей традиции. Вот откуда идут претензии в монотонной декламации и в отсутствии мелодии. Во-первых, это не так. Во-вторых, персонажи не могут все время выражаться с помощью протяжного пения. Кроме того, мелодия в театральной музыке не должна быть такой, как мелодия вообще»*⁵⁵.

Оркестр *Пеллеаса* играет совершенно особую роль. Тихо, деликатно сопровождая слово, он как будто бы ушел в тень, участвуя в качественно новом синтезе музыки и слова. Уже само звучание ор-

⁵⁵ Debussy C. Pourquoi j'ai écrit *Pelléas*. P. 63.

кестра в корне отличается от вагнеровского. Используя его в четверном составе, к *tutti* Дебюсси прибегает крайне редко. Вагнеровским массивным звуковым потокам Дебюсси противопоставил камерную, прозрачную ткань «мерцающего» оркестра. Композитор оперирует микроструктурами, тонко разработанными деталями, лаконичными штрихами, «мазками»: аккордами, одноголосной фразой солирующего инструмента, прозрачной тихой волнообразной тремолирующей фигурой, арабеской. Но, кроме того, оркестр тонкодифференцирован по горизонтали, часто паузирует, обнажая слово, давая ему прозвучать без сопровождения, а затем тихо «договаривает» то, что словами не сказано. Преобладает *pianissimo*. Такой оркестр не может заглушить голос в силу тихой динамики и прозрачной фактуры.

Но главное заключается в том, что оркестр призван музыкально воплотить множество смыслов, не высказанных персонажами, оставшихся как бы между строк. При этом каждый штрих — мотив, его трансформации, фигурация, ритмическая фигура могут выступать в качестве символов. Оркестр разворачивает как бы авторский комментарий к происходящему, но этот комментарий, как и текст, многозначителен, ибо он также опирается на язык символов — символов звуковых.

Таким образом, *новое соотношение вокального и инструментального* заключено и в том, что *слово и музыка движутся параллельно*, полностью не сливаясь, но тонко взаимодействуя друг с другом на основе языка символов.

Также велика роль оркестра в описании картин природы. При этом пейзаж — лес, море, источник, луна, выглянувшая из-за тучи, солнце — не просто лиричен, эмоционально окрашен, он всегда *символически значим*. Дебюсси музыкой раскрывает таинственные параллели природных стихий с людскими душами, людскими судьбами. Главным музыкальным средством для установления таких связей становятся *мотивы-символы*. Их прообраз — лейтмотивы Вагнера, но у Дебюсси они уже не являются лейтмотивами. Однако и поныне дебатруется в литературе вопрос о «лейтмотивах» Дебюсси, систему которых он якобы позаимствовал у Вагнера. На самом деле, если вагнеровские лейтмотивы и были неким трамплином для прыжка в новое, то интонационная драматургия оперы Дебюсси совершенно иная.

Если бы Дебюсси шел по вагнеровскому пути, то не отказался бы от идеи всем словесным лейтмотивам создать адекватные музыкальные лейтмотивы, и тогда опера *Пеллеас и Мелизанда* была бы пронизана лейтмотивами руки, волос, глаз Мелизанды, лейтмотивами предостережения, смерти, бассейна, ручья, леса и т.д. Но композитор этого не сделал!

В основу всей оперы Дебюсси положил всего три ключевых мотива: Голо, Мелизанды и Пеллеаса. Они выступают в качестве звуковой субстанции оперы. Едва ли не вся оркестровая ткань вырастает из ряда вариантных преобразований этих мотивов. И каждый новый вариант в бесконечной цепи изменений и трансформаций — это важное звено в развороте событий драмы. Кроме того, в каждой картине (или почти в каждой) есть ведущий именно для данной сцены мотив (иногда даже два или три мотива). Но и они (по смыслу — «ситуационные»), как правило, являются производными от основных мотивов-символов.

Принципиальное отличие от лейтмотивов Вагнера состоит в том, что основные мотивы оперы не однозначны. Каждый из них лишь условно можно идентифицировать с Голо, Мелизандой или Пеллеасом, ибо они не являются портретными характеристиками. Это именно *мотивы-символы*, звучат они только в оркестре, непрерывно изменяясь от сцены к сцене, от ситуации к ситуации. Появляясь каждый раз в новом гармоническом, ритмическом, фактурном, тембровом оформлении, они непрерывно меняют и свой смысл⁵⁶. Новая трансформация мотива отражает не только эмоциональное состояние героя в данный момент, но и некую обобщенную идею, связанную с развитием драмы. Главное — *они символически раскрывают мир человеческого бытия и природный мир в их мистической неразрывной связи, во внутренних параллелях и соответствиях*.

В качестве символов выступают не только основные мотивы, но и многие элементы звуковой ткани: конкретные интервалы, отдельно взятые звуки на фиксированной высоте, созвучия нетрадиционной структуры, в которых спрятаны звуки-символы, ритмико-фактурные элементы; символичны некоторые скрытые цитаты или аллюзии на музыку других композиторов.

⁵⁶ Если же какой-то мотив и точно повторяется в определенной трансформации и на той же высоте, то в это композитор вкладывает некий тайный (отнюдь не явный) смысл, заставляющий слушателя сопоставлять события. Впрочем, для слушателя это не легко. Здесь требуется зоркий глаз аналитика партитуры.

Мотивы-символы лаконичны, и для каждого персонажа акцентирован характерный интервал: *секунда* в мотиве Голо, *терция* в мотиве Мелизанды и *кварта* в мотиве Пеллеаса. Во всех мотивах присутствует интервал большой секунды, и объединяет их еще один очень важный элемент: все мотивы даны в колебании интервалов, что также символично (об этом см. ниже).

ПРИМЕР 1. Пеллеас. Мотив Голо

Très modéré
Очень умеренно

ПРИМЕР 2. Пеллеас. Мотив Мелизанды

p dolce ed espress.

ПРИМЕР 3. Мотив Пеллеаса

АРКЕЛЬ
ARKEL

Ж.
Ge.

А. Я слы-шу, кто-то во-шел. Тут Пел-ле - ас.
А. Qui est-ce qui en - tre là? C'est Pel - lé - as.

Ж.
Ge.

p

И он в сле - зах.
Il a pleu - ré.

ПРИМЕР 4. Пеллеас. Мотив Голо (III - 1)

Retenu
Замедляя

М.
М.

Э - то муж!
C'est Go - laud!..

Э - то муж мой Го - ло!.. Вид-но,
je crois que c'est Go - laud!.. Il nous

Ритмическая структура каждого мотива подчас отделяется от интонации и может звучать отдельно от мотива. Так, ритм мотива Голо с триолью иногда появляется обнаженно, на повторении одного звука (см. пример 4). И напротив, характерные ритмические фигуры мотивов Мелизанды и Голо подчас исчезают, и они растворяются в ровном движении четвертей, восьмых, шестнадцатых длительностей.

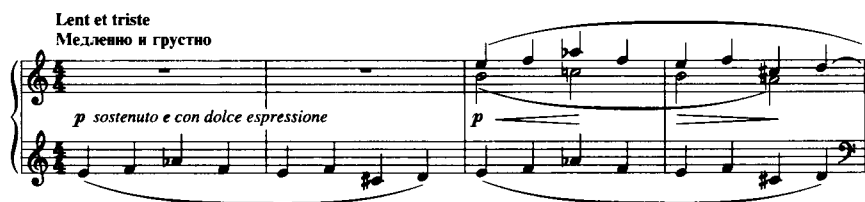
На примере мотива-символа Мелизанды можно проследить, какого рода изменения коснулись его и какой смысл (можно предположить) вкладывал композитор в эти изменения.

Итак, терция и секунда — интервалы Мелизанды. Волнообразный по рисунку мелодический оборот на целотоновой гармонии (при первом изложении мотива) создает образ хрупкий и загадочный. Как и в большинстве последующих случаев, мотив Мелизанды поручен солирующему гобою. При каждом новом проведении мотива в интервалике появляется много вариантов: большую секунду

ду и малую терцию подчас заменяют малая секунда и большая терция или малая секунда и малая терция. Мотив появляется и в обращении, а терция может быть свернута в вертикаль. Используя звуки мотивов в вертикали, в горизонтали, в звуковой ротации, Дебюсси тем самым предвосхитил более позднюю серийную технику.

Мотив Мелизанды в различных сценических ситуациях оперы предстает во множестве эмоциональных градаций: как светлый, печальный, скорбный, трагичный, нежный, хрупкий, таинственный, многозначительный. Совершенно очевидно, что такого рода варианты символичны. При каждом новом появлении мотив никогда не выступает как «имя героя», а значит всегда много больше. Так, нейтрально звучащий при первом проведении в начале V акта (мерное движение унисонов в скрыто-маршевом ритме струнных), он превращается в мотив скорбного шага — шага к смерти.

ПРИМЕР 5. *Пеллеас. Мотив Мелизанды. Начало V акта*



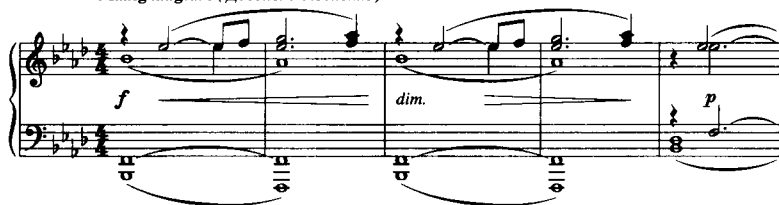
В интерлюдии после сцены, в которой обнаружена потеря кольца (II-2), в мотиве Мелизанды сосредоточивается вся скорбь драмы, что как бы заранее предрекает ее исход. В самой теме, в характере звучания низких струнных в медленном темпе содержатся явные аллюзии на трагическое вступление к третьему действию *Тристана* Вагнера.

ПРИМЕР 6. *Пеллеас. Мотив Мелизанды. Интерлюдия после второй картины II акта*



ПРИМЕР 6а. Вагнер. *Тристан и Изольда* (III)

Mäßig langsam (Довольно медленно)



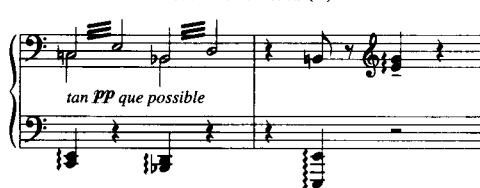
Бесполезно пытаться словами расшифровать многие значения мотивов-символов. Прав был Пьер Луис, который сказал: «*Никогда не следует объяснять символы. Тот, кто открыл символ, скрыл в нем истину, ну и не нужно, чтобы ее демонстрировали. Иначе зачем было облекать ее в символ?*»⁵⁷.

В сцене Пеллеаса и Мелизанды у бассейна слепых (II-1) свернутый в вертикаль мотив Мелизанды (форшлаг двух больших терций) также символизирует очень многое: и светлый солнечный полдень, и целебную воду источника, и первые робкие прикосновения как проявления взаимного влечения Пеллеаса и Мелизанды. В последнем акте эти же целотоновые терции отмечают в погребальном звоне «колокола» момент смерти Мелизанды.

ПРИМЕР 7. Пеллеас. Мотив зова (II - 1)



ПРИМЕР 7а. Пеллеас. Мотив зова (V)



⁵⁷ Цит. по: Кассу Ж. Энциклопедия символизма. С. 185.

Этот мотив, по аналогии с лейтмотивами Вагнера, в русскоязычной литературе называют *лейтмотивом источника* только потому, что он прозвучал впервые в сцене у бассейна слепых. Но подобное приклеивание ярлыков к мотивам Дебюсси не имеет смысла (хотя удобно для анализа), ибо не отражает того, что мотив призван раскрыть. Во французской литературе этот мотив красиво именуют *мотивом зова* (это верно!), и он стал, можно сказать, мотивом-символом всего творчества Дебюсси. Переходя из произведения в произведение, он оказался нагруженным целым «шлейфом» ассоциаций.

В сцене *У источника* есть еще один важный мотив, который также именуют обычно *мотивом источника*. Он играет роль «лейтмотива» данной сцены, и в его фигурациях как бы отражена струящаяся вода. Но и он является производным от первого проведения мотива Мелизанды, так как сконструирован из секунд и терций и изложен в сходной фактуре. Разумеется, что сама его двойственность — символична.

М о т и в Г о л о. Как уже было отмечено, для него характерны колебания большой секунды. При первом проведении мотив Голо (вступление к опере) эмоционально нейтрален, но на протяжении оперы все время меняет свое значение. Поразительно, как много, оказывается, можно выразить колебательным движением секунд! По мере развития действия мотив Голо приобретает разные оттенки: печальной предрешенности (интерлюдия после 1-й картины I акта), предостережения, мрачной угрозы (конец 1-й картины III акта), роковой неизбежности, отчаяния, безутешного горя (интерлюдия перед 3-й картиной IV акта) и т. д. Самая страшная трансформация мотива Голо — это секунды, свернутые в вертикаль (IV-4).

Иногда от этого мотива остается только ритмическая фигура — тогда он воспринимается как мотив рока, иногда — только равномерное колебание больших секунд вне характерного ритма. В таком виде он становится одновременно и мотивом леса, и мотивом, раскрывающим мрачный «лесной ландшафт» души Голо. Иногда в равном колебании секунд угадывается иной смысл. Так, например, в момент падения кольца в бассейн (II-1), что является завязкой драмы, слова Мелизанды «*O! O! Как далеко оно!*» вне музыкального выражения полны отчаяния. Оркестровое сопровождение вносит иной смысл: мотив Голо приобретает здесь оттенок абсолютно индифферентный. Мерное колебание аккордов с секундовой интонацией в верхнем голосе ровными четвертями в динамике *piano* раскрывает больше, чем слова и интонация героини.

Нет, нет, то не о - но. Е - го не вид-но. О - но у -
Non, non, ce n'est pas elle. ce n'est plus el - le. Elle est per -

- шло... на - ве - ки! Толь - ко од - ни лишь кру - ги на во - де...
- due... per-du - e! Il n'y a plus qu'un grand cer-cle sur l'eau...

Колебание секунд в мотиве Голо переходит в фактуру, и этими многообразными колебаниями (триолями, дуолями, ровными восьмыми и четвертями, тремолирующими шестнадцатыми длительностями, параллельными терциями или секстаккордами, в медленном или быстром темпе) пронизана вся партитура. Многозначительно это колебание, повествующее о вечном ритме, дыхании природных стихий, неразрывно связанном с ритмом дыхания и пульса человека, биением его сердца. Оно повествует и о вечном течении времени, отмеряющем шаг человеческой жизни. Как символ многозначительна эта ритмико-фактурная формула. Она придает музыке *Пеллеаса*, казалось бы статичной, необыкновенную трепетность, взволнованность и таинственность.

Мотив Пеллеаса. Его сердцевина — интервал чистой кварты в колебательном движении, чему предшествуют интервалы секунды и терции. Впервые он звучит при появлении Пеллеаса (I-2). Часто возникает на высоте *e-a*, повторяемой в колебательном движении четвертями. Но есть три знаменательных проведения мотива Пеллеаса с тритоном *d-as* вместо чистых кварт в узловых момен-

тах драматургии: в завязке драмы (II-2, после потери кольца Мелизанда жалуется Голо: «Здесь что-то властно довлеет надо мною»); в кульминации оперы (IV-4, в сцене признания Пеллеаса в любви); в развязке (V, в сцене смерти Мелизанды, когда на вопрос Голо, любила ли она Пеллеаса, Мелизанда отвечает: «Да, любила, где он?»). Этот тритон оказывается столь многозначительным, словно вмещает всю драму, и тогда становится ясно, что это не лейтмотив, а именно символ. Тем более, что на протяжении всей оперы с первых ее тактов в гармонии неоднократно акцентируется тритон *d - a s*. Более того, в дальнейшем этот тритон на данной высоте возьмет на себя роль одного из центральных символов музыки Дебюсси. Его появление во многих произведениях будет всегда привносить настороженный, тревожный, печальный или даже трагичный оттенок⁵⁸.

ПРИМЕР 9. *Пеллеас* (II - 2)

Retenu Замедляя — 3 — Modéré Умеренно

M.
M.

Здесь что - то влас-тно дов-ле-ет на-до мной...
C'est quel- que cho- se qui est plus fort que moi...

p
pp

В качестве символов выступают не только изменяющиеся мотивы, ритмико-фактурные элементы, но и звуки на определенной высоте, фиксированные интервалы, повторяющиеся созвучия из определенных звуков, что позволяет говорить о примененной здесь композитором *тоновой символики*. Все это входит в новый, сложно зашифрованный язык музыкального символизма Дебюсси, придающий музыке характер *тайнописи*.

Обращают на себя внимание звуки *e* и *f*. Если проследить, где и как они звучат, то становится ясно, что их композитор нагружает особым смыслом. Они акцентируются в наиболее важные моменты, связанные с фатальной судьбой героев: двенадцать раз в оркес-

⁵⁸ В анализах многих произведений Дебюсси он будет фигурировать как «трагический» пеллеасовский тритон.

тре повторяются звук *e*, когда Мелизанда теряет кольцо (это полдень); многократно повторяются звуки *e-f* в речитации Голо в следующей сцене («Я не знаю, что произошло, страшное что-то случилось»), когда автор хочет подчеркнуть связь этого события с потерей кольца. В завершении этой сцены звук *e* повторяется двенадцать раз, сопровождая слова Мелизанды «*O! O! Как несчастна я!*». Мотив Мелизанды в V акте начинается со звуков *e-f*, они же тяжело «вдальбливаются», когда на вопрос Мелизанды, кто должен умереть, Голо отвечает: «*Ты и я... Я умру вслед за тобой...*». Сцена смерти Пеллеаса завершается тоном *f* (одиноким ударом *pizzicato* низких струнных и литавр *fortissimo*); в момент смерти Мелизанды — опорный тон *e*. Велико значение повторения этих же тонов как в вокальной речитации, так и в оркестре: обнаженно, многозначительно, длительно, как заклинание. А заклинательный элемент является неотъемлемой частью эстетики символизма.

Не меньшее значение в опере приобретает интервал большой секунды (секунда Голо) на высоте *c-d*. Первые звуки баса (струнные с контрафаготом) в оркестровом вступлении к опере — колебание *c-d*. Слова Мелизанды «*как темно в вашем саду*» (1-2) сопровождается выделенная фактурой секунда *c-d*, многократно повторяющаяся в тремолирующих фигурациях.

ПРИМЕР 10. Пеллеас (1-3)

Lent, mélancolique et doux
Медленно, меланхолично и нежно

Un peu moins lent
Немного быстрее

МЕЛИЗАНДА
MÉLISANDE

Как тем - но в ва - шем са - ду.
Il fait som - bre dans les jar - dins.

В сцене *Перед гротом* на словах Пеллеаса «*Шум моря вас пугает, ... море не кажется счастливым в эту ночь...*» ЭТИ же звуки акцентируются 9 тактов!

ПРИМЕР 11. Пеллеас (II - 3)

П.
Р.

[- да.] Мо-жет быть, в гро-те дви-же-нье вас так пу-
[mer...] Est - ce le bruit de la grot-te qui vous ef-

più p dim. pp

П.
Р.

- га - ет? Не - при - вы - чен для вас мо - ря при - бой?
- frai - e? En - ten - dez-vous la mer der-riè - re nous?

pp mf pp

П.
Р.

Не спят спо - кой-но вол-ны мо - ря в э - ту ночь...
El - le ne sem-ble pas heu - reu - se cet - te nuit...

mf

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system shows the vocal line with lyrics in Russian and French, and the piano accompaniment with dynamics like 'più p', 'dim.', and 'pp'. The second system continues the vocal line with more lyrics and the piano accompaniment with dynamics like 'pp', 'mf', and 'pp'. The third system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment with dynamics like 'mf'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

В сцене *с волосами* (III-1) свернутая в вертикаль секунда *c-d* сопровождает слова Мелизанды «*Отойди, отойди, увидеть могут нас*». Она повторяется как заклинание у низких струнных в динамике *forte*, затем на нее накладывается мотив Голо в колебаниях мерных четвертей. И заканчивается этот раздел «обнаженной секундой» *c-d pianissimo*. В сцене *В подземелье* (III-2) слова Голо «*Дойдем до конца*

скалы, запах смерти ударит тебе в лицо» сопровождается свернутая в вертикаль секунда *c-d* и ее колебательное движение в басу. Можно было бы привести еще целый ряд подобных примеров.

Чаще всего эта секунда символизирует что-то мрачное: роковую роль Голо, его непреодолимую ревность, угрозы, все пугающее, страшное, темное и в его душе, и в окружающем мире — пропасть в подземелье, мрачное море, мрачный лес.

Третий важнейший комплекс, как уже было отмечено — кварта в мотиве-символе Пеллеаса на высоте *e-a*, повторяемая в колебательном движении четвертями.

Помимо интервалов, отдельных звуков есть еще и многозначительные созвучия, когда соединяются важные звуки-символы: например, *f-c-a-e-a*.

ПРИМЕР 12. Пеллеас (1 - 2)

Sans rigueur dans la mesure
В свободном ритме

Ж.

Сколь-ко лет ей, не зна-ю, и кто о-на, от-ку-да о-
Je ne sais ni son â-ge, ni qui elle est, ni d'où el-le

Cédez sur le mouvt (dans ces 2 mesures)
Постепенно сдерживая темп (на протяжении двух тактов)

- на, не зна-ю и спра-ши-вать не стал, но ес-ли б знал ты, брат мой, как встре-во-жил е-е-я,
est si je n'o-se pas l'in-ter-ro-ger, car el-le doit a-voir eu u-ne grande é-pou-van-te,

Акценты на определенных звуках заставили посмотреть на них с точки зрения возможного использования анаграмм. И действительно, составив анаграммы героев оперы и подключив к ним анаграмму Клода Дебюсси, мы получили картину, многое объясняющую.

Рискнем предположить, что все акцентуемые тоны, интервалы на определенной высоте, созвучия из неаккордовых тонов связаны с использованием анаграмм. И тогда обнаруживается сложнейшая жизнь определенных тонов: *c-d* — анаграмма Claud’a Debussy (это он со стороны сопереживает своим героям, страдает вместе с ними); *e-a* — анаграмма Пеллеаса и Мелисанды (Pelléas, Mélisande); *as* — эти буквы-звуки принадлежат только Пеллеасу (Pelléas); *g* — только Golaud; *c* и *b* — только Дебюсси (C.Debussy), *d* — объединяет всех (кроме Пеллеаса). Объяснение звуку *f* — одно: над всеми героями довлеет *fatum*. Он явно выступает одним из «персонажей» оперы. Все организовано в таинственную, как криптограммы, многозначительную звукопись, тайны которой до конца не раскрыть.

Анаграммы оперы

Персонажи	Общие звуки-буквы			Характерные звуки-буквы «персонажей»
<u>P</u>elléas	e	a		as
<u>M</u>élisande	e	a	d	
<u>G</u>olaud		a	d	g
<u>C</u>laude <u>D</u>ebussy⁵⁹	e	a	d	cb
<u>F</u>atum				f

Если рассмотреть звукопись оперы с таких позиций, то можно приоткрыть хотя бы частично *тоновую символику* Дебюсси⁶⁰.

Начальный четырехтакт *Пеллеаса*, который в известных работах о Дебюсси по инерции (от Вагнера) именуют *мотивом леса*, на самом деле — очень загадочный мотив. Он обладает целым спект-

⁵⁹ Четыре «буквенных» звука имени С. Debussy образуют целотонный звуко-ряд: *b-c-d-e*. Не с именем ли связана его любовь к этому звукоряду? Или это «со-впадение»?

⁶⁰ Поддержку моим идеям оказала случайно прочитанная мною фраза композитора Ивана Соколова о том, что в первых тактах прелюдии *Шаги на снегу* заключена анаграмма композитора. Я полностью с ним согласна! Кроме того, в идее использования анаграмм и тоновой символики Альбаном Бергом в опере *Воццек* (и в других его сочинениях) не обошлось без влияния оперы Дебюсси — одного из любимейших его произведений.

ром смыслов. Все его звуки и то, как они организованы, символически: в басу — колебание секунды *c-d* (анаграмма Claud Debussy и одновременно секунда Голо), в аккордах — *d-a*, *e-a*, *g-a*. В них — анаграммы всех героев.

ПРИМЕР 13. *Пеллеас* (I - 1)



Следующий двутакт — *мотив Голо* — он покоится уже на *пеллеасовском* тритоне *d-as*, повторенном трижды. Это не просто мотив Голо — символика тонов говорит о его трагических взаимоотношениях с соперником. Этот тритон позднее «откликнется» в ключевых моментах драматургии оперы. На одиноком звуке *as* сразу же после мотива-символа Голо — многозначительная остановка: обнаженный, акцентированный тембром и артикуляцией, он один звучит целый такт!

В следующем четырехтакте (варианте первого) к предыдущим звукам добавляется еще один ключевой — *f*. И как некий центральный звуковой комплекс выстраивается созвучие *d-a-f-a-c-e*, в котором заключены анаграммы всех героев, кроме Голо. Но уже в следующем созвучии появляется тон *g*, «презентирующий» Голо.

Таким образом, раскрывается смысл многих тонов, созвучий в той или другой ситуации, словно они символически отражают сложные судьбы героев и их взаимоотношения. Контрастом к этим акцентным строям, созвучиям, интервалам являются сцены и разделы сцен полного переключения в другие звуковые сферы — бемольные и диэзные тональности. Все это относится к области тайного смысла (интертекста) оперы.

Гармонический колорит оркестровой партии основан на том, что каждый аккорд несет большую колористическую, психологическую, а также символическую нагрузку. Один аккорд подчас определяет настроение целого фрагмента, но рассказывает много больше. Велика роль параллелизмов септаккордов, нонаккордов («царством нонаккордов» назвал оперу *Пеллеас и Мелизанда* Р. Роллан). На мягком колебании нонаккордов появляется впервые тема Пеллеаса. Мир целотоновых гармоний, увеличенных трезвучий служит

разным целям: и для описания хрупкости и таинственности образа Мелизанды, и для описания мрачного подземелья. Но, следуя вышеописанному ходу рассуждений, аккорды часто складываются из звуков на определенной высоте. Велико значение, например, трезвучий с определенной тональной окраской: *C-dur*, *B-dur*, *Fis-dur*, *Cis-dur* или *d-moll*. Ни один аккорд здесь не случаен: появившись однажды, сопровождая какую-нибудь ключевую фразу, он отзовется в момент, когда важно будет напомнить ситуацию. Более того, *аккорды на определенной высоте, связанные с той или иной ситуацией в драме, «отзовутся» в других произведениях Дебюсси.*

* * *

Жанр оперы — лирико-психологическая драма. Но в ней раскрываются не столько людские характеры, типы, сколько «вечные» чувства, настроения, состояния, жизненные ситуации. В образе Голо, обрисованного с большой психологической тонкостью, сочетаются глубокая и нежная любовь с жестокой ревностью, отчаянным страданием.

Образ Мелизанды с ее тихой загадочностью, таинственностью не имеет никаких аналогов в оперной музыке, он абсолютно неповторим. Для своей героини Дебюсси после долгих поисков нашел поразительные музыкальные краски. Это хрупкое, прекрасное и молчаливое создание. Видимо, имея в виду, прежде всего образ Мелизанды, композитор в письме к Эрнесту Шоссону 2 октября 1893 года написал: «...*Я воспользовался, кстати, совершенно неожиданно для самого себя, средством выразительности, как мне кажется, достаточно редким, а именно молчанием (не смейтесь), возможно, только оно и способно оттенить эмоциональную сущность той или иной фразы*»⁶¹. Мелизанда молча терпит, когда разъяренный Голо бросает ее наземь и начинает таскать за волосы. Она умирает молча, не сказав ни слова, и от этого смерть ее невыразимо печальна. В ее образе Дебюсси воплотил массу оттенков хрупкости, печальной нежности, неземной, «нездешней» красоты.

Образ Пеллеаса, пожалуй, более традиционен — пылкий, страстный влюбленный. Очень выразителен дед Аркель — носитель мудрости и доброты. Он любил и оберегал Мелизанду как нежный цветок.

⁶¹ *Debussy C. Correspondance 1884–1918. P. 88.*

Драматургия оперы построена на контрастном противопоставлении двух линий, раскрывающих, с одной стороны, постепенно расцветающую любовь Пеллеаса и Мелизанды, с другой — все возрастающую ревность Голо.

Первый акт

Первая картина. Лес.

Принц Голо, внук короля таинственной страны Аллемонды, ночью в лесу у ручья находит плачущую девушку — юную красавицу Мелизанду.

Кроме ее имени принцу ничего не удастся узнать о ней — откуда она, почему ночью оказалась в лесу одна, почему на дне ручья покоится ее корона, которую она ни за что не хочет вернуть себе... В этой короне лишь намек на ее прошлое. Голо уводит ее из леса, так ничего и не узнав о ней.

Это экспозиция музыкальной драмы, но поразительным образом в ней слышится печаль прощания, как будто заранее предрекается ее исход. С первых тактов вступления мы ощущаем атмосферу некой тайны, в которой развиваются события.

В предельно кратком вступлении (27 тактов) излагаются ведущие мотивы оперы. Первый мотив с анаграммами героев (мотив-заставка) словно говорит: «*Это было когда-то*», напоминая вступление в *Четвертой балладе* Шопена⁶². Он прозвучит еще в конце сцены, обрамляя ее, и на протяжении оперы встретится еще не менее семи раз.

В пятом такте появляется *мотив Голо*. Вслед за ним — *мотив Мелизанды*. В мелодическом развертывании темы у солирующего гобоя — две малых волны и одна большая (обращенная): движение вниз, затем вверх к исходному тону *as* (!). Вся тема построена на комбинациях терций (малых и больших) и больших секунд. Интервалика горизонтали проецируется на вертикаль. Гармония — неполный целотоновый звукоряд. Секундово-терцовый аккорд *as-b-d-e* поручен вторым скрипкам и альтам *divisi* в комбинации двух тремолирующих тритонов, один из которых *d-as*! Уже в начале оперы он звучит с едва уловимым оттенком беспокойства. В теме важны ее отдельные мотивы, ритмические фигуры, интервальные комплексы, которые будут жить самостоятельной жизнью. Так, с одной стороны, особенно широко будут разработаны интонации и ритм на-

⁶² Сам Дебюсси когда-то признался, что он весь вышел из этой *Баллады* Шопена.

чального зерна. Но и элементы развертывания темы также будут использованы (см. пример 2). В конце вступления, перед поднятием занавеса темы Голо и Мелизанды звучат в контрапункте, словно две судьбы соприкоснулись.

Уже в первой сцене на основе исходных мотивов разворачивается то темотворчество, которое будет продолжено во всех последующих сценах.

1. Из триоли мотива Голо рождаются фигурации в секундовых колебаниях триолями с перемещением их в восходящем и нисходящем движении (по кругу).

2. Из пунктирной фигуры темы Голо рождается восходящая «галопирующая тема», которая займет важное место в дальнейшем, особенно в моменты нагнетания тревожного, угрожающего⁶³.

3. Из темы Мелизанды в центре сцены возникает новый производный терцово-секундовый мотив, приобретающий скорбный, ламентозный оттенок. Впервые он звучит после вопроса Голо «*Кто зло причинил вам?*» и перед словами Мелизанды «*Все, все!*». Он станет интонационной основой центрального раздела сцены⁶⁴. Еще один производный от мотива Мелизанды секундово-терцовый комплекс (его называют по аналогии с лейтмотивами Вагнера лейтмотивом любви Голо) на самом деле является вариантом мотива Мелизанды. Он появится в этой сцене не менее трех раз и первый раз — на словах Голо «*О! Как красивы вы!*», что и дало повод для подобной интерпретации⁶⁵.

Уже в этой сцене на многих страницах акцентируются важные тоны: *c-d* (словно Claude Debussy все время рядом со своими героями) и тритон *d-as*. Интерлюдия между 1-й и 2-й картинами начинается длительно выдержанным (13 тактов) органным пунктом на звуке *f*, который сопровождает начальный *мотив-заставку*. В этих звуках сконцентрировано главное — предначертанность судьбы.

Появляются здесь и первые *словесные* мотивы-символы: *мотив воды, источника, мотив короны, мотив смерти*. Каждый из этих мотивов «отзовется» позднее.

Первая сцена — экспозиция драмы, но экспонируются в ней не столько образы и характеры, сколько предчувствие печальной развязки.

⁶³ См.: Дебюсси К. *Пеллеас и Мелизанда*. Клавир. М., 1973. С. 22, 28, 29.

⁶⁴ Там же. С. 12, 14, 15, 16, 17, 18.

⁶⁵ Там же. С. 11, 13, 23.

Первый акт

Вторая картина. Комната в замке. Аркель и Женестьева.

Женестьева читает письмо Голо королю Аллемонды Аркелю, в котором он сообщает о своей женитьбе на Мелизанде, просит разрешения приехать, принять ее как принцессу. В этой же сцене появляется главный герой — Пеллеас. Он хочет уехать к другу, который опасно болен. Но Аркель не отпускает его, ведь отец Пеллеаса также смертельно болен. Так Аркель — мудрый Аркель — направляет ход драмы в то русло, которого попытался бы избежать, если бы знал, к чему приведет его вмешательство.

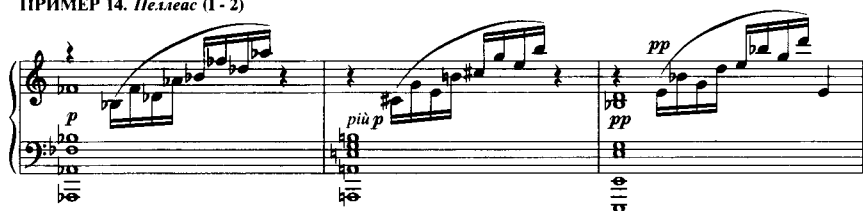
Экспозиция продолжается. Это одна из самых статичных сцен. Бесконечно печальный колорит господствует и здесь. В этой сцене особое внимание привлекает декламация Женестьевы. В ней — близость католическому псалмодированию, григорианскому пению (*Просто, без нюансов* — ремарка композитора). Речитация, как в григорианике, выдержана в строгой диатонике, в среднем регистре, в плавном ритмическом движении восьмых и шестнадцатых длительностей. Основана она на частом повторении одного звука или на движении по малым интервалам.

Оркестровое сопровождение очень отличается от первой сцены. Фактура прозрачна, в оркестре, казалось бы, происходит мало событий. Всего два раза появляется тема Мелизанды. Появляется не тогда, когда впервые заходит о ней речь, как сделал бы Вагнер, а позднее, на словах письма *«Сможет ли Аркель принять ее как свою дочь...»*. И еще раз — через несколько тактов, на словах *«...тогда я к вашему берегу пристану»*.

Начало сцены отмечено мотивом восходящих фигураций, выведенного из завершающего фрагмента темы Мелизанды. Его таинственно-печальное и многозначительное звучание как символа завязки или «исходного момента» драмы «откликнется» вблизи развязки драмы, во 2-й картине IV акта (в сцене Мелизанды и деда Аркеля). Это типичный *ситуационный* мотив, который иногда называют мотивом Аркеля, ибо он будет сопровождать веские слова Аркеля о жизни, смерти и красоте (IV-2): *«...в эти годы, когда, быть может, я собрал плоды моей жизни, зная тщетность и мимолетность желаний людских, должен сказать, что юность и красота влекут нас к себе. Они вокруг себя создают эту радость, счастье и свет»*. Вот яркий пример мотива-символа, который собирает в себе многие смыслы. Относится он, конечно, к Мелизанде и воплощает идею

юности, красоты ее, судьбы ее и...смерти. Не случайно в контрапункте к восходящим фигурациям звучит *мотив Мелизанды*, он завершает 2-ю сцену и открывает интерлюдия к 3-й сцене.

ПРИМЕР 14. *Пеллеас* (1 - 2)



Этот пример показывает, как работает с материалом Дебюсси, как много вариантов он извлекает из тем и какое значение им придает. Принцип реминисценций отдельных, подчас очень лаконичных и, казалось бы, незначительных мотивов или даже интервальных, фактурных элементов играет важную роль в интонационной драматургии *Пеллеаса*.

Новая тема — нежная и певучая — возникает в оркестре на словах Аркеля «...он всегда внимал моим советам». Это лирическая сердцевина сцены. В ней есть нечто от простой песенной мелодии. Она появляется до прихода Пеллеаса. Ее интервалика предвосхищает его будущую тему (начальный ход — кварта *e-a*) и одновременно напоминает секундово-терцовый строй темы Мелизанды. Таким образом, и здесь угадывается символика: двум судьбам суждено сближаться, что композитор зашифровывает в звуках и интервалах.

В момент, когда входит Пеллеас, его сопровождает собственный мотив. Он включает различные элементы, в частности, ритм самой мелодии (ровные четверти), ритм сопровождения (синкопированная фигура) и интервалика: большая секунда, большая терция, чистая кварта, причем колебание чистой кварты — это зерно темы Пеллеаса. Немаловажна также и высота звуков кварты. Длительно акцентируется колебание кварты *e-a* (см. пример 3).

Итак, сцена тематизмом отнюдь не насыщена. Однако обращают на себя внимание события иного плана: музыкальное содержание составляют не столько развернутые темы и мотивы как в 1-й сцене, сколько отдельно взятые звуки и аккорды на определенной высоте. Они повторяются, долго выдерживаются, их значение акцентируется разными способами. Укажем основные моменты:

1. В начале сцены — ход баса (контрабасы) *as-a-e* — анаграмма Пеллеаса, включающая его светлый (*a*) и темный (*as*) тоны.

2. Одинокий звук *e*, протянутый у флейты и гобоя, затем у скрипок и альтов (с. 29, 30 клавира), как органнй пункт возникнет в этой сцене еще не один раз.
3. Звук *f* (*fatalité*) служит опорой в аккордах, собирающих анаграммы героев: *f-c-a-e-a-d*. Этот пятизвучный комплекс — неоднократно упоминаемый центральный элемент системы (ЦЭС) *Пеллеаса* — пронизывает всю сцену⁶⁶. Этот комплекс сопровождает фразу Женевьевы «*В башне фонарь не забудь засветить в этот вечер, Пеллеас*».
4. Параллелизмы кварто-квинтовых созвучий — реминисценция темы-заставки (см. с.30). В верхнем голосе — акцент на квартовом и квинтовом ходе *e-a-e* (анаграммы *Пеллеаса* и *Мелизанды*).

Первый акт

Третья картина. Перед замком.

Первая встреча Пеллеаса и Мелизанды в парке. Здесь появляются важные словесные символы: мрак-свет («темный парк, куда солнце не заглядывало», «мы ищем свет»), море («Я пришел со стороны моря» — первые слова Пеллеаса, обращенные к Мелизанде), буря (Пеллеас: «Будет буря на море в эту ночь, хотя сейчас оно так спокойно!»), ветер («вы слышите шум моря, это поднимается ветер»). Есть здесь и словесные лейтмотивы, которые найдут продолжение. Пеллеас: «Пожалуйста, дайте руку мне...». Мелизанда: «Но они полны цветов...». Эмоциональный тон сцены полон тихой нежности и скрытой тревоги, предчувствия любви и драмы, с нею связанной. Это единственная сцена, где в качестве тревожной тембровой краски используются возгласы мужского хора за сценой — голоса отплывающих на корабле моряков.

Небольшая сцена является продолжением экспозиции. В соответствии с текстом утверждаются звуковые символы в виде центральных мотивов и в виде отдельных тонов и аккордов, придавая все большую глубину измерения. Открывается картина *мотивом Мелизанды* в новом ритмическом варианте и с новым «распетым» окончанием. Солирующий гобой, как и в начале оперы, интонирует тему на колеблющемся фоне триолей. Этот вариант *мотива Мелизанды* является центральным в данной сцене⁶⁷. Он символизирует первую встречу ее и Пеллеаса и все, что с нею связано; с таким значением и от того же звука прозвучит позднее, во 2-й сцене IV акта. Таким образом, мотив-символ связан не только с персонажем, но и с драматической ситуацией.

⁶⁶ Дебюсси К. *Пеллеас и Мелизанда*. С. 30, 31, 32, 41.

⁶⁷ Точно в таком виде и от того же звука он прозвучит еще в середине и в конце этой картины как рефрен (см. с. 45 и 58 клавира).

Первая фраза Пеллеаса «*Я пришел со стороны моря*» дает импульс диалогу, вращающемуся вокруг моря. Слова, имеющие символический смысл: «*Кто-то покидает порт*» (как символ ухода, прощания) в оркестре сопровождает тревожное тремоло на знаменательном тритоне *d-as* у контрабасов и виолончелей. Большую часть картины сопровождают трепещущие, тремолирующие, колеблющиеся ритмические фигуры в оркестре: то тридцатьвторыми, то шестнадцатыми, то восьмыми длительностями (в триолях). Они отражают и спокойное колебание волн, и ожидаемые волнения на море, предсказывая гибель кораблю, который отправляется в плаванье, предрекая людские бури и «уход» (гибель) героев, которые тоже отправляются в свое «плаванье». И не случайно на этот фон накладывается важный звуковой символ: новый тревожно-угрожающий вариант мотива *Голо* с пунктированной ритмической фигурой на звуках *f-g*. На этих же звуках он повторяется многократно⁶⁸, то в виде тремоло триолей, то на тремолирующем фоне. Нельзя не обратить внимания на звуки *f-g*, ибо это *а н а г - р а м м ы* Голо и фатума. Множество раз звучит мотив *Мелизанды*, в том числе и в контрапункте с мотивом *Голо*. Секунда *c-d* (анаграмма Дебюсси и одновременно интервал Голо), связанная с темой мрака, тьмы, тени, акцентируется у кларнетов на словах Женевиэвы «*и меня пугали эти страшные леса*».

Мотивы и звуковые символы картины:

- мотив *Мелизанды* в новом варианте с распетым окончанием;
- мотив *Голо* на тонах *f-g*;
- тритон *d-as*;
- секунда *c-d*.

Второй акт

Первая картина. Источник в парке.

В полдень встреча Пеллеаса и Мелизанды у бассейна слепых. Первые проявления взаимного влечения. Главное событие — падение обручального кольца в бассейн. Случилось это в полдень.

Одна из ключевых сцен, самая насыщенная многозначительными звуковыми элементами, являющаяся завязкой драмы. Вместе с тем, одна из самых светлых по характеру и совершенных по выполнению. Тонко, тихо раскрывается замечательный миг в жизни людей — первые проявления любовного влечения. Сколько возмож-

⁶⁸ Там же. С. 51, 53, 55.

ностей дал текст для воплощения этого мига в *музыке нюансов*! Поначалу атмосфера жаркого полдня, тишины, застывшей «спящей» воды созвучна настроению юных героев. Здесь появляются словесные мотивы-символы и словесные лейтмотивы драмы: *мотив игры* (игры кольцом), *мотив слепых* (источник слепых), *мотив спящих вод* («здесь можно услышать, как спит вода»), *мотив падения* («Не наклоняйтесь так! Легко упасть! [...] Оно упало» — о кольце), *мотив рук Мелизанды* («Мои руки, кажется, больны сегодня»), *мотив волос* («Они длиннее моих рук, они длиннее меня»), *мотив полдня* и др.

Три центральных мотива — Мелизанды, Пеллеаса и Голо — звучат на протяжении всей картины. Новый этап темотворчества дает жизнь мотивам-вариантам, символически раскрывающим моменты драмы. Через звуковые символы композитор повествует о сложных глубинных процессах жизни человека. И все это через ассоциации с «бытием» природы. Позднее новые производные мотивы «откликнутся» в других сценах, но не как лейтмотивы, а именно как символы.

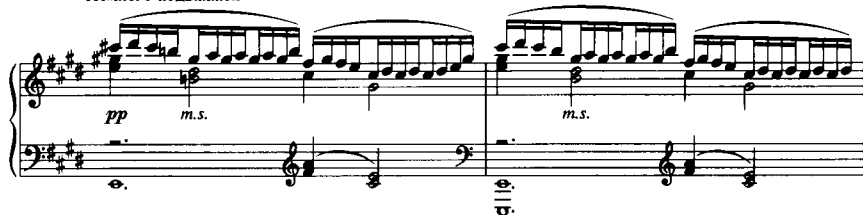
Двенадцатитактовое вступление насыщено короткими мотивами. Открывает его новый вариант *мотива Пеллеаса* в нежном звучании солирующей флейты в высоком регистре, в светлой тональности *E-dur*. Краткий нисходящий фигурационный мотив (на нонакорде) у арфы (как всплеск воды) предвосхищает мотив падения кольца. Трижды многозначительно (*pianissimo*) повторяется одинокий звук *e* (*pizzicato* арфы и контрабаса). После падения кольца этот звук будет повторен двенадцать раз. Здесь появляется самый краткий мотив оперы — *мотив зова*: форшлаг параллельных двух больших терций (как свернутые в вертикаль терции Мелизанды; они — в целотоновом звукоряде, что заложено было в ее мотиве). В этой картине он прозвучит не менее 10-ти раз, как один из ведущих мотивов сцены.

За ним следует двухтактный нисходящий фигурационный мотив у скрипок — второй центральный мотив, репрезентирующий данную сцену и, точнее, данную сценическую ситуацию. Фигурации основаны на секундово-терцовых оборотах шестнадцатыми длительностями — интервалике *мотива Мелизанды*. Его обычно называют *мотивом источника*. Но это не просто иллюстративный мотив. В его символике действительно запечатлена струящаяся вода источника — вода, метафорически раскрывающая чистоту души Мелизанды.

Вот так языком звуков Дебюсси говорит о *соответствиях*.

ПРИМЕР 15. Пеллеас (II - 1)

Un peu plus mouvementé
Немного подвижней



Еще один новый мотив, построенный на пеллеасовских интервалах секунды, кварты и терции, говорит о том, что он производный от мотива Пеллеаса; но его нежность и хрупкость близки мотивам Мелизанды. Он дважды сопровождает слова Пеллеаса «Осторожно!». Слова поначалу относятся к склонившейся над водой Мелизанде, затем при повторении — к игре кольцом над водой. За ним закрепилось название *мотива предостережения*. Но, как и во всех случаях, он этим значением не ограничивается: достаточно указать, что он основан на многозначительном тритоне Пеллеаса *d-as*.

После падения кольца на дно бассейна музыкальная атмосфера начинает меняться, становится постепенно более беспокойной, тревожной. На первый план выступает *мотив Голо*. Поначалу он угадывается в аккордовой последовательности, изложенной ровными четвертями, звучит «равнодушно» (на словах Мелизанды «Как далеко оно!» — кольцо). В верхнем голосе колеблются два фатальных звука — *f-g* (*Golaud-fatalité*). Речитация Пеллеаса «...не стоит так огорчаться из-за кольца» начинается с тех же тонов. В интерлюдии фигурационный *мотив источника* в контрапункте соединяется с *мотивом предостережения*. Они заключают в себе, как уже описывалось, не только и не столько эти понятия, сколько «отмеряют шаг» в судьбе героев.

В интерлюдии появляется еще новый, очень важный *мотив больших секунд*, свернутых в вертикаль на долго выдержанном басу *f*. Это новый вариант *мотива Голо* — *грозные секунды Голо*. Они «отзовутся» в 4-й картине IV акта (последнее свидание влюбленных) в момент, когда будут закрываться ворота замка. Следовательно, значение *мотива Голо* как символа в этом случае раскрывается очень наглядно: он же — *мотив закрывающихся дверей*, символ неизбежной трагической развязки.

Мотивы и символы картины:

- *мотив Пеллеаса* на звуках *fis-cis*;
- *фигурационный мотив* — производный от *мотива Мелизанды (мотив источника)* — лейтмотив данной сцены;
- *мотив падения кольца в воду*;
- *репетиция звука e*;
- *тритон d-as*;
- *секунда f-g*;
- *свернутые в вертикаль секунды Голо*;
- *аккордовый вариант мотива Голо* равными четвертями;
- *мотив предостережения*.

Второй акт

Вторая картина. Комната в замке.

Голо рассказывает Мелизанде, что на охоте его понесла лошадь, испугавшись неведомо чего в тот момент, когда на башне часы пробили полдень. Лошадь выбросила его из седла и всю тяжестью на него навалилась. Мелизанда же в ответ жалуется, что она несчастна и что в замке ей долго не прожить. Кульминацией сцены стало обнаружение потери обручального кольца. Голо в гневе велит Мелизанде искать его в гроте, ибо, по ее словам, она потеряла кольцо именно там. На слова Мелизанды, что ей одной страшно идти темной ночью на берег моря, Голо, обнаруживая свою ревность, велит просить Пеллеаса сопровождать ее, добавив: «Пеллеас сделает для тебя все, что бы ты ни попросила у него!».

Ложь Мелизанды очень понятна. Она не хотела называть то место, которое для нее уже много значило, где она специально бросила кольцо в воду, как когда-то и свою корону бросила в ручей. Как и корону, так и кольцо она совсем не хотела найти.

Это одна из самых мрачных картин оперы, тесно связанная с предыдущей интонационными комплексами и, вместе с тем, контрастирующая ей по принципу: *свет-мрак, полдень-полночь*. Целый ряд звуковых элементов связывают эти две картины воедино. Вариант *мотива Голо*, который прозвучал после потери кольца на словах «*оно ушло навеки*», подчеркивает мистическую связь событий. Этот мотив появляется в начале сцены на словах Голо «*Не могу понять, что со мною произошло*», затем он прозвучит еще несколько раз. Это также пример того, как один и тот же мотив нагружается всё новыми смыслами.

Тревожный *мотив предостережения* из предыдущей сцены как реминисценция пронизывает всю 2-ю картину, являясь одним из ее важнейших звуковых элементов. Символический смысл фигура-

ционного мотива источника (II-1) приоткрывают слова Мелизанды «Сегодня я впервые увидела солнце». Но звучит он здесь в миноре и очень печально. Репетиция звука *e* (12 раз!) появляется второй раз в конце сцены, сопровождая слова Мелизанды «О! Как несчастна я!». И этот тон-символ наполняется новым смыслом. Тритон *d-as* на этот раз звучит обнаженно в мелодии (флейта и скрипки) как трагический вариант мотива Пеллеаса⁶⁹. Немаловажным фактом является то, что этот тритон помещен на басу *f*. Мотив грозных секунд Голо (он же мотив закрытых дверей), впервые прозвучавший в интерлюдии перед данной картиной, здесь в трехкратном повторении сопровождает слова Голо «...на башне пробило 12 часов. Последний удар испугал коня, да так, что он с разбегу врезался в ствол дуба». Таким образом, еще один смысловой спектр добавляется к нему. Новый нежный и очень печальный мотив, репрезентирующий данную сцену, построенный на цепочке нисходящих «ломаных» терций в триольном ритме, является производным от мотива Мелизанды и прослаивает сцену как ее рефрен⁷⁰. Этот мотив с минорной окраской, полный скрытой тревоги, сопровождает диалог Голо и Мелизанды до момента, когда Голо обнаружил потерю кольца.

Время от времени появляются основные мотивы. Мотив Мелизанды в разных ритмических и интервальных вариантах (но узнаваемый благодаря опоре на терцию) окрашен в тона глубокой печали. Интерлюдия после этой картины начинается с мотива Мелизанды в ее самом трагическом варианте (см. нотные примеры 6а, 6б).

Кварты Пеллеаса на высоте *e-a* звучат на словах Голо «Может, Пеллеас?». Триольное колебание пеллеасовских кварт сопровождает слова Голо «...лучше правду мне скажи».

Не обошлось и без «тени» Дебюсси, печально взирающего на судьбу героев. Об этом свидетельствует его росчерк — анаграмма *c-d*. Она у низких струнных завершает сцену.

Суммируем:

- мотив Пеллеаса на звуках *e-a*;
- фигурационный мотив Мелизанды-источника;
- новые варианты мотива Мелизанды;
- репетиция звука *e*;
- тритон *d-as*;
- секунда *c-d*;
- аккордовый вариант мотива Голо ровными четвертями;
- мотив предостережения, условно;
- тремолообразная фигура.

⁶⁹ См. о нем на с. 37.

⁷⁰ См.: Дебюсси К. Пеллеас и Мелизанда. Клавир. С. 83, 84, 85, 88, 89, 90, 92, 97.

Второй акт

Третья картина. Перед гротом.

Пеллеас с Мелизандой ночью в гроте в поисках кольца, которое там никогда не было потеряно. Центральный момент сцены — испугавшие Мелизанду трое спящих в гроте нищих. Аллюзии на эту сцену появляются у Дебюсси в позднем романсе «Грот».

Небольшая сцена, музыка которой полна почти мистического страха (явный предвестник экспрессионизма в музыке!), завершает второй акт. Тревожная морская стихия темной ночью раскрывается оркестром, основанным на тремолирующих, колебательных фигурах разного типа: аккордовых в триолях, одноголосных, квартowych, тритоновых — четвертями или восьмыми. Все эти ритмико-фактурные формулы так или иначе отзовутся в других сценах оперы. Но важна как высота звуков, так и гармоническое наполнение этих фигур. В первых тактах акцентируется трагический тритон Пеллеаса *d-as* и секунда *c-d* в колеблющейся фактуре. Эта же секунда *c-d* в длительном *pizzicato* виолончелей (на протяжении восьми тактов!) сопровождает символически звучащие слова Пеллеаса «*Море не кажется счастливым в эту ночь*».

Мрачная кульминация сцены — встреча героев со спящими в гроте нищими, испугавшими Мелизанду. В оркестре — квазичита-та из *Бориса Годунова* Мусоргского: тема Юродивого, стонущие малые секунды в том же ритме, в том же темпе и, что особенно важно, на той же высоте *f-e*. Удивительное совпадение фатальных тонов оперы Дебюсси с темой Юродивого! Секунды *f-e* являются в *Пеллеасе* фоновой фигурой. Мелодический же голос близок русской песенности. Следовательно, аллюзии на Мусоргского и тоны *f-e* — знаменательное совпадение.

ПРИМЕР 16. Пеллеас (II - 3)

Revenez au mouvt
Вернуться к прежнему темпу

П.
Р.

Ус - по - кой-тесь, э - то в гро-те ни-щи-е спят...
Ce sont trois vieux pau-vres qui se sont en-dor-mis...

più p dolce e con tristezza

Юродливый (вскакивает, озираясь. Потом садится на камень и поет, покачиваясь)

73 Andantino. Умеренно

Лей - тесь, лей - тесь

Справа, за сценой, набат и зарево сильного пожара.

Отметим также важный факт: весь тремолирующий фон *Пеллеаса* целиком вышел из оперы Мусоргского *Борис Годунов*. Когда в Париже в 1909 году поставили оперу Мусоргского, Дебюсси сказал своему другу: «*Пойдите послушайте „Бориса“. Там весь „Пеллеас“*».

Мотивы и символы картины:

- тритон *d-as*;
- секунда *c-d*;
- тремолообразная фигура.

Третий акт

Первая картина. Башня замка.

Полночь. Мелизанда расчесывает на ночь свои длинные волосы. *Пеллеас* выражает ей свою трепетную нежность, окутываясь в свившиеся из окна башни волосы. Мрачное окончание сцены: Голо все видел и все слышал. Первое предупреждение делает он *Пеллеасу*.

В. Янкелевич об этой сцене поэтично написал: «*Пеллеас* здесь уже не тот, кто просто восхищается красотой, не просто влюбленный — перед объектом своей любви: влюбленный весь окутан любовью, с ног до головы; и женщина, она вся есть лишь волосы, волосы любви — это даже больше чем женщина»⁷¹.

Это одна из самых прекрасных сцен в опере, являющаяся ее первой лирической кульминацией. Стиль этой кульминации отмечен совершенно особым почерком.

«Далее всего ушел он (Дебюсси — Л. К.) от романтического прошлого и от Вагнера там, где вступали в действие так называемые „вечные темы“ — любовь и смерть, — писал С. Яроциньский. Любовные порывы, боль, отчаяние — все это давным-давно стало поводом для усиления экспрессии всеми доступными средствами. Дебюсси пер-

⁷¹ Jankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. P. 55–56.

вый отважился порвать с шаблонами и противопоставить романтической приподнятости — германской или славянской — французскую сдержанность, достигая не меньшей силы экспрессии». И действительно, вся 1-я картина III акта, несмотря на колоссальное напряжение чувств, идет *pp*. «Вagner в подобных случаях [...] довел бы оркестр до безумия, чтобы никто из нас, скромных слушателей, не имел никаких сомнений относительно того, что чувствует его герой»⁷², — остроумно заканчивает свое наблюдение С. Яроцинский.

В 17-ти тактах вступления на органном пункте *h* у струнных и арфы в высоком регистре излагается ведущий мотив сцены. Фигурации построены на вычленном из темы Мелизанды мотиве нисходящей секунды и нисходящей терции в ровном движении восьмых, но оригинально организованных: трехзвучный мотив в такте на шесть четвертей все время меняет свой акцент⁷³. Тональность остается неопределенной. Есть переключки этого мотива с мотивом источника из 1-й сцены II акта, реминисценция которого в обращении появляется на словах Пеллеаса «...губ моих коснись рукой». Оба мотива имеют элементы изобразительности: первый воплощает идею струящейся воды, второй — струящихся, как лунный свет, волос. И оба они символизируют образ Мелизанды.

ПРИМЕР 18. Пеллеас (III - 1)

Doux et calme
Нежно и спокойно



После оркестрового вступления следует небольшое *соло Мелизанды* (протяженностью в 15 тактов) без сопровождения оркестра. Она поет свою песню в томительном ожидании любви.

*Мои длинные волосы,
Спускающиеся с башни до самой земли,
Мои волосы вас ждут по всей длине
башни.
Они вас ждут целый день,
Они вас ждут целый день.*

*Святой Даниэль и
Святой Мишель!
Святой Мишель и
Святой Рафаэль!
В воскресенье я родилась,
В воскресенье в полдень...*

В этой странной, какой-то «нездешней» одноголосной песне есть аллюзии на песню матроса (также без оркестрового сопровождения) из I акта оперы Вагнера *Тристан и Изольда*. Но только аллюзии. Песня Мелизанды абсолютно дебюссистская. Первые слова появившегося под окнами башни Пеллеаса: «*Что ты поешь, как диковинная птица?*».

Проникновенный лиризм сцены раскрывается в двух монологах Пеллеаса. Первый начинается со слов «*Я держу их (волосы) в своих руках*». Диалог Пеллеаса и Мелизанды в его подавляющей части пронизан элементами, производными от мотива Мелизанды и Пеллеаса. Впервые появляется *мотив Мелизанды*, изложенный ровными четвертями (тремоло скрипок *divisi*) на словах «*Что-то вспорхнуло надо мной*». Четверти «отзовутся» в ведущем мотиве V акта, с которого он и начинается. Этот мотив, словно призрак смерти (как это станет ясно по V акту), вторгается здесь в самые счастливые мгновения жизни героев драмы.

Обнаженная секунда *c-d pianissimo* многократно повторяется между первым и вторым монологом Пеллеаса, намекая на что-то тревожное и мрачное. И действительно, колорит сцены к ее концу меняется, становится пугающим в момент, когда слышались шаги Голо. В оркестре угрожающе звучит его ритмический мотив на тоне *des* (тон постлюдии оперы!). Долго, очень долго (12 тактов) длится репетиция этого звука.

Трепетная, тревожная интерлюдия построена на *мотиве Голо* в контрапункте с *мотивом Мелизанды*. Затем — в контрапункте с *мотивом Пеллеаса* в среднем голосе. Подобные примеры контрапунктического соединения мотивов, как бы говорящие о сложных сплетениях человеческих судеб, встречаются лишь в ключевых моментах оперы.

Завершает интерлудию новый вариант *мотива Мелизанды*. Он легко узнается по ритму и по терцовым ходам (низкие струнные, дублируемые валторнами и фаготами). В одном из его проведений

акцентируется тритон *d-as*. Спектр смыслов, которыми наполняется *мотив-символ Мелизанды*, расширяется: здесь он предстает как нечто вешнее, может быть, как *мотив неотвратимой судьбы*.

Основные мотивы сцены:

- *мотив Мелизанды*;
- обнаженная секунда *c-d pianissimo*;
- *шаги Голо* — ритмический мотив;
- тритон *d-as*.

Третий акт

Вторая картина. В подземелье замка.

Голо приводит Пеллеаса в подземелье, принуждая склониться над пропастью, где от стоячей воды веет дыханием смерти. «Чувствуешь пропасть?» — спрашивает Голо.

Символика этой и следующей картины оперы прозрачна: а н т и т е з а м р а к а и с в е т а, которая является ключом к драматургии всей оперы. И в этой антитезе (она находится, кстати, в самом центре оперы) в обнаженном виде воплощена проблема, символизирующая некую сущность человеческого бытия, всегда протекающего в извечном колебании светлого и мрачного.

Лаконичная 2-я сцена основана на предельно концентрированных, но многозначительных звуковых элементах. Мрачное оркестровое вступление построено на двух целотоновых звукорядах, расходящихся в двухголосии (контрабасы и альты с гобоем). В оркестровом сопровождении кратких реплик Голо и Пеллеаса сохраняется целотоновая основа, следовательно, музыка здесь в н е т о н а л ь н о с т и. Обращают на себя внимание отдельные звуки и созвучия: секунда *c-d* акцентируется в колебательном движении, в форшлагах; мрачный «пеллеасовский» тритон *d-as* — в аккордах; стонущая секунда *a-as* (светлый и мрачный тоны Пеллеаса) повторяется многократно. Именно с этих звуков *a-as* начинается оркестровая постлюдия оперы. И последние звуки в вокальной партии у Пеллеаса на словах «*Я задыхаюсь, уйдем!*» — это фатальные звуки оперы *f-e*. Таким образом, все здесь основано на тоновой символике. Нагнетание страха и ужаса, накал жутких эмоций делают и эту сцену предвестником экспрессионизма в музыке (как и картина *Перед гротом*).

Символы картины:

- тритон *d-as* в аккордах;
- секунда *c-d* в колебаниях аккордов;
- секунда *a-as*;
- фатальные звуки оперы *f-e*;
- тремолообразная фигура.

Третий акт

Третья картина. Терраса у выхода из подземелья.

Эта лаконичная сцена контрастирует предыдущей. Она олицетворяет струящийся свет, свежий морской ветер, доносящий запахи цветов и трав. Главную роль в оркестре играют фигурации двух арф и тремолирующие *divisi* струнных. «*И вот теперь свет, воздух, ветерок морской...*» — первые слова Пеллеаса.

В оркестровых фигурациях высвечивается восходящая синкопированная большая секунда: это обращенный *мотив зова*, который появится в сцене смерти Мелизанды. Почти вся первая половина картины — монолог Пеллеаса («*Я дышу, наконец...*»). Со слов Пеллеаса «*полдень бьет*» в оркестре — длительная (семь тактов) игра чистыми, светлыми «пеллеасовскими» квартами. А в сопровождении угадываются контуры *мотива Мелизанды*. Как реминисценция 2-й картины I акта — восходящий фигурационный мотив Женеьевы. Он напоминает о завязке драмы.

В интерлюдии с ремаркой *очень издалека* возникает восходящий по целым тонам загадочный мотив английского рожка *ges-as-b-c*. Синкопированный ритм сближает его с обращенным *мотивом зова*. Позднее он войдет в *Сирены* в том же тембре английского рожка, потом — в *Игры волн*, в балет *Игры* и ряд фортепианных произведений.

Третий акт

Четвертая картина. Перед замком, возле башни.

Страшная, трудно объяснимая своей откровенной грубостью и натурализмом картина. Голо заставляет своего маленького сына шпионить, подсматривать в окно и рассказывать, что делают в комнате Пеллеас и Мелизанда. В образе Иньоля запечатлена и детская наивность, непосредственность, и недетская понятливость. Он в ужасе требует от отца отпустить его и прекратить эту попытку.

По своему смыслу (нагнетание страха) и драматическому накалу это третья *экспрессионистическая* картина в опере. Перед ней, в последних тактах интерлюдии появляется новый мотив, который можно идентифицировать с Иньодем. Он пронизывает большую часть сцены, звучит игриво, с детской непосредственностью. Однако своим интервальным строением (секунда-кварта), синкопированной ритмической пульсацией он близок *мотиву Пеллеаса*.

Открывает сцену четырехзвучный мотив *c-des-f-g*, изложенный в оркестре ровными четвертями; он появится здесь несколько раз в

различных вариантах, в том числе и в ракоходном движении. Пришедший из 2-й картины III акта (из экспрессионистской сцены *В подземелье*), он невидимой ниточкой связывает события. В звуках этого мотива, как можно предположить, кроется сразу три анаграммы: фатума, Голо и Дебюсси. Всю сцену пронизывают свернутые в вертикаль и тремолирующие секунды, в том числе секунды *f-g* (*Fatum, Golaud*), пеллеасовская кварта *e-a* (в частности, на словах «*Безумен мой брат, Пеллеас*»)⁷⁴. Неоднократно появляется тритон *d-as*. Особенно страшно звучит он в кульминации сцены на словах Голо, обращенных к сыну: «*Прочь!*». Сцена заканчивается бурной оркестровой постлюдией, изображающей бегство отца и сына от окна комнаты Мелизанды. Обрывается она заключительным звуком *e fortissimo*, которому предшествует многократно повторенная и акцентированная секунда *g-a*, словно в звуках-буквах воплощена борьба Пеллеаса и Голо.

Мотивы и символы:

- тритон *d-as*;
- *e fortissimo*;
- пеллеасовская кварта *e-a*;
- *des-f-g* — анаграмма Дебюсси, фатума, Голо;
- секунды *f-g*;
- секунды *g-a*.

Четвертый акт

Первая картина. Комната в замке.

Краткий диалог: *Пеллеас назначает свидание Мелизанде ночью в парке у бассейна слепых, на месте их знаменательной встречи.*

Эта сцена своими звуковыми элементами перекликается с 1-й сценой II акта. Здесь смыкаются два мотива — *мотив Голо* (в двудольной секундовой пульсации) и *терцовый мотив источника* (в прямом и обращенном виде). Почти непрерывно пульсирующий фон придает музыке характер трепещущий и взволнованный. *Мотив источника*, столь светлый во II акте, здесь меняет свою краску, становится тревожным. На его фоне в высоком регистре деревянных духовых инструментов дважды звучит стонущий секундовый мотив на тонах *f-e* — фатально-трагических тонах оперы. Кульминацией этой краткой сцены являются слова отца Пеллеаса, которые Пеллеас передает Мелизанде: «*Это ты, Пеллеас? Я раньше никогда не замечал, что у тебя, такого юного, лицо того, кому недолго*

⁷⁴ См.: Дебюсси *К. Пеллеас и Мелизанда*. Клавир. С. 165, 167, 187.

жить». Эти слова воплощены в речитации на звуке *e*. Сорок семь раз в вокальной партии повторен этот звук! Кроме того, и в оркестре он также многократно повторяется низкими струнными. Деревянные духовые излагают при этом *мотив Пеллеаса* на его кварте *e-a*. *Мотив зова* в виде форшлага двух параллельных терций звучит здесь пять раз, сопровождая загадочные слова Пеллеаса: «*Смотри же хорошо на меня... Скоро я буду так далеко, что увидеть меня ты не сможешь*».

В этой сцене заключена впечатляющая картина звуков-символов:

- фатальные тоны *f-e*;
- речитация на звуке *e*;
- кварта *e-a*;
- *мотив зова*.

Четвертый акт

Вторая картина.

Эта картина распадается на два раздела. В первом центральное место занимает монолог Аркеля. В его словах — глубокая нежность, сочувствие к Мелизанде, во взгляде которой он видел, как таилось предчувствие большого несчастья. Второй раздел начинается с прихода Голо. Атмосфера постепенно меняется: от угрожающей (Голо ищет свою шпагу и проверяет ее лезвие на глазах у Мелизанды) до страшной своей неприкрытой грубостью, когда Голо в приступе жестокой ревности бросает Мелизанду наземь со словами: «На колени!». Затем хватает за волосы и таскает ее по полу, приговаривая: «направо-налево, вперед-назад». Жест отражает символику креста. Голо распинает ее, как на кресте.

В словесном тексте — прямые аллюзии на финал III акта оперы *Отелло* Верди-Шекспира.

Начинается сцена с печального и тревожного *мотива Мелизанды* на фоне тремолирующих секунд *мотива Голо*. Ситуационный мотив из 2-й сцены I акта (сцена с Женевиевой) напоминает о письме Голо. С приходом Голо атмосфера накаляется. Его мотив как страшная угроза многократно повторяется от разных звуков в контрастном чередовании с трепетным *мотивом Мелизанды*. Вещая фраза Аркеля «*Был бы я богом, я бы щадил сердца людей*», завершая сцену, сопровождается повторением секунды *c-d*. В гармонии в этот момент дважды акцентирован тритон *d-as*. В интерлюдии мотив Голо достигает своего самого трагического звучания.

Звуковые символы:

- мотив Мелизанды на фоне тремолирующих секунд Голо;
- репетиция звука *e*;
- секунда *c-d*;
- тритон *d-as*.

Четвертый акт

Третья картина. У источника в парке.

Краткая, чисто символическая сцена. Ее смысл «прочитывается» легко: Иньоль пытается поднять большой камень, под который закатился его золотой шарик. Это один «игровой» мотив сцены. Второй — «плачущие барашки», которые идут не в свой хлев и чего-то боятся, значит, они идут на убой. Сцена заканчивается странными словами Иньоля: «Я должен кому-то что-то рассказать».

Здесь важную роль играет пульсация на одном тоне *e*, пульсация на секунде *c-d*. Секундовые колебания в триольном ритме с акцентированием все той же секунды пронизывают сцену. Эти пульсирующие тоны в символической сцене подтверждают значение *тоновой символики* оперы.

Четвертый акт

Четвертая картина.

Последняя встреча влюбленных в полночном парке, у бассейна слепых, в том месте, где они встретились в полдень, услышав первый зов любви. И только теперь наступил момент признания в любви. Влюбленных выслеживает и настигает Голо, убивает Пеллеаса, ранит спасающуюся бегством Мелизанду.

Лирическая и трагическая кульминация *Пеллеаса*. Именно с этой картины композитор начинал сочинение оперы. Самая развернутая по масштабам (не считая пятого акта в одной картине), она распадается на ряд разделов. И в каждом из них присутствуют какие-либо звуковые символы, ситуационные мотивы из ключевых сцен трех предыдущих актов.

Первый раздел. Полночь. Монолог Пеллеаса в ожидании Мелизанды полон трепетной любви и тревоги. Начинается он на фоне мрачных секунд *c-d*. Слова «...уйти бы мне сейчас» сопровождаются вопросительным, восходящим, бесполутоновым, четырехзвучным мотивом *h-cis-e-fis*, который словно подготавливает тональность центрального момента в этой сцене — монолог Пеллеаса в *Fis-dur*.

Второй раздел. Приход Мелизанды. Реминисценция *мотива зова* напоминает о первом свидании в парке. Вслед за ним на словах

Пеллеаса «...знаешь, для чего я просил тебя прийти сегодня ночью» появляется трагический мотив Пеллеаса на тритоне *d-as* и на той же гармонии, что и в сцене Мелизанды и Голо (II-2). Так наполняется новым смыслом этот вариант мотива.

Далее — уникальный момент! Ни в одном оперном произведении до Дебюсси невозможно отыскать что-либо подобное: композитору потребовалось всего лишь три звука в вокальной партии (при полном молчании оркестра) для признания в любви Пеллеаса (*e-e-d*) и два — для ответа Мелизанды (*c-c*). Тихо-тихо, почти шепотом произносит слова любви Пеллеас. Еще тише, в низком регистре отвечает Мелизанда «...голосом, который словно шел из глубины Вселенной». Этому моменту В. Янкелевич посвятил замечательные строчки в своей книге *Дебюсси и тайна мгновения*:

«В молчании оркестра, во мраке ночи, как послание из другого мира, голос тихо прошептал эти два слова — такие старые и такие юные, эти слова — простые и таинственные, которые человек не может слышать без волнения: „Я люблю тебя... Я тоже люблю тебя“. Почему они произнесли их так тихо? — эти сверхъестественные и незабываемые, и всегда новые в своей обыденности слова. И когда оркестр предложил голосам свою поддержку, он спустился в регистр столь низкий и столь отдаленный от пения, что пение оказалось словно подвешенным между небом и землей»⁷⁵.

Третий — центральный раздел четвертой картины — любовный монолог Пеллеаса в *Fis-dur* на фоне певучей темы в оркестре. Она становится лейттемой данной сцены. Монолог имеет трехчастную форму, средний раздел которой идет на фоне тремолирующего сопровождения оркестра. В фигурационной фактуре улавливаются и секунды Голо, и *мотив источника*, и *мотив леса*; в нее вплетаются то кварты Пеллеаса, то *мотив Мелизанды*. Здесь все смешалось, все соединилось в едином узле.

Четвертый раздел начинается в момент, когда влюбленные слышат стук закрываемых на ночь дверей замка. Грохот тяжелых дверей изображают грозные, «стучащие», свернутые в вертикаль секунды Голо. Они «пришли» из интерлюдии перед 2-й картиной II акта (завязка драмы — потеря кольца). Там они фатально звучали на фоне педали *f* (16-тактов). Опорный звук окончания данной сцены также *f* (*фатум!*), что в который раз дает нам все основания утверждать, что Дебюсси первый композитор XX века, пост-

⁷⁵ Jankélévitch V. Op. cit. P. 27.

роивший музыкальную ткань оперы, опираясь на *тоновую символику*.

Путь к возвращению закрыт. Голо, который до сих пор скрывался в тени деревьев, теперь настигает влюбленных, смертельно ранит Пеллеаса и наносит рану Мелизанде. В конце сцены многократно звучит *мотив Мелизанды* как *мотив неотвратимой судьбы*, который завершал 1-ю картину III акта⁷⁶. Также как и там, он опирается на тоны *d-as*.

Эта сцена (вместе с последней, то есть с пятым актом) собирает все мотивы-символы, подводя итог драматическому развитию:

- *мотив Мелизанды* в виде *мотива судьбы*;
- секунда *c-d*;
- реминисценция *мотива зова*;
- тритон *d-as*;
- *мотив Пеллеаса* на кварте *e-a*;
- *мотив леса* (Голо);
- *мотив источника* (Мелизанды);
- *секунды закрывающихся ворот замка* (секунды Голо);
- *Fis-dur'*-ный монолог Пеллеаса.

Пятый акт. Комната в замке

У постели умирающей Мелизанды — доктор, Аркель и Голо. Мелизанда в полузабытьи. Долгая болезнь вырвала ее из действительности. Она к Голо — убийце ее любимого — обращается с нежной жалостью, словно ничего не помнит о трагедии. Ее слова туманны: «Мне кажется, я знаю кое-что... Я сама не пойму, что говорю... я не знаю, что говорю, я не знаю, что я знаю... Я не говорю более того, что хочу...». Важный словесный символ сцены в словах Мелизанды: «Это правда, что зима пришла? Листья все опали». Голос Мелизанды отстраненно печален. Контрастом врывается голос Голо, требующий у умирающей Мелизанды «признания», любила ли она Пеллеаса. «Да, любила», — отвечает Мелизанда. Но этого ответа Голо не понять. Он хочет услышать что-то еще... Мелизанда умирает молча, без патетических речей, даже без единого слова. Никто, кроме служанок, не заметил этого.

Этот акт содержит только одну, но самую развернутую по масштабам картину — печальный эпилог оперы. Весь V акт — шедевр оперной музыки. Его настроение — тихая, затаенная печаль и бесконечная нежность прощания.

⁷⁶ Ср. первый такт с. 144 и восьмой такт с. 272 клавира.

Открывает финал новый вариант *мотива Мелизанды*. Он звучит ровными четвертями и в обостренной интервалике: зерно мотива — малая секунда и малая терция (вместо большой секунды и малой терции). Кроме того, он начинается с трех роковых звуков: *e-f-as*, заканчивается тоном *d*. Тритон *d-as* (хотя его звуки и на расстоянии) высвечивается в этом мотиве достаточно определенно. Ритм ровных четвертей в медленном движении придает теме характер печального шага — шага навстречу смерти. Дополнение к этому мотиву, который становится ведущим для всего финала оперы, — мягкие параллелизмы терций. Терцовыми мотивами, производными от мотива Мелизанды, пронизан весь V акт (см. пример 5).

Здесь собраны многие другие мотивы и звуковые символы оперы, словно вся жизнь героев проходит перед глазами слушателя: неоднократно звучат мотивы Голо, Мелизанды, Пеллеаса в обликах, напоминающих ту или иную ситуацию драмы. Как реминисценция возникают *мотив-заставка* оперы, *мотив зова* (II-1), тема *Fis-dur'*ного монолога Пеллеаса (IV-4); акцентируются отдельные тоны: секунды *c-d*, *e-f*; напоминает *мотив полдня* (двенадцатикратная репетиция звука *e*). Большую роль играют тремолирующие мотивы. Есть и новые мотивы, краткие, но выразительные. Один из них относится к новорожденной дочери Мелизанды — это нежная, трогательная мелодия гобоя в терцово-секундовых интервалах. Его можно рассматривать как вариант *мотива Мелизанды*, тем более, что тембр гобоя — лейттембр Мелизанды. Важные по смыслу слова Аркеля, раскрывающие суть образа героини — «*Человеческая душа так молчалива*» — сопровождает редкая по красоте аккордовая мелодия.

Важную роль выполняет восходящий *мотив зова*, появляющийся на словах Мелизанды «*Правда, что зима настала? Стало холодно и листья все опали*». Аркель: «*Хочешь, чтобы закрыли окно?*». Мелизанда: «*Нет! ... Пока солнце в море не сядет*»⁷⁷. Он звучит настойчиво, многократно, переходя от инструмента к инструменту духовой группы оркестра. Позднее этот мотив ляжет в основу одной из самых гениальных прелюдий Дебюсси *Шаги на снегу*.

Настроение томительной печали прерывается взволнованной музыкой в момент, когда Голо пытается узнать правду (*la vérité*): любила ли Мелизанда Пеллеаса. (В оркестре возни-

⁷⁷ Первый раз он появляется в *Пеллеасе* в интерлюдии после сцены *В подземелье*, затем множество раз повторяется в следующей сцене (III-3, *Терраса у выхода из подземелья*), где он поручен попеременно гобоям, валторнам, трубам.

кает новый возбужденный триольный мотив в ритме скачки в подвижном темпе). Ответ Мелизанды «Да, любила, где он?» сопровождается мотив Пеллеаса на тритоне *d-as* точно в той гармонизации, фактуре и на той высоте, как он прозвучал уже дважды в ключевых моментах драмы (II-2, IV-4). «Допрос» повергает Мелизанду в состояние прострации. Она умолкает. Еще одна попытка Голо ни к чему не приводит.

В момент смерти Мелизанды наступает полная тишина, которую нарушает лишь звук отдаленного колокола (у низких струнных *мотив зова* в динамике *pianissimo*). Он звучит на тех же звуках *c-e — b-d*, как и в первый раз (II-1).

Смерть Мелизанды заметили только служанки, упавшие в этот миг на колени. Аркель скорбно подтверждает: «Она ушла, не сказав ни слова». В оркестре из низкого регистра струнных в высокий поднимается ряд больших терций в диапазоне чистой квинты. В этих *терциях смерти* Мелизанды есть явные аллюзии на восходящий ряд терций и тритонов в мерном ритме во вступлении к III акту оперы *Тристан и Изольда* Вагнера — своеобразный поклон Дебюсси немецкому композитору.

ПРИМЕР 20. «Терции смерти» Мелизанды (V)

Example 20 is a musical score for the vocal part of Wagner's *Tristan and Isolde*, Act III. It features three vocal lines (A, A., and A.) with lyrics in Russian, French, and German. The Russian lyrics are: "Не у-слы-шал со-всем... Так быс-тро, так быс-тро... И ни-че-го не ска-за-ла...". The French lyrics are: "Je n'ae rien en-ten-du... Si vi-te, si vi-te... El-le s'en va sans rien di-re...". The German lyrics are: "Ich ha-be nichts ge-hoert... So rasch, so rasch... Und kei-ne Wort er-uebte...". The piano accompaniment is in the right hand, with dynamics *pp*, *pp*, and *ppp* indicated. The score includes triplets and a long melisma.

ПРИМЕР 21. Вагнер. *Тристан и Изольда*. (III)

Example 21 is a musical score for the piano accompaniment of Wagner's *Tristan and Isolde*, Act III. It features a piano part with dynamics *p* and *pp* indicated. The score includes a long melisma and a final chord.

После монолога деда Аркеля следует оркестровая постлюдия в *Cis-dur*: музыка просветленного прощания, неземной нежности и печали. Постлюдия построена на ниспадающих фигурациях. У скрипок и альтов — нисходящие синкопированные секунды (словно капли слез). В фигурациях арфы высвечивается тот же мотив. Шелест тремолирующих нисходящих терций у вторых скрипок, подержанных засурдиненной трубой, и тремоло первых скрипок *divisi* дополняют фактуру.

Мотивы и звуковые символы картины:

- мотив-заставка оперы;
- мотив Мелизанды в новых вариантах;
- тритон *d-as*;
- реминисценция мотива зова;
- секунда *c-d*;
- секунда *e-f*;
- двенадцатикратная репетиция звука *e*;
- мотив *Fis-dur'*-ного ариозо Пеллеаса;
- мотив источника (Мелизанды).

* * *

Опера Дебюсси *Пеллеас и Мелизанда* оказалась единственной в своем роде (все искания Дебюсси в области этого жанра после постановки *Пеллеаса* направились в иное русло), однако с этого момента произошел решительный перелом в эволюции европейского музыкального театра.

Для самого Дебюсси эта опера стала неким центром, стержнем его музыкальной вселенной. Если бы он не написал *Пеллеаса*, все его творчество, вероятно, было бы другим. *Пеллеас и Мелизанда* для него была драмой, в которой заключены некие вечные истины. В ней он, как в мифе, видел великое обобщение судьбы Человеческой.

Написав свою оперу в возрасте 30—32 лет, Дебюсси, о чем можно судить по письмам, до конца дней своих часто выражался словами драмы Метерлинка, ощущая себя то Пеллеасом, то Мелизандой, то дедом Аркелем. В музыке он делал то же самое. Звуковые символы оперы стали для него теми же «словами», которыми он оперировал в чисто инструментальных сочинениях, чтобы воплотить в них драму бытия.

Фортепианная музыка

*...хрупкое искусство, которое поет
о неуловимом и уносит вас в страну
подсознания и сновидений.*

М. Лонг

С именем Дебюсси связан подлинный расцвет французской фортепианной музыки. Ее можно причислить к вершинам европейского искусства всех времен. Для самого же Дебюсси — важнейшая ветвь творчества, в которой особенно ярко проявил себя гений новатора.

«Своим многообразием и широтой фортепианное творчество полнейшим образом отражает все аспекты искусства Дебюсси, все темы, все идеи, которые его занимали на протяжении всей жизни [...] Именно в фортепианной музыке Дебюсси далее всего ушел в своих новациях, а также в отражении всей глубины своей индивидуальности», — ценное и емкое наблюдение Г. Хальбрейха⁷⁸.

Дебюсси обращался к фортепиано и в ранний период творчества, и в центральный. Но вершины в этой области он достиг в поздний период, после постановки оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

К фортепиано Дебюсси питал особую нежность. Сам он был прекрасным пианистом. Современники отмечали его удивительное бархатистое туше, особое прикосновение к клавиатуре, глубину интерпретации, словно он проникал в самую душу фортепиано. Дебюсси можно смело поставить в один ряд с такими великими композиторами-пианистами, как Моцарт, Бетховен, Шопен, Лист, Скрябин, Рахманинов.

Каковы истоки фортепианной музыки Дебюсси?

Ближе всего ему был, пожалуй, Шопен. О своей связи с польским композитором Дебюсси высказался так: *«Я весь вышел из Четвертой баллады Шопена»*. Ранние произведения написаны в типично шопеновских жанрах: *Вальс, Ноктюрн, Баллада*. Зрелые и поздние сочинения — также в характерных для Шопена жанрах: *24 Прелюдии, 12 Этюдов*. Цикл этюдов посвящен Шопену.

⁷⁸ Lockspeiser E., Halbreich H. Claude Debussy. P. 248.

Второй композитор, который был дорог Дебюсси — Рамо. О нем он всегда много говорил и писал, даже создал пьесу *Посвящение Рамо*. Целый ряд сочинений для фортепиано Дебюсси — в жанре старинных танцевальных сюит эпохи Рамо и Куперена. В них композитор намеренно воссоздавал звуковой образ клавишных инструментов XVII-XVIII веков.

Среди прародителей музыки Дебюсси должен быть назван и И.С. Бах, глубоко почитаемый им композитор, «божественными арабесками» которого он всегда восхищался, использовал барочные формы, близкие баховским.

Фонический облик инструмента Дебюсси сильно отличается от романтического фортепиано. Но главное заключается в том, что в фортепианной музыке со всей полнотой отражен новый модус художественного видения Дебюсси, далекий от романтизма. *Это музыка тишины и созерцания мира в глубокой тишине*. Здесь нет и намека на романтическую исповедальность, в которой человеческая душа предстает обнаженной.

*«Благодаря тому, что он избегал *appassionato*, самоуглубления, [...] был готов согласиться на деперсонализацию, он набредал на след тех тайных соответствий, объединяющих нас с миром, что не давали покоя Бодлеру, и открывал новые материки музыки»⁷⁹.*

Мир музыки Дебюсси — *Природа*, а также и зримые картины. Достаточно назвать пьесы *Ветер на равнине*, *Туманы*, *Вереск*, *Холмы Анакапри*, *Лунный свет*, *Сады под дождем*. Но природа не в описательном смысле. Приведем еще раз важное для понимания самой сущности музыки Дебюсси его высказывание:

«Музыка не сводится к точному изображению природы, она способна открывать тайные соотношения между природой и человеческим воображением»⁸⁰.

Композитор передал ее вечный ритм, бесконечную вибрацию, ее дыхание, ее беспредельность. Через мир природы Дебюсси рассказывал о вечных тайнах человеческого бытия. Природа у Дебюсси говорящая, повествующая о человеке.

Вторая глобальная тема Дебюсси — *Танец*, о чем свидетельствуют названия его сочинений: *Цыганский танец*, *Штирийская тарантелла*, *Священный танец*, *Светский танец*, *Менуэт*, *Паспье*, *Сарабанда*, *Вальс*, *Дельфийские танцовщицы*, *Фей* — *прелестные танцовщицы*, *Танец Пёка*, *Кукольный кэк-уок* и др. Но танцевальные

⁷⁹ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 206.

⁸⁰ Цит. по: Яроцинский С. Цит. изд. С. 144.

ритмы пронизывают и многие другие произведения, посвященные, в частности, природе: *Снег танцует, Ветер на равнине, Ворота Альгамбры, Холмы Анакапри, Ундина, Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют, Вечер в Гренаде*. В них есть ритмы и тарантеллы, и вальса, и хабанеры. Словно природа предстает у Дебюсси танцующей, как человек.

Соответствие бытия природы и бытия человека составляет зерно концепции всего творчества Дебюсси, в том числе и фортепианного.

Таким образом, основополагающие идеи фортепианных сочинений, как, впрочем, и оркестровой музыки Дебюсси, лежат в сфере отражения пейзажа и танца. Это типично французские стержни его творчества.

Почти все произведения для фортепиано Дебюсси имеют названия. Одни названия — из области символистских метафор, другие отражают некие зримые картины и образы, третьи — «портреты», четвертые — жанры. Но являются ли его фортепианные пьесы программными? На этот вопрос однозначно трудно ответить. Метод символизма выводит произведения за пределы чистой музыки, привносит в них некий скрытый смысл, скрытую идею, подтекст, не всегда легко распознаваемый. Но он ничего общего не имеет с литературной или живописной программой. Нередко названия даже вводят в заблуждение исполнителей и слушателей. Ибо за их нарочитой конкретностью нередко скрывается тайна.

В обширном наследии для фортепиано Дебюсси есть отдельные пьесы, а есть и циклы — большие и малые. Малые циклы (в трех или четырех частях) напоминают по типу старинные танцевальные сюиты, о чем свидетельствуют как названия некоторых циклов, так и отдельных пьес: *Бергамасская сюита. Для фортепиано*. Эти сюиты — с «неоклассическим» наклоном, с использованием старинных жанров: *Прелюдии, Менуэта, Пасье, Токкаты*. Однако они трактуются своеобразно, сквозь призму импрессионистического видения.

Более поздние сюиты (начало XX века) — *Эстампы* и две тетради *Образов* решены скорее в импрессионистско-символистском ключе. В каждом последующем цикле композитор выдвигает все новые и новые художественные задачи. Язык мелодический, гармонический, ритмический идет по пути все большего усложнения и насыщения новациями в разных сферах.

Еще позднее (после 1908 года) появляются многочастные циклы: *Детский уголок* (вновь с элементами неоклассицизма), *24 пре-*

людии (ключевой символистский цикл), 12 Этюдов — вершина, в которой скрестились элементы символизма, импрессионизма и неоклассицизма. Собственно, этот конгломерат характерен для всех циклов, но в каждом на первый план выдвигается то одна, то другая тенденция.

Немалое место среди фортепианных сочинений Дебюсси занимают сочинения для фортепиано в четыре руки. Кульминационными произведениями в этом жанре явились *Шесть античных эпиграфов* и *В белом и черном*.

Пьесы раннего периода (1880–1890)

Цыганский танец (1880)

Danse bohémienne

Allegro, h-moll, 2/4

Цыганский танец — первое фортепианное произведение Дебюсси, при жизни неопубликованное, изданное только в 1932 году. Написал его восемнадцатилетний студент Парижской консерватории во время службы у Н. Ф. фон Мекк. Хотя в нем с трудом можно почувствовать будущего Дебюсси, но произведение интересно тем, что было послано Надеждой Филаретовной Чайковскому со словами: «*Хочу отдать Вам на суд маленькое произведение (одно из многих) моего юного пианиста Бюсси*», на что Чайковский ответил: «*Это очень миленькая вещица, но уж слишком коротка. Ни одна мысль не высказана до конца, форма скомкана и лишена цельности*»⁸¹. Суждение довольно строгое.

Тем не менее, эта ранняя небольшая пьеса полна обаяния и грации. Написана она в трехчастной форме. Чайковский не зря сказал «*очень миленькая вещица*». Однако ее форма все же кажется достаточно логичной и совсем нетривиальной. Тематизм простой, но полон изящества, хотя в нем индивидуальность Дебюсси еще не проявилась. *Цыганский танец* он написал, возможно, чтобы доставить удовольствие Н.Ф. фон Мекк и, возможно, в угоду своей хозяйке немного в стиле Чайковского⁸². Разумеется, знакомство

⁸¹ Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. II. М., 1935. С. 394.

⁸² Это видно хотя бы по тому, что в написанных ранее и опубликованных романах *Звездная ночь* (Банвиль), *Прекрасный вечер* (Бурже) и *Полевой цветок* (Жиро) стиль совсем иной и лицо будущего автора оперы *Пеллеас и Мелизанда* проглядывает более отчетливо.

Дебюсси с музыкой Чайковского и других русских композиторов у фон Мекк было важным моментом его биографии, что в дальнейшем положительно отразилось на его творчестве. Поэтому *Цыганский танец* — звено этой биографии, к тому же в нем намечена одна из важнейших линий творчества композитора — *т а н е ц*.

Две арабески (1888)

Deux Arabesques

Две *Арабески* созданы спустя 8 лет после *Цыганского танца*. Эти годы были заполнены главным образом сочинением романсов. Довольно редкий случай, когда композитор, блестящий пианист, вырабатывает свой стиль не в фортепианных, а в вокальных сочинениях. Объяснение этому обстоятельству очень простое. Это были годы первого серьезного любовного романа Дебюсси — увлечения Мари-Бланш Ванье, красивой и обаятельной женщиной, певицей, которой Дебюсси аккомпанировал в домашних концертах. Именно Мари-Бланш Ванье вдохновила его на создание ряда замечательных романсов. В них вырабатывался его оригинальный стиль вообще, в том числе и фортепианный. Арабески демонстрируют очевидный прогресс Дебюсси в сравнении с *Цыганским танцем*. Ибо они более совершенны по форме и более индивидуальны по стилю.

Знаменательно само название — *Арабеска*. Этому понятию Дебюсси придавал особое значение, в дальнейшем много писал о «божественной арабеске», находя ее корни в григорианском литургическом пении и особенно восхищаясь «арабесками» И.С. Баха⁸³.

Арабеска № 1

1^{ère} Arabesque

Andantino con moto, E-dur, 4/4

Из ранних пьес Дебюсси она, пожалуй, наиболее репертуарная. В ней уже есть эмоциональная тонкость, воздушная легкость, обаяние изящной волнообразной мелодической линии со скрытым голосом, свежесть модальных гармоний и модуляций. Ее арабесочные фигурации можно рассматривать и как мелодию, и как разложенную гармонию. Прозрачная фактура служит для воплощения излюбленной в дальнейшем Дебюсси стихии: струящегося света,

⁸³ Само понятие *арабески* относится к восточному орнаменту, которым украшали архитектурные памятники, ковры и всякие изделия из бронзы, серебра, золота.

воздуха или воды. Здесь уже намечается типичная дебюссистская игра фактурой: то гармония растворяется в мелодизированной фактуре, то мелодия высвечивается из поющей гармонии. Общее настроение пьесы — светлое, мечтательное, с оттенком нежного томления. Форма прочитывается достаточно легко: сложная трехчастная.

Арабеска № 2

2^{ème} Arabesque

Allegretto scherzando, G-dur, 4/4

Арабеска № 2 — легкая, порхающая, игривая. Это своего рода скерцо. Есть в нем некий оттенок юмора, что отзовется в более поздних опусах — в *Детском уголке*, а также в балете *Ящик с игрушками*.

В *Арабеске № 2* композитор впервые эскизно воплотил в звуках идею *и г р ы*. В ней заложено уже нечто важное и в мотивном отношении. Ее основная тема (на ней построена почти вся пьеса) содержит специфическую ритмическую фигуру с триолью. Именно она вошла в основной мотивный фонд Дебюсси, появляется в других произведениях в различных вариантах, но неизменно присутствует «порхающая» триоль в подвижном темпе в высоком регистре. В оркестровой музыке она чаще появляется в тембре духовых. Подобный мотив играет важную роль в *Играх волн*⁸⁴, в *Сиренах*, в балете *Игры*. Выстраивается целый ряд «игровых» произведений, заставляющих рассматривать ритмический мотив раннего опуса как некий мотив-символ⁸⁵.

ПРИМЕР 22. *Арабеска №2*

Allegretto scherzando



⁸⁴ См. *Игры волн* (*Море*, ч. II), п.24, где целый раздел построен на обращенной ритмической фигуре из *Арабески №2*.

⁸⁵ *Сирены*. Смысл их близок «игровым» произведениям — игры морских дев. См. п.1+3, 2+4, где на мотиве из *Арабески* построен целый раздел. Он звучит попеременно у английского рожка, гобоя, фагота, скрипок в высоком регистре.

ПРИМЕР 22а. *Сирены (Ноктюрны)*

ПРИМЕР 22б. *Игры волн (Море)*

Форму *Арабески № 2* уже никак нельзя рассматривать с позиций регламентированных классических форм: она трехчастная, но не традиционная:

A-A₁-A₂ (первый раздел);

B (средний);

A-A₁-A₃-B₁-A₂ (реприза).

По схеме видно, что основная тема подвергается непрерывному варьированию. Этот принцип окажется очень важным для всего последующего творчества Дебюсси, как и принцип отражения в репризе материала среднего раздела. Кроме того, отметим новизну в синтаксических структурах, а именно — органическую неквадратность всех построений, что для моторной музыки стало настоящим открытием, а для Дебюсси — лишь началом богатых изысканий в области ритмики.

Грезы (1890)

Rêverie

Andantino sans lenteur (Андантино, не слишком медленно), F-dur, 4/4

В 1890 году в печати появляется целая группа фортепианных произведений: *Грезы*, *Баллада*, *Романтический вальс*, *Мазурка*. Возможно, что все эти пьесы были написаны ранее⁸⁶, настолько их стиль отличается от того, что было уже создано в романсах или даже в *Арабесках*.

Грезы сам Дебюсси не ставил высоко. Как известно по его письму издателю Фромону⁸⁷, он был недоволен тем, что тот опубликовал это сочинение: Дебюсси был слишком требователен к себе. Тем не менее, *Грезы* — очаровательная пьеса, с обаятельной мелодией, гибкой ритмикой, смелой аскетической фактурой и своеобразной гармонией: ее модальная диатоника основана на колебании между *B-лидийским*, *F-dur* и *d-moll* натуральным. Фактура и модальность — свидетельство того, что композитор уже заглянул вглубь веков, в творчество французских клавесинистов. И это уже можно рассматривать как первые знаки неоклассицизма.

Баллада (1890)

Ballade

Andantino con moto, F-dur, 4/4

Поначалу *Баллада* была опубликована под названием *Славянская баллада*, в последующих публикациях эпитет «славянская» исчез. Возможно, она была вдохновлена или задумана еще в ту ученическую пору, когда Дебюсси служил у фон Мекк. Но и в этой пьесе можно найти дебюссистские зерна в форме, в фактуре, в гибкой, текучей ритмике с наложением триолей на дуоли и во многом другом. Все ранние пьесы интересны тем, что по ним можно проследить, как складывались идиомы дебюссистского стиля.

Особенно привлекательно в *Балладе* темброво-колористическое и фактурное варьирование основной темы, в чем композитор проявил максимум фантазии и изобретательности — качество, которое Дебюсси будет всячески развивать и далее. Весь первый раздел — цепь вариаций, в которых Дебюсси каждый раз по-новому гармонизирует тему, придавая вариациям новый ладовый оттенок и непре-

⁸⁶ Так предполагает один из авторов фундаментального исследования о Дебюсси Г. Хальбрейх. См. *Lockspeiser E., Halbreich H. Op.cit.* P. 554.

⁸⁷ *Ibid.* P. 554.

рывно меняя фактуру. Форма *Баллады* — трехчастная, где крайние разделы — цепь вариаций, а средняя часть — двухтемная. Она интересна тем, что позднее эту форму композитор использовал в *Прелюдии к Послеполудню Фавна*.

Модальность и даже ладовые краски — как в *Грезах*. Основная тональность пьесы — *F-dur*. Но *F-dur* с самого начала неустойчив: колеблется между *a-фригийским*, *g-дорийским*. В каждом новом проведении темы ладовая окраска меняется таким образом, что тональность остается зыбкой и неуловимой. И в этом также проявляется уже дебюссистский стиль.

Танец (1890)

Danse

Allegretto, E-dur, 6/8

Еще один *Танец* в раннем творчестве Дебюсси. В первом издании произведение называлось *Штирийская тарантелла*, во втором появилось под более общим названием — *Танец*. Этот факт наталкивает на мысль, что тарантелла стала для Дебюсси олицетворением самой идеи *танца*. Позднее ритм тарантеллы будет пронизывать многие оркестровые и фортепианные произведения Дебюсси. Встречается он и в балетах.

Пьеса не очень популярна среди пианистов. Но, по свидетельству Хальбрейха, ее высоко оценил Равель. Он в 1923 году оркестровал *Танец*, и в этой версии сочинение получило некоторую известность.

Форма *Танца* — рондо (ABA_1CA_2), к которому и в дальнейшем Дебюсси будет весьма склонен. Построен он на непрерывной пульсации триолей восьмыми. Размер 6/8 сосуществует с 3/4. Создается особый эффект ритмической игры, в которой Дебюсси всегда будет проявлять неистощимую фантазию. Модуляции свободные и смелые, как и последовательности аккордов. Оригинальны пустые звучания параллельных квинт. Позднее этот род параллелизмов отзовется в пьесах *Маски*, *Серенада кукле*. Многие такты основаны только на ритмической пульсации, без мелодии, воплощая идею *движения*. Другая сторона подобного «амелодизма» — заострение внимания на фонизме пульсирующих аккордов. А это уже очень серьезный прорыв в далекое будущее музыки: в *сонорик*у второй половины XX века. Пожалуй, это одна из самых смелых пьес Дебюсси раннего периода.

**Романтический вальс,
Ноктюрн, Мазурка (1890)
Valse romantique,
Nocturne, Mazurka**

Три произведения в шопеновских жанрах (как, впрочем, и *Баллада*) являются явным свидетельством любви Дебюсси к польскому композитору. Три опуса опубликованы в 1890 году. Но, возможно, они написаны значительно ранее. Пожалуй, в них трудно найти «пророчества», подобные некоторым предшествующим произведениям 1890 года. По вдохновению они совсем еще не дебюссистские. Однако не лишены грации и обаяния хорошей салонной музыки, свежести гармонических красок, изысканности фактуры.

Фортепианные циклы центрального периода

***Бергамасская сюита (1890)
Suite Bergamasque***

Композитор написал ее около 1890 года (правда, окончательная редакция завершена к моменту первой публикации в 1905 году). В ней заложено очень многое из того, что станет в дальнейшем характерно для музыки Дебюсси как в плане содержательном, эстетико-стилевым, так и в плане структурном.

Бергамасской сюитой композитор отсылает нас к эпохе французских клавесинистов. Цикл, как и в старинных сюитах, открывается *Прелюдией*. Два танца — *Менуэт* и *Пасье* — окружают пейзажную зарисовку. *Лунный свет* — своего рода *ноктюрн*. В фактуре, в секвенциях, в орнаментальной мелодике видны аллюзии на пьесы Рамо и Куперена. Как продолжение этой же идеи, утвердившей Дебюсси как провозвестника неоклассицизма, следующее фортепианное сочинение — сюита *Pour le piano (Для фортепиано)*.

В основе *Бергамасской сюиты* — пейзаж и танец, поистине два концептуальных аспекта творчества Дебюсси. Здесь они даны в сопоставлении: *Менуэт* — *Лунный свет* — *Пасье*. Та же идея ляжет и в основу оркестрового цикла *Ноктюрны: Облака — Празднества — Сирены*, где два пейзажа окружают танец. Позднее сопоставления окажутся на уровне монументальных симфонических произведений: *Море* (пейзаж) — *Образы для оркестра* (танцы).

В *Менуэте* и *Пасье* Дебюсси явно не стремился к жанровому эквиваленту. Напротив. Он вырабатывает свой метод аллюзий на

старинные жанры: сквозь призму импрессионизма. И *Менуэт и Пасье* — словно отдаленное воспоминание о жанре, отдаленное видение жанра, иллюзорный жанр.

Название всей сюиты, как и ее третьей пьесы, отсылает нас к стихотворениям Верлена *Маски и Бергамаски* и *Лунный свет*. Таким образом, цикл навеян стихотворениями Верлена.

Prélude

Прелюдия

Moderato, tempo rubato, F-dur, 4/4

F-dur — тональность *Грез, Баллады*. И здесь преобладает модальная диатоника, светлые краски мажора, оттененные в середине тональностью *a-moll*. Гибко-извилистая, узорчатая мелодическая линия — это и есть арабеска. Диатонические секвенции в духе клавесинистов, но смелые гармонии, неожиданные модуляционные повороты не дают забыть, к какой эпохе принадлежит эта музыка.

В форме уже очень много дебюссистского: начальная тема не является для композитора чем-то стабильным. Напротив, в каждом новом проведении он дает и новый вариант самой темы, и новое продолжение основного зерна. Тип изложения напоминает о барочном принципе ядра и развертывания. Импровизационная свобода, с которой излагаются музыкальные мысли (*Tempo rubato*) также в барочном духе. Мотивная многоэлементность проявляется весьма отчетливо — это очень важная примета будущих произведений Дебюсси. Одна из самых обаятельных мелодий *Прелюдии* появляется в среднем разделе.

Форма *Прелюдии* довольно свободная, ненормативная сложная трехчастная: А-В-С-А₁-Кода. Средний раздел (В-С) сам многосоставный, где раздел *В (a-moll)* в свою очередь имеет трехчастную структуру, а раздел С построен на развертывании основного мотивного зерна, сопровождаемого неожиданными сопоставлениями тональностей: *B-dur-A-dur-E-dur-F-dur*. Все эти формообразующие моменты станут весьма типичными для Дебюсси.

Menuet

Менуэт

Andantino, très délicatement (Андантино, очень нежно), a-moll, 3/4

Название пьесы загадочное. Почему *Менуэт*? В нем, кроме размера 3/4, в сущности, нет характерных черт жанра ни в форме, ни в

образе или стиле этого танца. Менуэт — танец особый: неотъемлемая часть опер Люлли, барочных сюит, классических симфоний. Как символ *танца* он пересек две эпохи. Ни один тип не отражен в *Менуэте* Дебюсси.

Называя пьесу *Менуэтом*, Дебюсси тем самым отсылает слушателя к далеким временам, но вместе с тем сразу заявляет о своих «правилах игры», которые дают ему право преломлять жанр в соответствии со своим индивидуальным видением.

Оригинально излагается основная тема: параллелизмы квинт *staccato* словно имитируют переборы струн гитары, придавая и с - п а н с к и й колорит музыке. Подобную имитацию гитары можно встретить у Дебюсси не раз: в *Квартете*, в *Иберии*, в *Серенаде кукле*, в *Масках*... Испанское «наклонение» танцу придает и мотив с триолью — фигура совсем не «менуэтная», а характерная для испанского быстрого танца типа севильяны⁸⁸.

Эмоциональная окраска очень уже очень дебюссистская — таинственная, сумеречная. Низкий регистр темы, ремарка *pianissimo et très délicatement* делает менуэт танцем призрачным. Разворачивается он с той же импровизационной свободой, что и *Прелюдия*, с использованием принципа ядра и развертывания во многих разделах формы. Здесь та же многоэлементная ткань с непрерывным становлением тематизма, что делает форму эластичной, текучей, без острых углов и граней, вне квадратных структур, которые ранее были так характерны для менуэта. Все мотивы — разной длины: 3, 4, 6, 7 тактов.

Пьеса в *a-moll* (через *a-moll* осуществляется связь с *Прелюдией*, объединяя пьесы в цикл). Но с самого начала балансирование между *d- дорийским* и *a- дорийским* придает ей своеобразный ладовый колорит.

Немало типичного для Дебюсси и в форме пьесы: рондо (ABA₁CA₂Кода) с прихотливой игрой малыми мотивами. Тема рефрена при каждом новом проведении обновляется: появляется в новой гармонической краске, новой фактуре, новой масштабно-синтаксической структуре, с новым продолжением. Она состоит из нескольких мотивов. Некоторые из них, появившись один раз, более не возникают, иные же обособляются и вступают в новые связи с

⁸⁸ Подобная триоль появилась уже в *Арабеске № 2*, а позднее встречается во многих пьесах Дебюсси.

другими мотивами. Так, тема рефрена (А) при первом проведении состоит из двух неравных предложений — в 11 тактов и 6 тактов. В этих 17-ти тактах как минимум четыре различных мотива. Первый эпизод (В) складывается также из четырех мотивов, причем, один из них выведен из рефрена. Кроме того, есть мотивы, которые имеют явные связи с *Прелюдией* (на уровне мелодических, ритмических и фактурных элементов).

ПРИМЕР 23. Менуэт (Бергамасская сюита)



ПРИМЕР 23а. Прелюдия (Бергамасская сюита)



ПРИМЕР 24. Менуэт (Бергамасская сюита)



ПРИМЕР 24а. Прелюдия (Бергамасская сюита)



Таким образом, уже в этой пьесе Дебюсси демонстрирует неисчерпаемую фантазию и свободу в форме. Но главное — оригинальное, вне всякой стилизации преломление жанра старинного танца.

Лунный свет

Clair de lune

Andante, très expressif (Andante очень выразительно), Des-dur, 9/8

Лунный свет — шедевр молодого Дебюсси, одна из самых репертуарных его фортепианных пьес. Она существует в различных переложениях: для скрипки, для виолончели, для оркестра.

«С „*Лунным светом*“ мы проникаем в новую вселенную», — сказал Хальбрейх⁸⁹. Действительно, это первое сочинение Дебюсси в области звукового пейзажа, причем пейзажа ночного, особенно им любимого, более того, пейзажа лунного. Достаточно вспомнить названия более поздних произведений, чтобы представить «ночную» тему Дебюсси: *И луна спускается на некогда бывший храм, Терраса свиданий при лунном свете*, фортепианный *Ноктюрн*, оркестровые *Ноктюрны*, *Ароматы ночи*, романс *Звездная ночь*...

Пьеса полна очарования, тонкого звукового аромата. Особую роль играет фонизм поющих терций, параллелизмов нисходящих мягко звучащих септаккордов. А терции — интервал, который много значил для Дебюсси (не случайно у него есть прелюдия *Чередующиеся терции*, этюд *Для терций*, «терцовая» прелюдия *Паруса*).

Тональность *Des-dur (Cis-dur)* матового колорита, наверное, также много значила для Дебюсси: это тональность фортепианного *Ноктюрна*, оркестровой постлюдии *Пеллеаса*, ариозо Пеллеаса из третьего действия, симфонии *Море*, прелюдий *Феи* — *прелестные танцовщицы*, *Ворота Альгамбры*. Все это, кроме *Ноктюрна*, было написано значительно позднее.

Как это ни парадоксально, *Лунный свет* тонкими нитями связан с *Прелюдией к Послеполудню Фавна*. По смыслу две пьесы контрастны (ночь — день), а вместе с тем есть явные параллели между ними. Во-первых, обе пьесы в одном, довольно редком размере 9/8. Во-вторых, при основной тональности *E-dur*, *Фавн* начинается в *cis-moll* — одновысотном строе для *Des-dur*, в котором написан *Лунный свет*. В-третьих, есть мотив в начальной теме *Лунного света*, который появится затем в начальных тактах *Фавна*.

⁸⁹ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 558.



ПРИМЕР 25а. Послеполудень фавна



Наконец, фонизм звучания терцовой темы в *Лунном свете* — явно *флейтовый* (основная тема *Фавна* поручена флейте). В трехчастной форме, где средний раздел в более подвижном темпе и где мелодия звучит на фоне струящихся фигураций, воплощена излюбленная стихия Дебюсси, та, что связана со струящимся потоком воздуха, воды, света — солнечного или лунного. И в этом также параллель с *Фавном*.

Отказ от квадратных структур становится нормой для ритмической организации и свидетельствует о новом ощущении музыкального времени. Так, например, первое предложение — восемь тактов, а второе — восемнадцать.

В области динамики заложено главное: преобладание *piano-pianissimo* и только два такта во всей пьесе *forte*. Это именно то соотношение, которое станет характерным для большинства сочинений Дебюсси.

Интересно, что во втором предложении, когда мелодия поднимается в верхний регистр и появляется аккордовая фактура и когда любой композитор-романтик написал бы *forte*, у Дебюсси динамика остается *pianissimo* (несмотря на скромное, почти незаметное *crescendo*). Здесь уже скрыта дебюссистская трепетность, томительная недосказанность, утонченность чувства. Кульминация все же есть — в среднем разделе один такт *forte*, после которого быстрое (два такта) угасание звука — сначала два *piano*, затем в репризе три *piano*. А в коде после *pianissimo* — *morendo jusqu'à la fin* (замирая до самого конца).

В. Янкелевич, размышляя над философией лунного света как такового у Дебюсси, высказал интересные мысли, которые заслуживают того, чтобы их широко процитировать:

«„Лунный свет“... дебюссистский ноктюрн имеет мало общего с романтическим лунным светом, так как этот лунный свет лишь повод раскрыть мечту и размышления поэта. Ночь для Дебюсси — это то, что обостряет его чувства; а они для нас [...] как неожиданная милость. Эти чувства проникают в нашу душу тем более глубоко, что абсолютно ненавязчивы: они отражают некое состояние наивности — условие для поэтического воодушевления [...]. Ведь наши мечты часто возникают от дуновения ветра, от запаха глицинии, которые возбуждают в нас волнующие воспоминания, чувство ностальгии по прошедшей весне [...].

В противоположность всякой субъективности [...] Дебюсси остается, если можно так сказать, в гармонии с природными стихиями, [...] с всеобщей жизнью. Он чувствует себя погруженным во вселенскую музыку, присущую природе. Эта музыка нас обволакивает одинаково хорошо как в солнечном свете, так и в лунном свете ночи [...]. Можно сравнить музыку Дебюсси с экстазом — экстазом молитвы. Его светлый взгляд есть в определенном смысле зеркало внешнего мира. В галлюцинирующих образах, в которые нас погружает эта музыка, где есть сам Клод Дебюсси? Клод Дебюсси забыл о себе, Клод Дебюсси соединился в экстазе с ночью и со светом, со светом полдня, сумраком полночи...»⁹⁰.

Поэтично и очень ёмко сказано о главном для понимания музыки Дебюсси.

Паспье

Passepiéd

Allegretto ma non troppo, fis-moll, 4/4

Финал сюиты — самая развернутая пьеса. И она полна очарования, не уступая в этом *Лунному свету*. Ее идея — движение. Но в этом непрерывном движении воплощено очень многое.

Размер 4/4 не соответствует ритму паспье — старинному танцу на 6/8 или 3/8. Может быть, Дебюсси использовал это название именно как символ быстрого и непрерывного движения? Но аллюзии на музыку той эпохи, когда паспье входил в сюиты, все же есть и, прежде всего, в аскетической фактуре двухголосия, в приближении к звучанию клавесина.

Элегантную мелодию (на редкость протяженную для Дебюсси) сопровождает непрерывное *staccato* ровными восьмыми аккомпа-

⁹⁰ Jankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. P. 193–194.

немента (в духе альбертиевых басов), вызывая видение скачки. Но не той драматической скачки, что в *Лесном царе* Шуберта, и не той драматической скачки Вронского из романа Л.Н. Толстого *Анна Каренина*. Нет! Милая, мирная картинка. Можно себе представить прогулку верхом на лошади в Булонском лесу. Но под этим внешним слоем содержания воплощено множество различных тончайших эмоций, словно эта скачка смешалась с вереницей воспоминаний о чем-то легком, приятном, обольстительно нежном, светлом, связанном с прогулкой. В. Янкелевич совершенно верно пишет о том, что Дебюсси ощущает таинственность вещей даже там, где, казалось бы, тайны нет. «Поэтическая тайна, тайна атмосферы привычных явлений, будничных событий он преподносит как мечту»⁹¹. И это сказано как раз по отношению к *Пасье*.

Пьеса по самому своему духу французская. В ней французская изысканность, тонкость, неуловимость ощущений, легкость и обаяние. На непрерывный остигатный фон наслаиваются мотивы и темы разного характера, среди которых мечтательные, хрупкие, томительно-нежные, колокольные, звонкие. Калейдоскоп мотивов сочетается с тонкой игрой тональными красками, с гибкой непринужденной ритмической организацией, с наложением триолей четвертями на ровное движение восьмыми.

Форма *Пасье* — сложная трехчастная (основная тема при каждом новом повторении варьируется) с многотемной средней частью и варьированной репризой, в которой середина — на новой теме:

A (a-b-a₁)

C (c-d-e-f-e₁-ход)

A₁ (a₂-g-a₃)

Трудно согласиться с Ю. Кремлевым, который, кроме *Лунного света*, все пьесы сюиты называет «надуманными», в то время как нет ничего более естественного и уже очень самобытного в этой замечательной сюите.

Для фортепиано (1901)

Pour le piano

Около 10 лет отделяют *Бергамасскую сюиту* от сюиты *Pour le piano*. Это десятилетие стремительной эволюции композитора, период создания оперы. Возможно, некоторые пьесы сюиты были написаны немного ранее. Но факт остается фактом: *Pour le piano* —

⁹¹ *Jankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. P. 19.*

одно из первых послепеллеасовских сочинений. Гармонический язык значительно усложнился. Дебюсси использует цепочки неразрешенных септ- и нонаккордов, сопоставление трезвучий отдаленных тональностей, целотоновость и в гармонии, и в мелодии.

Цикл составляют три пьесы, что становится характерно для многих произведений Дебюсси разных жанров. Несмотря на достаточно большую временную дистанцию, которая отделяет *Бергамаскую сюиту* от *Pour le piano*, они близки своей неоклассической направленностью, воскрешением жанров музыки XVIII века. Но каков этот «неоклассицизм»? Он своеобразно сочетается с импрессионизмом. Дебюсси использует аллюзии на творчество композиторов эпохи Баха, Скарлатти, Куперена, но одновременно демонстрирует, что можно сделать со старинными жанрами, формами, даже некоторыми принципами развития в новое время, в новых эстетических условиях импрессионизма.

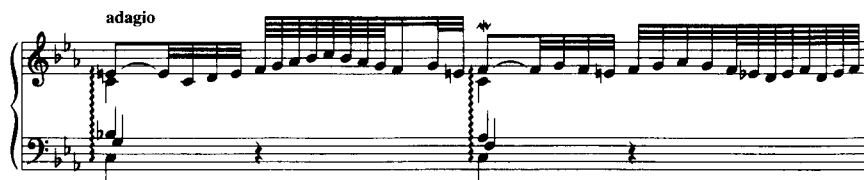
Прелюдия *Prelude*

Assez animé et très rythmé (Довольно живо и очень ритмично), *a-moll*, 3/4

Энергичная, быстрая *Прелюдия* — пожалуй, единственное произведение Дебюсси, в котором композитор «вспоминает» Баха. Единая ритмико-фактурная формула, основанная на движении шестнадцатых, выдерживается на протяжении почти всей прелюдии, лишь дважды прерывается аккордовым *martellato* и завершается речитативно-импровизационной кодой. Прелюдии свойственна баховская «серьезность», значительность. Низкий гулкий регистр основной темы — словно тяжелые, органные басы. Непрерывное становление темы напоминает барочные формы типа развертывания. К Баху отсылает и непрерывное движение шестнадцатых (как в *Прелюдии c-moll* из I тома ХТК), речитатив-импровизация в коде напоминает конец той же прелюдии. Все это заставляет предположить, что аллюзии на музыку Баха были намеренными.

ПРИМЕР 26. *Прелюдия (Для фортепиано)*





При этом в гармонии и в построении формы — это типичный Дебюсси. Он хитро вуалирует грани формы. Так, четыре такта, которые воспринимаются как вступление, дающее ритмическую пульсацию, на самом деле содержат важный тематический материал (мотив *a*, см. схему), на котором построены контрастные разделы формы.

Схема № 1. Прелюдия (Для фортепиано)⁹²

Вступ.	1 раздел		Средняя часть		Реприза		Кода
a (4)	b (21) b ₁ (16)	c (16) (производный от a)	a ₁ (16)	b ₂ (22)	b (22)	c ₁ (8)	a ₂ -(21) каденция (16)

Вторая тема (*b*) — оригинальна. В моторике 16-х вырисовывается скрытый нижний голос (мелодия ровными четвертями) в духе григорианского хора. Длительное развертывание темы охватывает 37 тактов. Помимо этих двух тем в первом разделе есть еще и третья: аккордовое *martellato fortissimo*, в котором преобладают параллелизмы увеличенных трезвучий (образ колокольного звона — он словно врывается в литургическое пение). Но эта, казалось бы, новая тема (*c*) в сущности является вариантом (и образной трансформацией) мотива вступления (*a*).

Средний раздел переключает в совершенно иной образный план, хотя основан он на мотивах экспозиции (*a* и *b*). Он построен на непрерывном трепетном секундовом тремоло (оперы *Пеллеас и Мелизанда*!), на фоне которого разрабатывается сначала мотив *a*, затем мотив *b*. Тональность неустойчивая, преобладает опора на целотоновую гамму. Но главное — в этом разделе на сильной доле почти непрерывно акцентируется пеллеасовский тритон *d-as*. Все, что с ним связано в музыке Дебюсси, всегда таинственно и тревож-

⁹² Буквы в схеме — мотивы, цифры — количество тактов в мотиве. Такая форма записи останется в последующих схемах.

но. Хоральная тема переходит в высокий регистр (здесь вступает в силу имитация тембра челесты или колокольчиков), становится хрупкой и беспокойной; в качестве продолжения основного зерна на биение 16-х накладываются большетерцовые триоли восьмыми как звон высоких колокольчиков.

Количество тактов в мотивах показывает новый тип временной организации. Органическая неквадратность лежит в основе всей пьесы. Каждая тема в новом проведении всегда появляется в ином масштабном измерении, то есть ее структура все время меняется, одни элементы исчезают, другие возникают.

Сарабанда

Sarabande

Avec une élégance grave et lente (С элегантной серьезностью, медленно), cis-moll, 3/4

Сарабанда — одна из самых экспрессивных фортепианных пьес Дебюсси. И к этому жанру позднее Дебюсси обратится еще не раз и тем самым привлечет к нему внимание композиторов нового поколения. В ритме и движении Дебюсси сохраняет основные черты ($3/4$ с акцентом на второй доле) этого жанра.

Музыка *Сарабанды* полна нездешней печали и нежности. В настроении пьесы чувствуется отклик на одну из сцен *Пеллеаса*. Композитор почти незаметно в середине пьесы вводит лаконичную цитату (можно сказать, скрытую цитату) из оркестрового вступления к 3-й картине I действия (первая встреча юных героев). Цитата — мотив Мелизанды в ее самом расцвете и самом красивом варианте. В таком виде этот мотив олицетворяет и первый зов любви, и печаль предчувствия. Дебюсси вуалирует его появление в *Сарабанде*, давая мотив не целиком, а лишь его «хвостик». Он словно прячет цитату и вместе с тем выделяет ее динамикой *mezzo forte* (первый раз), *mezzo piano* (второй раз) в окружении *piano* и *pianissimo*, а также общей тональностью *cis-moll* пьесы и данной сцены. Так скромно, ненавязчиво Дебюсси фиксирует внимание на этой цитате.

ПРИМЕР 27. Сарабанда (Для фортепиано)





Темы *Сарабанды* — замечательная мелодическая находка Дебюсси: это утолщенные септаккордами, нонаккордами (изредка и трезвучиями) мелодические линии, звучащие то терпко, то мягко, но с огромным внутренним напряжением. Очень выразительна начальная тема, изложенная септаккордами в натуральном *cis-moll*, хотя и достаточно туманном, ибо подчас он воспринимается как *gis-moll*. Гармонический колорит — изысканный. Еще дальше в смелости гармонии идет композитор во второй теме (начало среднего раздела). Она построена на параллелизмах кварт-секундаккордов очень специфического тембрового колорита. Но самая впечатляющая мелодия — третья: целые гроздья септаккордов в двух руках, которые звучат с пронзительной печалью. Главное: настроением и интонациями все мелодические линии вытекают из цитаты, они рождены ею и тем смыслом, который вкладывал композитор в эту тему в опере. Так *Сарабанда* стала первой фортепианной пьесой, смысл которой можно разгадать через аллюзии на конкретную сцену оперы.

В фактуре пьесы — оригинальное противопоставление аккордовой мелодии и строгих архаических унисонов, или противопоставление диссонирующих аккордов консонансам трезвучий. Так, в репризе первая тема гармонизована не септаккордами, как в начале, а трезвучиями (при этом начинается с трезвучия второй низкой ступени для *cis-moll, forte*). Ее характер кардинально меняется. Из хрупкой и таинственно нежной она превращается в торжественную, словно напоминая другой момент оперы: «*Я принц Голо!*». Таким образом, *Сарабанда* — с двойным дном, со скрытым смыслом.

Токката

Toccata

Vif (Живо), cis-moll, 2/4

Финал цикла — воплощение идеи *движения* (как и *Паснье*), точнее — *радости движения*. Блестящая, легкая, живая виртуозная пьеса. *Паснье* — тоже движение, но иное, чем в *Токкате*. Там почти зримая картинка, здесь композитор переносит все в абстрактный план. В сущности, идея не нова — идея моторных пьес Баха, Вивальди и их современников. *Токката* близка *Прелюдии*, открывающей сюиту *Pour le piano*. Но если в той — «серьезность», массивность органных пьес Баха, то *Токката* ближе легким клавирным пьесам французских клавесинистов. Ее фактура опирается на особое ощущение «клавишности» беспедального инструмента. Здесь, в частности, сочетается фактура старинных клавирных пьес — сухая, одноголосная, играемая двумя руками, где музыка лишена яркого тематизма (т.е. основана на фигурациях, секвенцировании, гармонических модуляциях) и фактура, в которой появляется экспрессивная мелодическая линия.

От старинных клавирных пьес — принцип разворачивания ткани на непрерывном движении 16-х длительностей. Причем темп-ритм *Токкаты* выдерживается от начала пьесы до конца без каких-либо отклонений (достаточно редкий случай у Дебюсси). Но с непрерывным движением 16-х Дебюсси творит удивительные вещи. Атематическая музыка (в духе барочной) здесь сменяется обыгрыванием фонизма педального фортепиано. А это уже поворот к современной сонорике. Подобный контраст интересен сам по себе. Вот, мол, смотрите, как было тогда и что можно с тем же материалом сделать сейчас на современном рояле и средствами современной гармонии. Поворот к неоклассицизму и знаменовало это смелое обновление всего фортепианного стиля в опоре на старинную музыку.

Барочный принцип *разворачивания* (на единой ритмико-фактурной формуле) Дебюсси сочетает с непрерывным обновлением фактуры и разукрашиванием ее свежими гармоническими красками, необычными тональными сопоставлениями, модуляциями. Так, в начале *Токкаты cis-moll* — *E-dur* быстро сменяются хроматическими секвенциями с неустойчивым тональным центром. Средний раздел начинается в далеком *C-dur*, который быстро уступает место неустойчивому блужданию по тональностям.

В среднем разделе (*Токката* в трехчастной форме типа развертывания, см. схему №2) в низком регистре высвечивается экспрессивная тема (с), на которой построено большое нарастание и на ней же достигается яркая экстатическая кульминация в *C-dur*.

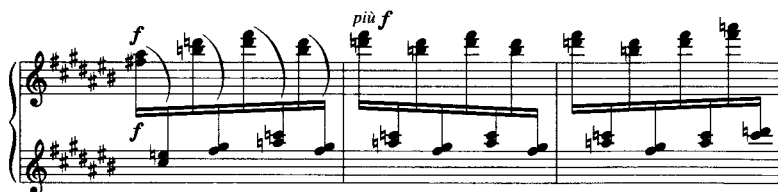
Схема № 2. *Токката (Для фортепиано)*

A	C	A ₁
a-b-a ₁	c-a ₂ -a ₃	a ₄ -b ₁ -a ₅

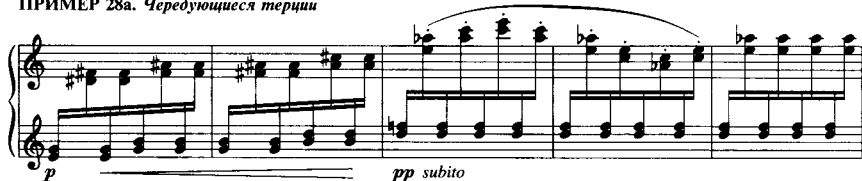
В кульминации композитор вводит целый фрагмент, основанный на полиритмии (триоли восьмыми накладываются на движение 16-х). Кульминационное проведение темы переносится в высокий регистр, тема удваивается октавами, поднимается все выше и, достигнув самого напряженного звучания на острой гармонии большого мажорного септаккорда от *ре*, внезапно обрывается: порыв, не достигнув вершины, гаснет (*subito piano*) вместе с уходом в бемольные тональности. После чего предыкт к репризе начинается таинственным тремоло терций в басу и полным переходом на игру фигурациями, в которых улавливается главный мотив *Токкаты*. На этот мотив незаметно накладывается новый терцовый ритмический мотив в левой руке, который в процессе развития из терцового превращается в тритоновый. Чем дальше, тем гармония становится сложнее и все более неустойчивой, вплоть до репризы, которая начинается и заканчивается в *Cis-dur*.

В коде из терцового ритмического мотива возникает специфическая фактура, построенная на игре почти одними терциями. Позднее из этих тактов *игры терциями* возникнет прелюдия *Чередующиеся терции*.

ПРИМЕР 28. *Токката (Для фортепиано)*



ПРИМЕР 28а. *Чередующиеся терции*



Многие структурные моменты, сформировавшиеся ранее, Дебюсси развивает в *Токкате*: это сложная трехчастная композиция с вуалированием граней формы, непрерывным варьированием основной темы, имеющей каждый раз новое продолжение, новую гармонизацию и новую масштабную структуру.

Произведения позднего периода (1903–1915)

Эстампы (1903)

Estampes

Первое произведение Дебюсси, написанное после постановки оперы *Пеллеас и Мелизанда*. С этой сюиты начинается новый период в творчестве Дебюсси — период блестящих открытий в области фортепианного стиля. Отныне фортепианная музыка выдвигается на положение ведущего жанра, и все самое ценное для этого инструмента было написано в послепеллеасовскую эпоху. Первый исполнитель *Эстампов* — Р. Виньес⁹³. Он с огромным успехом сыграл цикл 9 января 1904 года. *Сады под дождем* исполнил на бис.

Три пьесы цикла *Пагоды*, *Вечер в Гренаде* и *Сады под дождем* — три мира: Восток, Испания, Франция. Видимо, эта идея волновала композитора, ибо через несколько лет ту же идею он воплотит в трех частях *Образов* для оркестра: в *Жигах* — образ Англии, в *Иберии* — Испании, в *Весенних хороводах* — Франции. Причем, взаимосвязь этих двух циклов композитор подчеркнул использованием одних и тех же цитат: так, в финале *Образов* разрабатываются те же французские песни, что и в финале *Эстампов*: *Мы не пойдем больше в лес и Спи, дитя, спи*.

Пагоды

Pagodes

Modérément animé (Умеренно подвижно), H-dur, 4/4

Попытка выйти за пределы музыкального мира Европы, стремление постичь и запечатлеть красоту далекого Востока — на это Дебюсси вдохновила Всемирная выставка в Париже в 1889 году. Дебюсси пленила музыка яванского гамелана, звучание специфических ударных инструментов: гонгов, колоколов, колокольчиков, тарелок, которое он постарался воспроизвести в *Пагодах*. Кроме

⁹³ Рикардо Виньес (1875–1943) — испанский пианист. Жил в Париже. Прославился как пропагандист современной музыки. Был первым исполнителем многих сочинений Дебюсси и Равеля.

того, Дебюсси использовал технику контрапункта гамелана, особый вид его гетерофонии. Это одно из важных открытий композитора, новый способ обогащения как технической, так и содержательной сторон музыки. Позднее интерес к внеевропейским культурам найдет отражение в музыке Мийо, Мессиана, Жоливе, Булеза и многих других композиторов Франции.

В *Пагодах* образ Востока представлен с некоторой дистанции. Он маячит издалека как объект созерцания и любования. Как пишет М. Лонг, «в этой пьесе вновь обнаруживается не только почти китайский рисунок, но и волнение, тоска по слишком нежным странам — их танцам, ловле рыбы, загадочной улыбке кхмерских „голов“. Видны остроконечные крыши, слышны колокольчики, позвякивание прозрачного фарфора»⁹⁴.

Восточная созерцательная статика, которая царит в пьесе — это то, что вошло в плоть и кровь искусства Дебюсси. Отсюда и особая техника письма *Пагод*: все вращается вокруг главной темы, которая проходит вереницей бесконечных вариантов. Знаком Востока выступает пентатоника и арабесочные, витиеватые, как восточный орнамент, мотивы. Изредка появляются и диатонические мелодии. Но пентатоника преобладает во всех горизонтальных линиях — в мелодии и контрапунктах.

Вся пьеса — в сверкающей диезной тональности *H-dur*. Но он неустойчив, с первых тактов колеблется и тяготеет к *gis-moll*. Ладовая двойственность характерна для заключительной каденции: педаль *h* — в субконтроктаве, *gis-dis-fis-gis* — в верхних голосах, удаленных от нижнего.

Форма *Пагод* опирается на различные структурные принципы, типичные для Дебюсси: здесь есть контуры трехчастной и черты старинной ригурнельной формы с непрерывным варьированием темы ригурнеля (*a*)⁹⁵.

Схема № 3. *Пагоды*⁹⁶

А	В	А ₁	Кода
a(6)-a ₁ /b(4)-a ₂ /c(4) c(4)-d(4)-c(4)-a ₃ (4)	a ₄ /e(4)-e ₁ (6)-a ₅ /f(4)-f ₁ - a ₆ (4)-e ₂ (6)	a(6)-a ₁ /b(4)-a ₂ /c(4) c(4)-d(4)-c(4)-	a ₇

⁹⁴ Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси, Габриелем Форэ, Морисом Равелем. М., 2000. С. 63

⁹⁵ Формы Дебюсси не укладываются в классические схемы, и французские музыковеды нередко рассматривают их в секциях. Это наглядно и удобно для анализа.

⁹⁶ Обозначение, подобное a/b — контрапункт двух мотивов.

Роль контрапунктической техники в *Пагодах* очень велика. Все контрапункты интонационно связаны между собой. Каждый новый — вариант предыдущего. Но главное заключается в том, что все горизонтальные линии (а нередко и вертикальные) вращаются вокруг двух секунд: *fis-gis* и *cis-dis*, как вокруг своей оси. В этой пьесе уже совершенно очевидно обнаруживается интервальное мышление Дебюсси. А проецирование горизонтали на вертикаль, которое применил здесь композитор, — предвестник додекафонной техники.

Варьирование мотивов — предел изобретательности Дебюсси и нового, а именно сонорного ощущения звучащего пространства. Важную роль играет изменение ритмического рисунка ригурнеля, который при первом проведении — в ритме классических мелодий китайской музыки. Ритмические варианты темы появляются уже в одиннадцатом такте: тема в свободном увеличении, в среднем разделе она же — в двойном уменьшении, в коде превращается в непрерывный поток фигураций 32-ми длительностями (в квинтолях, квартолях, триолях). Но это лишь фон для темы в глубоком басу. Типичный гамелан!

Второй способ варьирования — изменение фактуры: одноголосное изложение темы сменяется октавным, затем усложняется аккордовым сопровождением, затем различными по форме контрапунктами. Причем, при каждом новом проведении темы появляется новый контрапункт. Некоторые контрапункты превращаются при повторении в главные голоса, а сама главная тема становится подчас контрапунктом. Кроме того, основная мелодия при каждом новом проведении меняет продолжение при неизменном зерне (зерно — один такт), что является излюбленным способом варьирования Дебюсси. С помощью гармонии сопровождения меняется тембровая окраска темы.

Вечер в Гренаде

La soirée dans Grenade

Mouvement de Habanera (В ритме хабанеры), fis-moll, 2/4

Это первая хабанера Дебюсси в ряду последующих (прелюдия *Ворота Альгамбры*, *Ароматы ночи* из *Образов для оркестра*). Остренно-созерцательной музыке *Пагод* пьеса *Вечер в Гренаде* контрастирует сдержанно страстным, горделивым и одновременно ностальгическим характером. Композитор, который никогда не бывал в

Испании⁹⁷, только благодаря силе воображения гениально воплотил ее дух.

Манюэль де Фалья как никто другой мог оценить тонко переданный испанский колорит. Он написал в *Révue Musicale*: «„Вечер в Гренаде“ кажется чудом, когда думаешь о том, что эта музыка написана иностранцем и одухотворена единственно только видением гения [...]. Конечно, он представляет нам Андалусию — правдивую, но без натурализма, так как ни одного такта, заимствованного из испанского фольклора, здесь нет, однако все произведение, включая множество деталей, дает почувствовать, что это — Испания»⁹⁸.

Оригинальные мотивы *Вечера в Гренаде*, хотя они и не заимствованы из фольклора, так или иначе отражают многие черты испанской народной музыки и хабанеры, в частности. Так, в размере на 2/4 сочетание пунктированной фигуры аккомпанемента с триолью и дуолью в мелодическом голосе — ее типичный ритм. Начинается пьеса с органного пункта на доминантовом звуке в басу. К нему устремлена и мелодия, что является характерной чертой испанского фольклора. В стиле фламенко — имитация перезвона гитары, нисходящая гамма с двумя увеличенными секундами, ступенчатый нисходящий ход. Позднее подобный мелодический ход Дебюсси широко использует в *Иберии*.

Хабанера по происхождению — гаванский танец. Но для европейских композиторов он стал символом испанской музыки. Достаточно вспомнить знаменитую хабанеру из оперы *Кармен* Бизе, а также *Хабанеру* из *Испанской рапсодии* Равеля.

Вечер в Гренаде — скорее, ночной танец (как и *Ароматы ночи*). Сумеречность настроения, затаенная страстность — это очень «по-испански». На протяжении большей части пьесы динамика остается *piano-pianissimo*. Даже в аккордовых темах, которые по инерции мыслятся *forte*, Дебюсси требует *pianissimo*.

Особую роль в создании «ночного» характера выполняют орган-ные пункты. Они гипнотизируют, завораживают, создают ощущение некоторой нереальности происходящего, появляются то там, то здесь в разных пластах фактуры, переходя из нижнего голоса в средний, из среднего в нижний, иногда одновременно звучат в разных пластах фактуры. Преобладающий звук педали *cis* — доминанта основной тональности *fis-moll*.

⁹⁷ Только значительно позднее он на несколько часов приехал в Сан-Себастьян, чтобы присутствовать на корриде.

⁹⁸ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 564, 565.

Форма пьесы отличается редкой свободой, причудливой игрой мотивов, их непредсказуемым чередованием (см. схему № 4).

Схема 4. *Вечер в Гренаде*

A						B	A ₁		
Вст.(6)	a (10)	b(6) tempo guisto	c(6) tempo rubato	b ₁ (4)	d(5)	e(23) Très rythmé	c ₁ (6)	f(11) Tempo I	c ₂ (14)

A ₁ (продолжение)							
b ₂ (6)	a ₁ (11)	g(прорыв,4) lèger et lointain	f ₁ (2)	g(прорыв,4) <i>lèger et lointain</i>	d ₁ (3)	a ₂ (6)	b ₃ (9)

Три мотива (*a*, *b*, *c*) поочередно выполняют функции ритурнелей. Мотивы *a* и *c* проходят в пьесе по три раза, мотив *b* — четыре. Следовательно, в форме есть черты свободной рефренистости. Всего же мотивов минимум семь (*a-b-c-d-e-f-g*), и все они при повторении звучат в новых вариантах. Поэтому присутствует и принцип вариантно-вариационного развития, а также и трехчастности (как второй уровень формы).

После шести тактов вступления, в котором излагается лишь ритмическая формула хабанеры, первый мотив (*a*) — экспрессивный, томительный — звучит в среднем голосе. Второй лаконичный мотив (*b*, *Tempo guisto*) построен на параллелизмах септаккордов, имитирующих игру на гитаре. Характер — сдержанно-страстный. Об этом мотиве В. Янкелевич сказал: «*фортениано рыдает как большая гитара...*»⁹⁹.

Средний раздел в светлом *A-dur*, выделен и динамикой *mezzo forte* и *fortissimo*. Неизменная педаль (теперь на тонической квинте *a-e*) сопровождает эмоционально открытую, страстную мелодию (*e*). В пьесе это самая протяженная тема: 23 такта!

Реприза трехчастной формы — продолжение свободно построенного рондо. В ином порядке, в новых масштабных пропорциях излагаются все мотивы первой части, «вспоминается» тема среднего раздела, появляются и новые мотивы.

Пространственного эффекта достигает композитор, прерывая репризу своеобразным способом: в нее врывается новый «гитарный»

⁹⁹ Jankélévitch V. Op. cit. P. 192.

наигрыш в новом размере *s (léger et lointain* — легко и издалека). Он прерывает репризу дважды. Получается «прерванная хабанера», от которой прямой путь к прелюдии *Прерванная серенада*, написанной позднее.

Сады под дождем
Jardins sous la pluie

Net et vif (Четко и живо), e-moll—E-dur, 2/4

Цикл *Эстампы* завершает «французская» пьеса *Сады под дождем*. Две народные песни легли в ее основу: колыбельная *Спи, дитя, спи (Do, do, l'enfant, do)* и *Мы не пойдем больше в лес, все лавры срезаны*.

По жанру это токката, и она сродни *Токкате* из сюиты *Для фортепиано*. Но характер музыки иной. Это легкая по звучанию, блестящая виртуозная пьеса. В непрерывном беге шестнадцатых длительностей есть момент иллюстративный — струящиеся потоки дождя, веселого дождя, освежающего, заставляющего благоухать травы и цветы (можно провести параллель с более поздней пьесой *В благодарность утреннему дождю* из цикла *Шесть античных эпиграфов*). Однако в данной пьесе отражена, возможно, некая общая идея, которая занимала воображение Дебюсси. Она связана со всем струящимся в природе: это не только потоки дождя, но и струящийся воздух, струящиеся запахи, лунные лучи, солнечный свет. (А т а к ж е и струящиеся волосы *Мелизанды*). Словом, необъятная Природа, которая трепещет, волнуется, вибрирует, струится. И не нужно привязывать образ пьесы к какому-то конкретному впечатлению Дебюсси, как это часто делают критики («картина *парижских садов под дождем*» или конкретно — «картина *Люксембургского парка*» или «сады под дождем в *Нормандии*», где отдыхал композитор).

Народные песни — лишь знак Франции и исходный мелодический материал. На многократном повторении и разработке мелодии песни *Спи, дитя, спи* держится вся композиция. Тема песни проходит более десяти раз, и каждый раз она окрашивается в новые гармонические, ладовые, тональные краски: *e-moll-Fis-dur-c-molldes-moll-E- лидийский-gis-moll*.

ПРИМЕР 29. *Спи, дитя, спи*





Зерно песни — четыре такта (мотив а).

Схема № 5. *Сады под дождем*¹⁰⁰

A								C	
a(4)	int ³ .(22)	a ₁ (8)	int.(8)	a ₂ (4)	int.(3)	a ₃ (3)	int.(22)	c (8) Мы не пойдем больше в лес	
Спи, дитя									

C (продолжение)						A ₁ (реприза)		
a ₄ (7)	c ₁ (8)	int.(14)	a ₅ (6)	int.(10)	c ₂ (8)	a ₆ (4)	c ₂ (3)	a ₇ (15)

Дебюсси не стремился к точному воспроизведению напева, к тому же он его использовал без первого мелодического оборота.

Сады под дождем, подобно *Токкате*, — неоклассическая пьеса и по фактуре, и по форме. Ее форма близка староконцертной: ригурнель многократно повторяется в разных тональностях, промежуточные интермедии основаны на развитии материала ригурнеля. В среднем разделе появляется новая тема — песня *Мы не пойдем больше в лес*, как это видно по схеме. Вибрирующие секундовые триоли сопровождают прерываемую паузами тему песни.

ПРИМЕР 29б. *Мы не пойдем больше в лес*



¹⁰⁰ Int. в схеме значит интермедия.



Реприза начинается с основного мотива *Спи, дитя, спи*, но не в главной тональности, а в *gis-moll* (только заключительная тоника — в *E-dur*). Дебюсси любит такой способ вуалировать начало репризы.

Маски (1904)

Masques

Trus vif et fantasque (Очень быстро и причудливо), *a-moll*, 6/8

Маски появились в 1904 году одновременно с *Островом радости* и были исполнены Р. Виньесом в один вечер 18 февраля 1905 года. *Остров радости* публика и критика оценили сразу, и среди пианистов он пользуется большой популярностью. *Маски* были приняты более сдержанно, и до сих пор эта пьеса, являющаяся несомненным шедевром композитора, исполняется крайне редко. Все дело в ее новизне. Она выделяется в творчестве Дебюсси своим стилем, ибо устремлена далеко вперед, предвосхищая музыку последующей эпохи.

Таинственные и фантастические *Маски* по характеру контрастируют *Острову радости*. В обеих пьесах французские критики склонны видеть отражение жизненных коллизий композитора. Они были написаны в год его счастливой женитьбы на Эмме Бардак, что для Дебюсси, несомненно, стало «островом радости». В *Масках* якобы отражена другая сторона события — сторона печальная, даже трагическая: попытка самоубийства его первой жены и разрыв со многими близкими друзьями, которые не могли простить Дебюсси его вторую женитьбу¹⁰¹. Для Дебюсси это было тяжелейшим ударом.

Однако не стоит эти две пьесы рассматривать как автобиографические, ибо для Дебюсси не свойственно было отражать свою жизнь в музыке. В этом он полный антипод Малеру и композиторам-романтикам. Смысл этой музыки скорее следует интерпрети-

¹⁰¹ В их числе были Пьер Луис, Андре Мессаже и многие другие.

ровать в философском ключе. Обе пьесы как бы символизируют свет и мрак, белое и черное в человеческой жизни¹⁰². Даже тональности подтверждают эту антитезу: *A-dur* (*Остров радости*), *a-moll* (*Маски*).

Название пьесы *Маски* — многозначительное, как любое название у Дебюсси, за которым скрываются вещи подчас очень таинственные. Можно подумать, что это воскрешение персонажей итальянской комедии *dell'arte*. Сам же Дебюсси в разговоре с М. Лонг остерегал ее от такой интерпретации: «*Это не итальянская комедия масок, но выражение трагизма существования*»¹⁰³. Однако никогда не раскрывал конкретно, что он имел в виду, какие персонажи скрыты под масками в маскараде жизни.

Маски неразрывны с понятием к а р н а в а л а. Карнавальная линия, связанная с отражением «праздничной картины мира», — одна из ключевых в антиромантической эстетике Дебюсси. *Празднества, Утро праздничного дня, По улицам и дорогам, Штирийская тарантелла, ряд Прелюдий, Этюдов* и многие другие произведения в ее русле. Но в *Масках* карнавал предстал в обличье таинственном, мрачно-фантастическом, даже жестоком.

Достаточно протяженная, в подвижном темпе пьеса основана на неизменном танцевальном ритме. Быстрая ритмическая пульсация на 6/8, выдержанная на протяжении почти всей пьесы (изредко 3/4), мгновенные переходы от *fortissimo* к *pianissimo*, быстрая смена регистров, вращение музыки вокруг одной темы, а в теме вокруг одного звука, настойчивое вдалбливание пустых квинт, секунд, репетиций звуков — все это странно будоражит, волнует, гипнотизирует. «*Дебюсси знал о колдовских чарах настойчиво повторяемой мысли*», — метко заметил по этому поводу В. Янкелевич¹⁰⁴. Конечно, знал! Многие произведения у него действительно основаны на повторениях фраз, мотивов, репетиций аккордов или звуков. Это родилось уже в *Пеллеасе*, затем отразилось как в быстрых пьесах (*Движение, Сады под дождем, Токката, Ветер на равнине*), так и в медленных (*Паруса, Пагоды, Отражения в воде* и др.).

3 *Масках* господствует стихия ритма и сонорики. Фактура такова, что в ней явственно чувствуются то удары по струнам гитары в очень быстром темпе, то пульсация ударных инструментов. По-

¹⁰² Это одна из ключевых идей драмы Метерлинка *Пеллеас и Мелизанда*, которая притягивала Дебюсси всегда.

¹⁰³ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 568.

¹⁰⁴ Jankélévitch V. Op. cit. P. 135.

этому можно причислить *Маски к «испанским»* пьесам Дебюсси, где гитара выступает знаком испанской музыки.

Форма пьесы — типична для Дебюсси: она построена по принципу старинной ригурнельной формы, свободно трактованной и организованной в три раздела.

Схема № 6. *Маски*

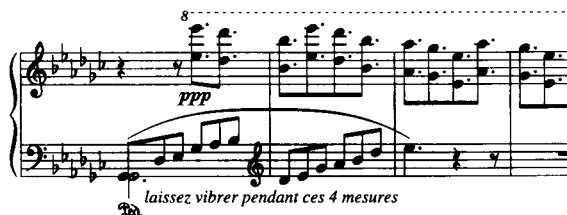
A											C			
a(12)	a ₁ (9)	b(16)	a ₁ (10)	int.(8)	a ₂ (8)	int.(16)	c(16)	c ₁ (26)	a(12)	a ₁ (14)	d(26)-e(4)-d ₁ (16)-e ₁ (8)-d ₂ (14)			

C (продолжение)			A ₁ реприза							Кода	
a ₃ (20)	f(20)	g(14)	a(12)	a ₁ (9)		b(16)	a ₁ (10)	int.(16)		d ₃ —h(53)	

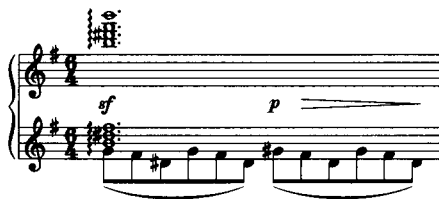
Ригурнель (*a*) основан на остиноматном повторении в танцевальном ритме пустых квинт. Неуклонно повторяемая тема, каждый раз окрашивается разными тональностями (*a-moll* — *C-dur* — *F-dur* — *G-dur*), звучит с разной интенсивностью (от *pianissimo* до *fortissimo*) и даже в разном характере: поначалу сухо, но легко, со сдержанной страстностью, как это характерно для испанских танцев, подчас с юмором, временами со зловещим оттенком и даже трагично.

Интермедии мелькают и проносятся, как разнообразные маски на фантастическом или даже фантасмагорическом карнавале. За этими масками прячутся таинственные персонажи. Одна из них — с трепетной душой, словно за нею скрывается Мелизанда (мотив *e*). Не случайно мотив выделен динамикой *ppp* и состоит из звуков мотива Мелизанды¹⁰⁵.

ПРИМЕР 30. *Маски*



¹⁰⁵ Даже его своеобразный ритм — поперек тактовой черты — похож на ритм мотива Мелизанды в том варианте, как он звучит в оркестровом вступлении к третьему акту.



Другие персонажи — грозные, жестокие словно среди них появляется тень ревнивого Голо (мотивы *f* и *g*). Вдалбливание секунд и секундаккордов *fortissimo* недвусмысленно намекает на него.

С появлением этих двух мотивов (мотивов *f* и *g*) атмосфера сгущается. Предыкт к репризе начинается в низком регистре, глухо, мрачно. Он построен на разработке основной темы в контрапункте с восходящей целотоновой гаммой, которая идет крупными длительностями как бы поперек тактовой черты (6/8). Она с большим напряжением поднимается в высокий регистр (*crescendo*) и достигает кульминации на доминанте *des-moll*. Это трагическая кульминация¹⁰⁶. И столь же трагична реприза, которая начинается с ритурирования в *a-moll* (*fortissimo*). В ней слышен крик отчаяния.

Странно просветленная кода — одна из самых загадочных страниц творчества Дебюсси. Она построена на материале среднего раздела и начинается в тональности *Fis-dur* с долгими репетициями звука тоники *fis*. Призрачные колокольчики удаляются и замирают в пространстве (*sourd et en s'éloignant* — приглушенно, удаляясь)¹⁰⁷.

Последние арпеджированные аккорды — словно расходящиеся круги на воде (над брошенным туда кольцом), в глубине которой скрыта тайна — тайна человеческой жизни. Слова Мелизанды во втором действии после падения кольца в воду «только большой круг на воде» сопровождают параллелизмы трезвучий, ответ которых слышится в параллелизмах пустых кварто-квинтовых аккордов в *Масках*.

Маски — вторая после *Сарабанды* фортепианная пьеса Дебюсси, потаенный смысл которой приоткрывается через аллюзии на оперу *Пеллеас и Мелизанда*.

¹⁰⁶ Колорит фрагмента — словно отголосок страшной сцены *В подземелье замка* (III-2).

¹⁰⁷ Здесь явные аллюзии на любовные «ариозо» Пеллеаса в *Fis-dur* (IV-4).

Остров радости (1904)

L'Isle joyeuse

Modéré et très souple (Умеренно и очень нежно), A-dur, 4/4

Известно, что пьеса была вдохновлена картиной Ватто *Отплытие на остров Цитеру*. Пожалуй, нет у Дебюсси другого столь монументального сочинения для фортепиано, заряженного такой светлой энергией, искрящегося радостью, отражающего большой эмоциональный подъем.

«*Это воплощение дивной и тончайшей поэзии. Пианистическое письмо отличается исключительной роскошью, квазиоркестровым звучанием [...]. После колдовских ночных „Масок“ это солнечная эйфория перед лицом сверкающего моря, полная чувства гордости, утверждающая мужественность, радость влюбленных, сбросивших, наконец, свои маски*»¹⁰⁸.

Остров радости — первый морской пейзаж в фортепианной музыке композитора, по эмоциональному тону — предвестник оркестровой партитуры *Море*. В нем сплелись танцевальные ритмы и ритмы волн морских, широкие эмоциональные мелодии, трели и рулады птиц¹⁰⁹, мотив зова из *Пеллеаса* и загадочный терцовый мотив из *Масок*, триоли *Фавна* и мощные фанфары *Празднеств* из *Ноктюрнов*. И все это воплощено в богатой красочными нюансами звуковой палитре, обновляющей сонорный облик фортепиано.

«...*Это так трудно сыграть!* — писал Дебюсси своему издателю Дюрану. — *Моя пьеса, как мне кажется, соединила все способы игры на фортепиано, так как она воплощение и силы, и грации. [...] Если я осмелюсь так сказать*»¹¹⁰.

Остров радости — первое произведение, над которым Дебюсси работал с М. Лонг. В своей книге она приводит слова мэтра:

«*Это нарядная картина, радостный вихрь буйной роскоши, „празднество Ритма“, в котором на широких потоках модуляций, под вуалями, наброшенными его воображением, пианист должен сохранять точную технику*»¹¹¹.

Форма *Острова радости* очень свободная: три раздела, но каждый из них — многомотивный. Ее можно рассматривать и в 6 секциях¹¹².

¹⁰⁸ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 568.

¹⁰⁹ Предвестники птиц Мессиана.

¹¹⁰ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 569.

¹¹¹ Лонг М.. Цит. изд. с. 33.

¹¹² Во французском музыковедении формы Дебюсси рассматривают чаще всего в секциях, не используя терминологию классических форм.

Особенностью подобных форм у Дебюсси является взаимодействие мотивов трех разделов: в среднем разделе наряду с новыми мотивами развивается и один мотив первой части, а в репризном разделе появляется важная тема среднего раздела.

Схема № 7. *Остров радости*

А						В		
a(6)	b(9+7)	c(7)	d(24)	a ₁ (12)	b ₁ (4)	e(16+16)	f(6)	b ₂ (4)
1 секц.			2 секц.	3 секц.		4 секц.		

В (продолжение)			А ₁ (реприза)					Кода
f ₁ (8)	e ₁ (28)	b ₁ (3)-c ₁ (12)	b ₄ (6)	c ₂ (20)	b ₅ (14)-g(4)	c ₃ (4)-g(4)	c ₃ (8)	e ₁ (24)-a ₂ (12)
			5 секц	.				6 секц.

Несколько тактов вступления (*quasi una cadenza*, мотив *a*), замысловатый узор фигураций на звуках каскада увеличенных трезвучий подобны импровизации. Трели и одноголосные «кларнетные» (или «флейтовые») фигурации — словно веселое пение птиц на заре. Они прозвучат еще дважды: в репризе первой части и в коде, завершая всю композицию.

Дебюсси, работая над этой пьесой с М. Лонг, указал, что начальная каденция должна звучать «как зов». И действительно, в первых тактах — пеллеасовский *мотив зова* (он выделен динамикой *forte* в окружении *piano*). Таким образом, сам композитор подсказал красивое название этому мотиву, который в *Пеллеасе* олицетворял первый *зов любви*. И, наверное, с таким смыслом он перешел в *Остров радости*.

Основная тема (*b*) — сочетание ритма хабанеры (левая рука) и танцевальной формулы тарантеллы (правая), переходящей в ритмическую фигуру жиги. Оригинален этот симбиоз испанских, итальянских и английских ритмов.

Третий мотив (*c*) в первой части выделен ремаркой *un peu en dehors* (как бы издалека, слегка выделяя)¹¹³. Этой ремаркой композитор фиксирует внимание на восходящем *терцовом* мотиве, который

¹¹³ *En dehors* — трудно переводимая на русский язык ремарка. Ее можно интерпретировать как *издалека, извне*. Обычно же переводят на русский язык — *выделяя*.

в несколько ином виде присутствовал в *Масках*. Звучание мотива загадочное. Именно с него начинается реприза. Он появится и в коде как контрапункт к гимнической теме средней части и выделен автором еще более сильной ремаркой: *Très en dehors* (очень издалека, выделяя) и акцентами на каждой ноте. Что хотел выразить автор, выделяя этот мотив? Напомнить терциями о судьбе Мелизанды?

Таким образом, в *Острове радости* Дебюсси, используя едва уловимые ассоциации, тонко намекает на вечные перепетии судьбы человеческой.

В средней части (*Un peu cédé. Molto rubato — Немного медленнее. Очень свободно*) появляется одна из самых прекрасных мелодий Дебюсси (е) — аккордовая тема с волнообразным сопровождением. При первом появлении она звучит *piano*, словно композитор сдерживает рвущиеся наружу эмоции. И только в ликующей коде эта мелодия, наконец, звучит в полный голос. 36 тактов *fortissimo*, а в заключительном восторженном аккордовом тремоло — *forte-fortissimo*. Редчайший случай в музыке Дебюсси столь длительно выдержанной динамики высокого уровня и редкий случай завершения пьесы кульминацией.

Образы

Первая серия (1905)

Images

1^{ère} serie

Первую серию *Образов* композитор создал в 1905 году, сразу после окончания партитуры *Моря*, и опубликовал в том же году. Закончив триптих, композитор был доволен и написал своему издателю Дюрану 11 сентября 1905 года:

«Без ложной скромности могу сказать, что эти три пьесы удались и что они займут свое место в литературе для фортепиано [...] слева от Шумана или справа от Шопена ... as you like it»¹¹⁴. Действительно, это шедевр зрелого творчества Дебюсси. Впервые триптих прозвучал в исполнении верного Р. Виньеса 6 февраля 1906 года в Зале Агрокультуры и 3 марта — в Национальном обществе музыки. И оба раза с неизменным успехом.

Первую серию составляют три пьесы: *Отражения в воде*, *Посвящение Рамо* и *Движение*. Это еще одна сюита в неоклассическом

¹¹⁴ Debussy C. Correspondance 1884–1918. P. 204.

наклонении, подобно сюите *Для фортепиано*. Хотя первая пьеса — типичная импрессионистическая с символическим подтекстом, вторая *Посвящение Рамо* — в жанре сарабанды. *Движение* — типичная *токката*. Старинная барочная токката и есть *движение*.

Фортепианный стиль по сравнению с ранними сюитами Дебюсси существенно обновился. Но многие константы творчества сохранились. Так, одной из них является состав сюиты из трех пьес. Вторая константа — опора на пейзаж и танец, третья — воплощение идеи *движения*. Она объединяет все предыдущие сюиты Дебюсси. Все финалы в них под разными названиями — *Пасье*, *Токката*, *Сады под дождем* — это *движение*. И только в *Образах* для третьей пьесы композитор нашел абстрактное название, которое попало точно в цель.

Отражения в воде

Reflets dans l'eau

Andantino molto. Tempo rubato, Des-dur, 4/8

Удивительно, как у Дебюсси одно произведение вытекает из другого, как они все так или иначе концептуально связаны между собой неким единым взглядом на мир. Но каждое произведение при этом отражает единственный и неповторимый аспект в этом мирозерцании и его художественном отражении, содержит всегда что-то новое.

Первая пьеса цикла *Отражения в воде* написана сразу после *Моря*. Два произведения — воплощение водной стихии, водного пространства. Главная тональность двух произведений общая: *Des-dur*. И вместе с тем они такие разные!

Название таинственно. *Отражения* — чего? И в чем? В какой воде? Морской или в воде ручья, озера, пруда, речки? Может быть, это отражение в морской глубине, когда гладь и тишь на море, когда заходящее солнце окрашивает водное пространство в чарующие, изменчивые краски, когда глубина манит и в ней отражается... только что? А может быть, имеются в виду отражения и в море, и в ручье, и в бассейне, и т.д.? Это остается тайной. И в этом весь Дебюсси.

В противоположность *Диалогу ветра и моря*, полному драматической силы, динамики, тревожных зовов, трагических акцентов и экстатических кульминаций, здесь — полная дебюссистская статика и созерцание. Созерцание водного пространства. Созерцание в звенящей тишине, навевающей мысли. Тишина и покой — это главные поэтические образы пьесы. Элемент восточной созерцательно-

сти напоминает о *Пагодах*. Отдаленная параллель есть и с прелюдией *Затонувший собор*. Там та же статика и водная глубина.

Очень разнообразные приемы фортепианной техники направлены на создание нового звукового пространства. *Сонорика* все больше и больше вытесняет рельефный тематизм. Основная тема — в трех «этажах»: очень низкая педаль на тонической квинте *Des-dur* (8 тактов), мелодический голос в середине (трехзвучный мотив на терции и секунде — интервалах Мелизанды), аккорды-капли — верхний голос. Аккорды-капли — один из вечно изменчивых символов музыки Дебюсси. Появившиеся впервые в опере *Пеллеас и Мелизанда* аккорды-капли часто возникают и в других произведениях. Но никогда не бывает их точного повторения.

Итак, два элемента — мелизандовский трехзвучный мотив и аккорды-капли тонкими нитями связывают пьесу с оперой, придавая *Отражениям* глубинный подтекст.

Форма пьесы близка очень свободной двойной трехчастной с тремя проведениями начальной темы, каждый раз варьированной и имеющей в качестве продолжения разные мотивы, что и отражает данная схема. Хотя Дебюсси часто использует эту форму, но каждый раз она предстает в новом варианте.

Схема № 8. *Отражения в воде*

A	B	A ₁	B ₁	A ₂	Кода
a(8)-b(9)	c(7)-d(11)	a ₁ (8)-e(7)	d ₁ (15)-d ₂ (6)	a ₂ (8)	f

Способы варьирования у Дебюсси всегда разнообразны: во втором рефрене аккорды превращаются в фигурации, как узор, окутывающий мелизандовский мотив; в последнем проведении темы *a* этот мотив обнажается, а аккордовая тема в верхнем слое фактуры звучит в увеличении, замирая¹¹⁵.

Первый эпизод (*B*) начинается с сонорного хода, построенного на фигурационном развертывании фактуры (*c*). Тема эпизода (*d*) также подвергается непрерывному варьированию, при котором ра-

¹¹⁵ Интересно, что Дебюсси часто использует способы варьирования темы как в барочной музыке: темы в увеличении, уменьшении, двойном увеличении или двойном уменьшении, в инверсии; он использует вертикально-подвижной контрапункт и даже горизонтально-подвижной. Все это применял Дебюсси задолго до создания двенадцатитоновой техники.

дикально меняется ее характер. Ее первое проведение незаметно вытекает из «сонорного» хода как его продолжение. Мелодия возникает в среднем регистре *Doux et expressif* в динамике *piano-pianissimo* в окружении потока фигураций и не выходит за пределы призрачного звучания.

Во втором эпизоде (*B*₁) эта же тема (*d*) явно вносит элемент беспокойства и тревоги. Она появляется на гребне динамической волны, в радикальной трансформации. Во-первых, из среднего регистра она перешла в высокий, обменявшись местами с верхним пластом фактуры по принципу вертикально-подвижного контрапункта (это как бы поклон в сторону Рамо). Во-вторых, дана в октавном удвоении. На ней построено стремительное нагнетание, достигающее мощной кульминации, отмеченной динамикой *ff*. Из призрачной тема постепенно превратилась в ликующую, гимническую. Именно в этот момент вспоминается *Диалог ветра и моря*, его апофеоз в репризе. Тем более, что эта тема (*d*), ее начальные звуки явно совпадают с одной из лейттем *Моря*. Третий вариант этой темы — лирический, тихий (*ppp*). А четвертый вариант, в котором легче всего услышать связь с лейттемой *Моря*, появляется перед самой кодой, с ремаркой *un peu en dehors*, как контрапункт к основной теме.

ПРИМЕР 31. Отражение в воде (Образы, 1-я серия)



ПРИМЕР 31а. Море, I ч.

В коде (*dans une sonorité harmonieuse et lointain* — в гармоничном и отдаленном звучании, *ppp*), словно отдаленные колокола звучит трехзвучный мелизандовский мотив. Эффект пространственного удаления звонов достигается особым распределением звуков в очень низком и очень высоком регистрах фортепиано. В коде второй пьесы цикла *Посвящение Рамо* композитор применил подобный же эффект.

Посвящение Рамо
Hommage a Rameau

Lent et grave (Медленно и серьезно)

(dans le rythme Sarabande, mais sans rigueur — в ритме сарабанды, но свободно), gis-moll, 3/2

Одну из самых прекрасных пьес для фортепиано Дебюсси посвятил Рамо. Издатель Дюран, с которым Дебюсси связывали долгие деловые и дружеские отношения, предпринял полное издание сочинений Рамо, в редактировании которых Дебюсси принимал участие. Примерно в это же время *Школа Канторум* организовала цикл концертов, посвященных Рамо. На одном из них 22 июня 1903 года побывал Дебюсси. Это был балет Рамо под названием *Гирлянда*. Дебюсси был восхищен. Именно с этого момента он, как отмечают современники, увлекся музыкой Рамо, стараясь всем внушить мысль о ее совершенстве и чисто французской элегантности. Значительно позднее, через 9 лет (в 1912 году) Дебюсси написал лаконичную и блистательную статью о французском клавесинисте, которую завершил словами: «*Рамо, хотим мы этого или не хотим, есть одна из самых фундаментальных основ музыки. Можно без страха и сомнений шагнуть по прекрасному, им предначертанному пути [...]. Вот почему его нужно любить с нежностью и уважением, которое храним мы к нашим предкам [...], умевшим говорить правду*»¹¹⁶. Идею «посвящения» композитору той же эпохи позднее подхватил Равель, создав сюиту *Могила Куперена*.

Посвящение Рамо — вторая сарабанда Дебюсси. Как и подобает быть сарабанде, она выдержана в характере погребального танца-шестивия, основана на благородных и возвышенных темах в трехдольном размере на 3/2, как писали сарабанду в далекие времена. Однако ее ритм более свободный, асимметричный: размер 3/2 время от времени нарушается вторжением 4/2, 1/2, 2/2. Архаизмы подчеркнуты модальной гармонией, натуральным минором.

В сложной трехчастной форме (где первая часть — микророндо, средняя часть — трехчастная), основной мотив все время предстает в разной фактуре, в новой гармонической или тональной раскраске.

¹¹⁶ Debussy C. Monsieur Croche et autres écrits. P. 212.

Схема № 9. Посвящение Рамо

А					В			А ₁		Кода
а(4)	б(5)	а ₁ (4)	с(10)	а ₂ (7)	д(7)	е(13)	д ₁ (6)	а ₃ (4)	б ₁ (5)	е ₁ 11

Архаическое *одноголосие* начального мотива дает возможность варьировать этот мотив при каждом новом проведении: второй раз он гармонизован и звучит в доминантовой тональности. Третье проведение — на глубокой педали *gis*, как далекий звон колокола. Дебюсси здесь (и всегда) изобретательно меняет структуру тем при их повторении, и это является одним из характерных стилевых штрихов его музыки. В репризе новая гармонизация мотива острыми диссонансами придает ему горестный оттенок.

Средний раздел (*Commencez un peu au dessous du mouvement — начинайте свободно, вне основного ритма*) вступает затаенно (*piu pianissimo*) аккордовой мелодией. Это изысканные параллелизмы хроматических созвучий на низкой педали *gis*. Центральный раздел средней части — излюбленный Дебюсси образ колокольного звона, то приближающегося, то удаляющегося. Уплотнение фактуры и мощное нагнетание приводит к репризе среднего эпизода — кульминационному изложению первой темы среднего раздела. Из тихой, загадочной, томительно-нежной она превращается в торжественную, величавую аккордовую мелодию (впервые появляется динамика *fortissimo*), после чего в сокращенной репризе основная тема звучит как-то особенно печально, словно с острым чувством тоски по прошедшему. В коде вновь, как и в предыдущей пьесе сюиты, композитор тонко воспроизвел эффект замирающего вдали колокольного звона.

Движение

Mouvement

Animé (Оживленно)

(*avec une légèreté fantasque mais précise — легко, причудливо, но ритмически точно*), *C-dur*, 2/4

Цикл завершает пьеса в духе токкаты. Это своеобразное *perpetuum mobile*, воплощение радости безостановочного движения. Все в ней основано на гипнотическом воздействии оstinатного ритма и фонизма репетиций пустых квинт и пустых кварто-квинтовых созвучий. Их сонорный эффект напоминает *Маски*, а смысл данной пьесы совсем иной, а именно — воплощение самой идеи дви-

жения, как категории мировоззренческой и многоуровневой. Неважно, что это за движение, кого, куда, с какой целью или без цели. Все во Вселенной — в движении, человеческая жизнь — вся в движении, все в самом человеке также в движении.

В пьесе — три раздела. Многомотивная первая часть написана в свободно трактованной форме микророндо. Второй мотив — неожиданно вкрапленная цитата: секвенция *Dies irae*. Ее таинственное и загадочное звучание сразу же «нейтрализуется» веселым, даже захватывающим мотивом в духе плясовой, построенном на нисходящих параллелизмах пустых кварто-квинтовых созвучий в полиритмии (триоли восьмыми накладываются на триоли шестнадцатыми).

Движение — пьеса высшего виртуозного мастерства, требующая от исполнителя и пальцевой четкости, и идеального чувства ритма, и величайшей тонкости в туше. Композитор употребил в ней особую технику игры сильно сближенными двумя руками; причем одновременно и в левой, и в правой руке — вращающиеся фигуры шестнадцатыми, представляющие для пианиста немалые трудности. Подобный тип игры, можно себе представить, использовался когда-то на двухмануальном клавесине.

Яркий контраст вносит средний эпизод, также многоэлементный. Его характер в точности соответствует тому пожеланию, которое высказал в ремарке Дебюсси: «*avec une légèreté fantasque (нпричудливо и легко)*». Действительно, эпизод фантастический. Если в первой части — почти чистая диатоника, неуклонная опора в гармонии на квинту *c-g*, возвращение к ней после малейшего отклонения, то в средней части — хроматика сонорного плана, более того, в некоторых случаях сгущение хроматизмов таково, что образуются десяти-двенадцатизвучные поля¹¹⁷. Настоящее открытие Дебюсси! В серединном эпизоде есть второй раздел. Он тоже таинственный, но более просветленный колокольчиковым звучанием. Репетиции звука *fis* в разных регистрах, охватывающих шесть октав, окутывают экспрессивную аккордовую тему¹¹⁸, которую Дебюсси ремаркой просит выделить (*la thème en valeur et soutenu — выделяя и подчеркивая тему*). По функциям этот раздел — предыкт к репризе с большим нагнетанием звучности от *piano* к *forte-fortissimo*. В кульминации он достигает драматического звучания. В этот момент про-

¹¹⁷ См. начало среднего раздела: два диеза при ключе, *ppp*, *Toutes les notes marquées du signe-sonores, sans dureté*.

¹¹⁸ Она построена на параллелизмах квинтсекст-, терцкварт-, секундаккордов, затем секстаккордов.

ясняется функция инкрустации триолей секвенцией *Dies irae*, от которой протянута ниточка к этой кульминации.

Образы
Вторая серия (1908)
Images
2^{ème} serie

Вторая серия *Образов* появляется через три года после первой серии. Окончание — январь 1908 года, а в феврале того же года весь цикл был исполнен Р. Виньесом и вскоре опубликован.

*Колокола сквозь листву*¹¹⁹
Cloches à travers les feuilles
Lent (Медленно), in G, 4/4

Впервые Дебюсси целую пьесу посвящает поэтике колокольного звона, хотя и до этого в отдельных пьесах у него проглядывали «колокола сквозь»... другие образы. Колокола и колокольчики звучали в пьесах *Пагоды*, *Маски*, *Остров радости*, *Отражения в воде*, *Сады под дождем*, *Пасхье*, *Движение*. Едва ли нужно придавать большое значение свидетельству Л. Лалуа (его обычно приводят исследователи), который полагал, что именно он подал композитору идею *колоколов*, описав, как звучат погребальные колокола «от вечерни праздника всех святых, до утренней заукойной мессы, проносясь над деревнями и лесами и замирая в тишине»¹²⁰. Дебюсси чутко улавливал этот звон везде, где бы он ни бывал: в церковном храме Парижа, когда сам посещал мессу, на отдыхе в сельской местности, в приморских курортных городах, где угодно. Кроме того, нельзя не учитывать и тот факт, что Дебюсси прекрасно знал «колокола» Мусоргского в *Борисе Годунове*, возможно, и в других произведениях. И все же в пьесе *Колокола сквозь листву* мы не услышим отзвуков колоколов Мусоргского. Скорее, это колокола и колокольчики ямайского гамелана. Образ изысканный и по-восточному рафинированный: гипнотизирующее спокойствие, звенящая тишина и колокольный звон, мечты навевающий. Здесь все основано на завораживающем повторении пентатонических мотивов, где все вращается в кругу целотоновой гаммы, контрастирующей с возникающим время от времени диатоническим или хроматическим мотивом.

¹¹⁹ В советском издании: *Дебюсси К. Собрание сочинений для фортепиано*. Т. 2. М., 1964, эта пьеса называется *Колокольный звон сквозь листву*.

¹²⁰ *Laloy L. Debussy. Paris, 1944. P. 95.*

Композитор дал уникальное преломление этой гаммы с сильным эффектом резонанса в первых же тактах пьесы: три пласта фактуры (три одноголосные горизонтальные линии, расходящиеся в разные стороны) построены на разных ритмических вариантах целотонового звукоряда от звука соль (тема *a*). В 5-м такте в нижнем пласте музыкальной ткани появляются параллелизмы секундаккордов — это тот же целотоновый ряд, свернутый в вертикаль. Из целотоновых гаммообразных линий композитор сплетает тончайший, изысканный, как восточный орнамент, звуковой узор. Музыка вне-тональна, здесь можно говорить лишь о центральном тоне *g*.

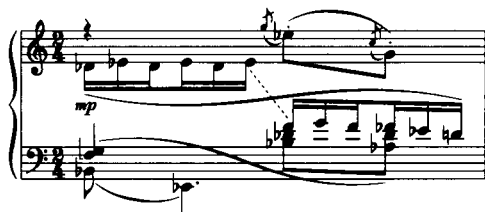
Форма пьесы близка рондальной, где раздел, построенный на мотиве *a* выполняет роль рефрена.

Схема № 10. *Колокола сквозь листву*

$a(6) a_1(6)$	$b(7)$	$a_2(4)$	$c(6)-d(3)-c(9)$	$a_3(4)$	Кода $b_1(6)$
	Au Mouvement	Au Mouvement	<i>Un peu animé et plus clair</i>	Tempo I	<i>Plus lent jusqu'à la fin</i>

Во втором проведении темы (a_1) высокий регистр сменяется более низким. Краски темнеют, сгущаются, и тема сразу дается в новом варианте. Изменяется последовательность звуков в нижней линии, появляется новое продолжение темы — продолжение весьма многозначительное: три такта аллюзий на оперу *Пеллеас и Мелизанда*, где звучат триоли секундами и квинтами, сопровождающие *мотив зова*. Многократно на одной и той же высоте повторяется этот мотив, словно таинственный призыв. Включение квазичитаты композитор выделяет (как обычно) динамическим оттенком: *trp* и *mf* в окружении *pp*.

ПРИМЕР 32. *Колокола сквозь листву* (Образы, 2-я серия)



В драматургии пьесы большое значение приобретают контрасты целотоновости и диатоники (или хроматики). Тема первого эпизода (второй секции — *b*, *Au mouvement, très égale* — *в том же движении, очень ровно*) — диатоническая. Это томительная мелодия, та-

инстинктивная и немногословная, обволакивается фигурациями в *d-дорийском*. Дебюсси обладал удивительным даром незаметно вводить в фигурации проникновенно звучащие лирические мотивы, иногда состоящие из отдельных звуков-точек, предвосхищая тем самым п у а н т и л и з м середины XX века.

Второй эпизод (*Un peu animé et plus clair, marqué* — более взволнованно и более светло, выделяя, pp) — на новой и очень оригинальной теме (с). Ее завораживающая образность покоится на многократном повторении двух пластов фактуры: синкопированных восходящих терций (вариант мотива зова) и «колокольчиковых» фигураций триолями, «застывшими» из предыдущей секции¹²¹. Нижний пласт — нисходящий мотив зова в виде синкопированной секунды. К высоким колокольчикам присоединяется отдаленно звучащий низкий «колокол» (ми субконтроктавы p). Три удара сменяются аккордами в низком регистре, звучание которых все усиливается вплоть до *ff*: эффект приближающегося и удаляющегося звона, любимый Дебюсси.

В последнем рефрене композитор использовал редчайший для этого времени прием, заимствованный из музыки полифонической эпохи: два пласта фактуры смещаются в горизонтально-подвижном контрапункте.

В репризе основная тема дана в новом полиритмическом варианте: в наложении триолей шестнадцатыми на триоли и дуоли восьмыми. Кода, построенная на воскрешении томительно-нежной мелодии (b), переносит в атмосферу утонченных эмоций: *колокола, думы навевающие*.

*И луна спускается на некогда бывший храм*¹²²

Et la lune descend sur le temple qui fut

Lent — Медленно (*doux et sans rigueur* — нежно и ритмически свободно), *e-moll*, 4/4

Ю. Кремлев характеризует эту пьесу как значительно более слабую в сравнении с первой в цикле, потому что, с его точки зрения, «метафоричность захватывает все существо образа и делает его весьма неясным»¹²³. Дело в том, что Дебюсси никогда не стремился к осо-

¹²¹ Эти два верхних пласта — настоящее предвосхищение минимализма (репитивной техники) второй половины XX века.

¹²² В русскоязычной литературе и нотном издании этой пьесы принято название *Развалины храма при свете луны*, что не соответствует смыслу французского названия, очень «дебюссистского» в своей загадочности, поэтому мы предлагаем иной перевод.

¹²³ Кремлев Ю. Клод Дебюсси. С. 538.

бой «ясности». Поэтому трудно согласиться с подобной оценкой, тем более, что это одно из самых таинственных и поэтических созданий Дебюсси.

Пьеса ночная, лунная. Она полна бесконечной нежности и неизъяснимой, пронзительной печали. Оттенок щемящей грусти задает первая тема (а).

Схема № 11. *И луна спускается на некогда бывший храм*

<i>a</i> (5)	<i>b</i> (6)	<i>c/m</i> (4)	<i>d</i> (4)	<i>b₁</i> (5)	<i>c₁</i> (4)	<i>c₂/m</i> (3)
<i>doux et sans rigueur pp</i>	<i>pp</i>	<i>Peu en dehors pp</i>	<i>Au mouv'. p, expr. cédé</i>	<i>pp</i>	<i>Expr, frappez les accords sans lourdeur</i>	<i>En dehors</i>

Продолжение

<i>e</i> (3)	<i>d₁</i> (4)	<i>b₂</i> (8)	<i>a</i> (4)	<i>c₃</i> (3)	<i>Koda b₃ (2)-m₂ (2)</i>
<i>Très expr.</i>	<i>Au mouv'.pp</i>	<i>pp</i>		<i>pp, lointain</i>	<i>Faites vibrer</i>

Это мелодия редкой силы экспрессии — экспрессии затаенной, которая достигается необычным обликом темы: она построена на параллелизмах кварто-секундовых созвучий в октавном удвоении (левая рука дублирует правую). «Хвостик» темы — одноголосный, заканчивающийся восходящим, вопросительно звучащим *мотивом зова*. И если обычно первый мотив у Дебюсси многократно повторяется, подвергаясь непрерывному варьированию, то здесь первый мотив в силу своей уникальности прозвучит еще только один раз в репризе и почти без изменений.

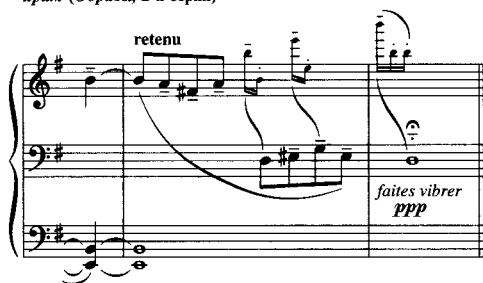
Диссонантности утолщенной мелодии первой темы контрастируют консонансы второй (*b*): параллелизмы мажорных и минорных квартсектаккордов отдаленных строев в высоком регистре (*Cis, H/dis, G, A, c, d, Fis, e/G^{#5}, E/H*), в редких случаях усложненных наложением друг на друга двух квартсектаккордов от разных звуков: *H/dis, e/G^{#5}, E/H*. Смысл этих параллелизмов консонирующих аккордов проясняется после появления третьей темы (*m*) в *E-dur* (*Un peu en dehors*): это слегка видоизмененный *мотив Мелизанды* (мотив *m*)¹²⁴. Он сначала проходит одноголосно с октавными фор-

¹²⁴ В нем совмещены два варианта *мотива Мелизанды*: из вступления к III акту (первые 4 звука) и из вступления к V акту (вторые четыре звука). При этом один мотив оказывается точной инверсией другого. И здесь Дебюсси пользуется техникой старинных мастеров.

шлагами, словно брызги воды над упавшим кольцом. Затем становится контрапунктом к загадочной, просветленной мелодии (мотив *c* — то ли древний напев, то ли отдаленный звон высоких колокольчиков храма¹²⁵, то ли восточная арабеска). Мелизандовский мотив автор повторяет несколько раз и, главное, приберегает его для двух заключительных тактов: там он звучит в обнаженном одноголосном изложении (на тонической квинте в глубоком басу), как одинокий и печальный голос Мелизанды, доносящийся откуда-то из глубин некогда бывшего храма.

Таким образом, резюме пьесы — *мотив Мелизанды*.

ПРИМЕР 33. И луна спускается на некогда бывший храм (Образы, 2-я серия)



А параллелизмы консонирующих аккордов отдаленных строк вызывают в памяти цепочку трезвучий в сцене потери кольца (II-2, «*лишь большой круг на воде!*»). Эти аккорды прозвучат не один раз рядом с ниспадающей в глубокий бас арабеской, особенно ярко выделенной композитором многократным повторением в коде пьесы. В арабеске — явные аллюзии на мотив падения кольца в воду. А *мотив Мелизанды*, завершающий пьесу — такой одинокий, такой нездешний и печальный — подтверждает ассоциации с оперой¹²⁶.

¹²⁵ Колокольность еще более усиливается при втором проведении мотива, что устанавливает сразу двойную связь — с пьесой *Колокола сквозь листву* (колокола-то храма) и прелюдией *Затонувший собор* с его колокольным звоном. Близкие образы: храм, который некогда был, и затонувший храм. В первом случае звон доносится из глубины веков, во втором — из глубин вод морских.

¹²⁶ В последующих фортепианных произведениях Дебюсси неоднократно «вспомнит» этот мотив, что позволяет рассматривать его как один из многозначительных символов «падения», мигрирующих из одного произведения в другое.

Таким образом, «*некогда бывший храм*» — несомненно, метафора. Можно себе представить храм грустной судьбы Мелизанды, ее нежной, молчаливой любви, ее молчаливой смерти. Здесь словно вековая печаль окутывает вас и заставляет сердце сжиматься от этих простых мелодий и диковинных аккордов. И луна спускается, чтобы что-то таинственное осветить на том месте, где был храм... Удивительная поэтика пьесы!

Форма пьесы, пожалуй, наиболее свободная из всего того, что было написано Дебюсси ранее (см. схему № 11). Это абсолютно непредсказуемое чередование мотивов, большинство из которых варьируется, отдельные элементы их удивительным образом обособляются и скрещиваются друг с другом каждый раз по-новому. По всем параметрам это одна из самых гениальных пьес Дебюсси.

Золотые рыбки

Poissons d'or

Animé (Оживленно), Fis-dur, 4/4

До сих пор в Музее Дебюсси в Сен-Жермен-ан-лэ висит японское черное лаковое панно с золотыми рыбками. Некогда оно украшало кабинет Дебюсси и, как утверждают исследователи творчества Дебюсси, вдохновило композитора на создание третьей пьесы цикла. Возможно, так это и было, но музыка явно вышла за пределы живописной картинки.

Золотые рыбки навевают мысль и о других «водных» произведениях Дебюсси, таких как *Игры волн*, *Сирены*, *Ундина*. Это исключительное по красоте, полное изысканной фантазии *скерцо*, где вся инструментальная ткань играет, вибрирует, волнуется, искрится богатыми и разнообразными красками в непрерывно и капризно изменчивом движении. Изменчива и фактура — именно та фактура, которая и воплощает аспект *игры*.

Начальная тема излагается параллельными терциями, а ее исходный импульс — *мотив зова* (z). Особый колорит теме придает сопровождение: тремолирующие 32-е в двух руках в мерцании мажора-минора *Fis-dur-fis-moll*.

Пьеса не только начинается *мотивом зова*, она буквально пронизана им. А перед первой репризой начальной темы (см. схему № 12) *мотив зова* обособляется и на фоне пронзительных трелей (*f-sf*), повторяется в неизменном виде четыре раза. Здесь намек, но как его разгадать, что кроется за ним?

Схема № 12. Золотые рыбки

A				B				A ₁	
a (8)	b (8)	z(4)	a ₁ (8)	c (4)-c ₁ (3)-c ₂ (4) c ₃ (5)	d (9) (вариант b)	e (9)	f (16)	a ₁ (14)	Кода (12)
Aussi léger que possible <i>pp</i>		<i>Motus zова</i>	au mouv. <i>pp</i>	Capricieux et souple	Expres. et sans rigueur	Tempo 1 <i>p-sff-pp</i>	Molto <i>pp</i>	au mouv ¹ (<i>rapid ff</i>)	Commen- cer au dessous du Mouv ¹ ., scherzando <i>p-f-pp-ppp</i>
Fis			Fis	Es-dur-Des- dur	Fis			C-dur микс.	

Средний раздел построен как многомотивное скерцо: оно основано на капризных ритмах, всплесках арабесок, форшлагах, трелях, аккордовых темах *staccato*, потоках порхающих фигураций, легких, воздушных, сверкающих разными тембровыми красками, каскадах больших секунд в характере токкаты.

И вдруг в этом веселом скерцо — неожиданный поворот к мрачному и тревожному: в глубоком басу возникает тяжеловесная тема (f), она поднимается все выше и выше, непрерывно крещендируя. На этой теме — яркая и мощная кульминация (ff). Настоящее буйство природы! Пожалуй, этот фрагмент дает понять метафоричность пьесы, становится очевидным выход золотых рыбок в открытое море, в разбушевавшуюся стихию. Лаконичная реприза приносит успокоение. Кода — многокрасочный звуковой фейерверк, сонорный в своей сущности.

Таким образом, *Золотые рыбки* — метафора: их игра олицетворяет трепещущую, «играющую» Природу: игру воды, игру волн, игру сирен и ундин, игру стихий.

Детский уголок (1908) *Children's corner*

Вдохновительница нового цикла Дебюсси — его маленькая дочь Клод-Эмма, родившаяся в 1905 году, прозванная родителями Шушу.

По этому поводу композитор писал своему другу Луи Лалуа: «Не- сколько дней назад я стал отцом маленькой девочки. Радость так потрясла меня, что я даже растерялся»¹²⁷. В июле 1908 года Дебюсси дарит Шушу эскизы цикла, а закончив его к концу года, посвящает

¹²⁷ Цит по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 575.

ей со словами: «*Моей очень дорогой Шушу с нежными извинениями отца за то, что последует далее*».

Детский уголок в том же году опубликовал постоянный издатель композитора Ж. Дюран с оригинальными рисунками на обложке, сделанными самим Дебюсси. Композитор Андре Капле оркестровал цикл, и Дебюсси им дирижировал в концерте 15 марта 1911 года.

Название всего цикла и его шести пьес — на английском языке. Дело в том, что маленькая Шушу изучала английский язык, гувернантка у нее была англичанка (подобно тому, как в домах русской аристократии в ту эпоху гувернантки были, как правило, француженки).

На первый взгляд, *Детский уголок* наследует традицию подобных циклов Шумана (*Альбом для юношества*), Чайковского (*Детский альбом*), Мусоргского (*Детская*). Сравним для примера названия пьес: *Болельщик куклы*, *Похороны куклы* Чайковского с *Серенадой кукле* Дебюсси. Однако разница большая. Конечно, цикл воплощает соответствующую атмосферу, но он — не для детских рук (и даже, наверное, не для детского восприятия). Пьесы требуют от исполнителя виртуозности, тончайшего звукового мастерства и, главное, — большой фантазии. Здесь мало звуков, но этими звуками нужно суметь многое выразить.

«Глава Шушу. На цыпочках, затаив дыхание, мы проникаем в это маленькое королевство утонченной феерии. Дебюсси страстно любил свою маленькую дочь с самого ее рождения. Оно застало его немного врасплох, но в то же время и очаровало [...]. В „Детском уголке“ самый тонкий юмор сочетается с эмоциями самыми проникновенными, улыбка самая насмешливая — с самыми теплыми чувствами [...]. Это миниатюры утонченной простоты»¹²⁸. Прекрасно сказано!

Новая аскетичная манера Дебюсси (в сравнении с такими роскошными по фактуре циклами как *Эстампы*, *Образы*) отражала новые идеи, а именно — поворот к так называемому «обнаженному стилю». Но, с другой стороны, «обнаженный стиль» — это всего лишь лик неоклассицизма. *Детский уголок* имеет точки пересечения с ранней *Бергамасской сюитой* и *сюитой Для фортепиано*. Однако в нем есть и приметы нового времени. Например, последняя пьеса цикла *Кукольный кэк-уок* — смелое для того времени проникновение в музыку звуков, ритмов, жанров американской эстрады,

¹²⁸ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 575.

что найдет продолжение в прелюдиях *Менестрели* и «Генерал Лявин»-эксцентрик, в очаровательном «детском» балете *Ящик с игрушками*.

Все пьесы цикла пронизаны тонким юмором, особым чувством и пониманием «детства», и все они написаны с неисчерпаемой фантазией. Это пьесы-сценки, изображающие, как писал А.Корто, «изящные игры под присмотром, скромные шалости, ласковые жесты городской девочки и даже парижанки, уже кокетливой и немножко женщины...»¹²⁹. Можно представить себе это, а можно и что-нибудь другое, нарисовать для себя другие картинки или сценки. Исполнителю здесь поможет только богатое воображение и память детства.

Доктор «gradus ad parnassum»

Doctor «gradus ad parnassum»

Modérément animé (Умеренно подвижно), C-dur, 4/4

Первая пьеса играет роль прелюдии, но с аллюзиями на этюдный жанр, точнее на упражнения Клементи с таким же названием. В ее легких, суховатых фигурациях угадывается клавесин, воссоздать звучание которого — задача пианиста. Пьеса — сродни *Прелюдии* из сюиты *Pour le piano*. Своего рода, *perpetuum mobile*, но с эффектом яркой, зримой картинки, пронизанной юмором, чего не было в ранних сюитах. Ребенок играет нудные упражнения, скучает, останавливается утомленный (в середине пьесы непрерывный бег шестнадцатых прерывается остановкой на звуке *ми*: «больше не могу!»). Опять и опять повторяет одно и то же упражнение, однако, варьируя его, чтобы не было так скучно. Повторяет его по указанию строгого учителя в медленном темпе, о чем-то в этот момент мечтая, и испытывает невероятную радость и облегчение, когда заканчивает упражнение, с энтузиазмом барабана по роялю последние пассажи и аккорды: «*Ура! Урок окончен!*» Характер пьесы веселый, задорный, колорит светлый — до-мажорный. Но сколько тончайших штрихов в фактуре, в развитии и в варьировании по существу одной и той же начальной темы!

Форму пьесы можно трактовать как рондо (A-B-A₁-C-A₂-Кода). Эпизоды связаны с начальной темой¹³⁰, но контрастируют тональными красками (*a-moll*, *B-dur*).

¹²⁹ Cortot A. La musique pour piano de C. Debussy // Цит. по: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. С. 542/

¹³⁰ Как в старинных рондо французских клавесинистов.

Схема № 13. Доктор “*Gradus ad parnassum*”

A (12)	B (9)	A ₁ (11)	C (12) (на мат-ле a)	A (12)	Кода (2)
<i>Égal et sans sécheresse C-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>A tempo, expressif C-dur</i>	<i>Tempo1 Expressif animé un peu. Expressif B-dur</i>	<i>Tempo 1 C-dur</i>	<i>En animant peu à peu C-dur</i>

Освещение основной темы скрытым голосом — изящно. То он высвечивается на верхушках фигураций, то перемещается в нижний пласт, в опорные звуки. Очарованием пронизана на мгновение появившаяся вверху экспрессивная мелодия (*expressif*, первая реприза), словно жалобный голос усталого от упражнений ребенка. Мелодия появилась и тут же исчезла, как прелестное мимолетное видение. Репризы рефрена, как и кода, представляют собой изобретательные вариации на основную тему. Фактура то суховато-этнодная, то мерцающая, со светящимся голосом — типично импрессионистическая. Таким образом, как в ранних сюитах, здесь вновь скрестились неоклассицизм и импрессионизм.

*Колыбельная Джимбо*¹³¹

Jimbo's lullaby

Assez modéré (Весьма умеренно), B-dur, 2/2

Лаконичная и удивительно тонкая по настроению пьеса. Можно представить себе трогательную картинку: маленькая девочка укачивает большого плюшевого слоненка, напевая колыбельную, под которую сама и засыпает. Композитор воплотил эту идею в контрасте нежной хрупкости (портрет ребенка) и тяжеловесной неуклюжести (портрет слоненка).

Дебюсси вносит в музыку еще одну изысканную деталь: слоненок — пришелец с Востока. Поэтому его «портрет» композитор дает в одноголосной пентатонической мелодии в очень низком регистре с ремаркой *doux, un peu gauche* (нежно и немного неуклюже).

Пьеса написана в сложной трехчастной форме с чертами строфичности в первом разделе.

¹³¹ Джимбо — имя плюшевого слоненка Шушу. В русскоязычной литературе встречается неверный перевод названия этой пьесы: *Колыбельная слонов*, что является причиной неверной интерпретации смысла пьесы.

Схема № 14. Колыбельная Джимбо

А (1 строфа)		А ₁ (2 строфа)		В(средняя часть)		А ₂ (реприза)	Кода
а(8)	б/с(10)	а ₁ (10)	б ₁ (10)	с(8)	д(7)-д(6)	а ₂ /д ₁ (11)	(8)
<i>Doux et en peu gauche</i>	с- мотив <i>Do-do, enfant, do</i>	<i>Un peu en dehors</i>		<i>Un peu plus mouvt.</i>			<i>Sans retarder</i>

Во второй теме (b) покачивание секунд (свернутых в вертикаль, заимствованных из мелодического рисунка первой темы¹³²) сопровождает едва уловимый мотив народной песни *Спи, дитя, спи*, выделенный тональностью *b-moll*.

Мотив детской колыбельной ложится в основу среднего раздела (*Un peu plus mouvement*). Он почти весь неустойчив, тревожный, словно страшный сон снится бедному слоненку.

В репризе Дебюсси — тонкий полифонист — оставляет этот нисходящий мотив в виде контрапункта к первой теме. Но он уже не страшный. Он тихо и нежно сопровождает первую тему в более высоком регистре. Несколько звуков понадобилось Дебюсси чтобы нарисовать портрет засыпающего ребенка, точнее маленькой девочки. В коде о колыбельной напоминают лишь два звука *es-des* в высоком регистре, на фоне низкой тонической педали.

Снег танцует

The snow is dancing

Modérément animé (Умеренно подвижно), d-moll, 4/4

Эта пьеса занимает особое место в цикле. Юмор отступает. Игрушки все уложены на ночь в коробки, заснула и сама девочка, укачивавшая своего слоненка. Танцующие снежинки лишь повод, чтобы погрузиться в собственные думы. Метафоричность этой пьесы очень дебюссистская: *снег танцует, волны играют, ветер с морем разговаривает*. С одной стороны, картинность и зримость образа, хоровод снежинок за окном, которых гоняет ветер, заставляет кружиться, менять направление, то вздыматься вверх, то падать вниз. С другой стороны, композитор один на один со своей необъяснимой тоской.

¹³² Подобный прием композитор применил уже в *Лагодах*: пентатоника, вертикальные секунды из мотива проецируются на вертикаль.

Пьеса на редкость поэтична. На первый взгляд, она совсем не из мира *Детской* и среди игрушек — слоненка, куклы, пастушка, пустившихся под конец в веселый пляс (*Кукольный кэк-уок*), выглядит слишком «серьезной». Но в ней есть особая хрупкость, какая-то незащищенность, трогательная нежность, которые имеют (можно себе это представить) прямое отношение к мыслям и переживаниям отца маленькой девочки, словно смутно предчувствовавшего то, что ему, к счастью, не дано было узнать — смерть 14-летней Шушу, только на год его пережившей.

По жанру — это токката. У Дебюсси много токкат. *Сады под дождем* — тоже токката, но то была веселая токката, там дождь — освежающий, омывающий зелень, заставляющий травы и цветы благоухать. А эта — самая грустная у Дебюсси токката и самая утонченная в своей экспрессии.

Фактура ее характерна для барочных токкат. Поэтому *Снег танцует* можно было бы отнести к неоклассическим пьесам Дебюсси. Если бы не ее утонченная образность, мимолетная изменчивость состояний, типичные для импрессионизма. Она очень дебюссистская по настроению, по невыразимому чувству печали, как и более поздняя прелюдия *Шаги на снегу*. Они в одной тональности, в том же грустном *d-moll*. Более того, есть что-то общее даже в некоторых звуковых элементах двух пьес: начальные звуки и одной, и другой — завуалированная анаграмма Дебюсси.

Токкатная фактура — очень прозрачная и нежная, как падающие снежинки. Сквозь непрерывный бег шестнадцатых, играемых попеременно правой и левой руками (мотив *a*), едва проглядывает мелодия в виде отдельных длинных звуков. А сквозь это непрерывное кружение едва слышно доносится отдаленный колокольный звон — «*колокола сквозь снег*» (параллелизмы трезвучий в левой руке).

Схема № 15. *Снег танцует*

А			В				А ₁	Кода
a(21) <i>Doux et estompé</i>	b(8) <i>doux et triste</i>	a ₁ (4)	c(6) <i>Cédez un peu</i>	d(4) <i>Léger et marqué</i>	c ₁ (5)	e(8)	a ₂ (10)	d ₁ -a ₃ (8) <i>Molto pp e perdendo</i>

Щемящая тоска сквозит в мелодии всего лишь из трех звуков (*b*), которая появляется над токкатой с ремаркой *doux et triste* (*нежно и грустно*). С пронзительной репетиции звука *b* (*Cédez un peu* —

немного медленнее) и печально ниспадающего мотива начинается средний раздел. Он звучит как жалоба, как плач, переходящий во вскрики (*sf*).

Тень *Пеллеаса* вновь преследует автора. Именно в этот момент резко меняется фактура: вместо токкатной появляются *пеллеасовские* тремолирующие секунды (шесть тактов на звуках *b-c*). После чего — полная боли мелодия в *b-moll*.

Серенада кукле *Serenade of the Doll*

Allegretto ma non troppo,
Léger et gracieux (Легко и грациозно), *E-dur*, 3/4

Согласно Хальбрейху, Дебюсси стал жертвой своего приблизительного знания английского языка и назвал пьесу *Serenade of the Doll* (Серенада куклы), имея в виду *Serenade for the Doll* (Серенада кукле)¹³³. Прелестная *Серенада* в форме восьмичастного рондо (A-B-A₁ C-D-A₂-E-A₃) — в духе дебюссистских испанских пьес, где рояль колорирован под гитару. Тема рефрена, где пульсация квинт сопровождает квартовую тему с форшлагами, каждый раз предстает в разном варианте: меняется ее синтаксическая структура, меняется продолжение основного зерна. Колорит кукольный, марионеточный. Изысканность пьесы заключается в том, что в ней подобно *Колыбельной Джимбо* присутствует как бы два персонажа: Девочка и Кукла. Кварто-квинтовая тема-рефрен (Кукла) сменяется эпизодами, в которых просвечиваются очень кокетливые, подчас чувствительные, полные грации интонации (Девочка). Тогда появляются и хроматизмы, и плавные мелодические линии. От этой очаровательной серенады прямой путь к прелюдии *Прерванная серенада*.

Маленький пастух *The little Shepherd*

Très modéré (Очень сдержанно), *A-dur*, 4/4

Это пастораль в предельно скупой фактуре, в светлой тональности *A-dur*. В пьесе мало нот, но чрезвычайно интересна гармонизация простых наигрышей и напевов. Тембровый колорит пьесы — свирельный (флейтовый). Так всегда у Дебюсси: флейта — символ пасторали.

¹³³ См.: *Lockspeiser E., Halbreich H.* Op. cit. P. 575. Это очень важное разъяснение в русскоязычных изданиях нот обычно отсутствует, поэтому русский перевод рядом с английским названием пьесы выглядит некорректно.

Начинается *Маленький пастух* одногласным напевом, как тема *Прелюдии к Послеполудню Фавна*. Там — флейта Пана, здесь — свирель пастуха. Трогательная мелодия звучит в строе *D-лидийском*. Дебюсси любит подобный зачин. Он найдет продолжение в прелюдиях *Девушка с волосами цвета льна*, *Вереск*. Две прелюдии также «инструментованы» флейтой. Во всех этих темах есть и ритмическое сходство, и сходство рисунка: они волнообразны и начинаются с остановки на первом звуке.

ПРИМЕР 34. *Маленький пастух*



ПРИМЕР 34а. *Девушка с волосами цвета льна*

Très calme et doucement espressif (♩ = 66)



ПРИМЕР 34б. *Вереск*

Calmе Doucement expressif ♩ = 66



Контраст внутри пьесы основан на тонком сопоставлении танцевальных наигрышей и песенных мотивов. Очень изысканна их гармонизация. Аккорды всегда не совпадают с тональностью мелодии, натуральные лады сменяются хроматизмами, консонирующие аккорды — острыми диссонансами. В целом, светлый, солнечный колорит — контраст «зимней», ночной и сумеречной пьесе *Снег танцует*.

Кукольный кэк-уок
Goliwog's cake-walk

Allegro guisto, Es-dur, 2/4

Завершает сюиту блестящий, эффектный и очень смелый финал. Новаторство его заключается в том, что здесь композитор впервые интегрирует в «серьезную» музыку синкопированные ритмы джаза, соединяет классическую музыку с эстрадной. *Кукольный кэк-уок* стал первой «ласточкой» так называемой мюзик-холльной эстетики, которой будут увлечены европейские композиторы после первой мировой войны. Музыка живая, зажигательная, опирающаяся на острые ритмы. Активность ее совершенно необычна для Дебюсси, который всегда отдавал предпочтение матовому колориту, мягкости тонов, прозрачности, невесомости ткани. Ритмы джаза композитор применил с большим вкусом, с юмором и изяществом. Он первый показал, сколько интересных вещей в американском джазе могут позаимствовать европейцы для обогащения тембровой, ритмической и даже мелодико-гармонической сторон музыки. Ритмическую остроту композитор подчеркивает еще и внезапной сменой динамических оттенков. Здесь много моментов, в которых требуется игра *forte*, *fortissimo*, *sf*, где переходы от *pp* к *forte* и *fortissimo* стремительны.

Обычный для Дебюсси музыкальный синтаксис вне квадратных структур сменяется здесь четкими восьмитаками. Каденции в *B-dur*, *Es-dur* — акцентированы. Форма — сложная трехчастная — прочитывается легко.

С юмором Дебюсси использовал здесь скрытую цитату из оперы *Тристан и Изольда* Вагнера (*лейтмотив томления*) с целью немного подшутить. Пианист Гарольд Бауэр, который должен был исполнять первый раз *Детский уголок*, был большим поклонником Вагнера. Дебюсси накануне концерта сказал кому-то, что пианист публично посмеется над своим кумиром. И только после концерта показал ему скрытую цитату, которую тот не заметил. Она находится в средней части пьесы, ее появление завуалировано. Приводится цитата не точно, в другой гармонизации, но первые четыре звука — на той же высоте, что у Вагнера. После этой квазицитаты колкие аккорды *staccato* с форшлагами (словно «кваканье» духовых инструментов) изображают лукавый смешок. Подобный прием «осмеяния» позднее проникнет в третью часть *Иберии*, где аккорды с форшлагами будут поручены деревянным духовым инструментам.

Двадцать четыре прелюдии (1909—1912)

*Из намеков кратких
Жизни глубь вставала...
Поднималась молча
Тайна роковая.*

Вл. Соловьев

Прелюдии Дебюсси — одна из вершин всей европейской фортепианной музыки. Их можно по значению сравнить с *Сонатами* Бетховена. Ибо в них воплощены концептуальные идеи всего творчества Дебюсси (так же как и в сонатах Бетховена). Созданные в момент высшей зрелости композитора (1909—1912) *Прелюдии* отразили эти идеи в наиболее концентрированном виде.

Цикл из 24 прелюдий Дебюсси создал, вероятно, под впечатлением шопеновского цикла. Известно, что Шопен был одним из его самых любимых композиторов. Но, позаимствовав лишь идею цикла из 24 прелюдий, все остальные творческие задачи Дебюсси решил по-своему, индивидуально. Необычен намек на программность: название находится в конце произведения, к тому же снабжено многоточием. Дебюсси его не навязывает ни слушателю, ни исполнителю, которому он предоставляет полную свободу вообразить себе смысл пьесы. Более того, названия совсем не являются программой сочинений, они не исчерпывают их смысл, а нередко даже вводят слушателя в заблуждение. Пианистам нельзя полностью им доверять. Есть элемент юмора, своеобразной игры Дебюсси со слушателем и исполнителем, заключенных в названиях произведений. Сама же сущность их скрыта в звуках. А эту сущность двумя словами не выразить. Тайны, скрытой в звуках, Дебюсси никому не раскрывал, даже Маргерит Лонг, с которой работал над циклом.

Дебюсси не ставил своей целью охватить в определенном порядке все тональности, как это сделал Шопен. Тут он предоставил себе полную свободу. Во-первых, его тональность уже не та, которая позволила бы подчинить ее какому-то функциональному порядку: многие прелюдии внетональны, битональны. Некоторые тональности используются не один раз, как, например, *C-dur* (4 раза), *F-dur* (3 раза), *Des-dur* (2 раза), *d-moll* (2 раза). Иные совсем не появляются (*h-*, *es-*, *e-*, *g-*, *gis-moll*). Мажорный лад преобладает, при этом чаще встречаются прелюдии матового колорита, то есть с бемолями, а не с диэзами. Главное же заключается в том, что *т о н а л ь* -

ности у Дебюсси оказались тесно связаны с определенным смыслом (часто тайным смыслом), который композитор вкладывал в сочинение. В большинстве случаев они (тональности) ассоциативны.

Есть в прелюдиях особенность, еще не осознанная исполнителями и не описанная теоретически. Между пьесами цикла имеются смысловые связи, осуществленные часто через звуковые символы, либо просто через жанрово-танцевальные или ритмо-фактурные формулы, тональный колорит, специфическую «инструментовку» и даже сходные подробные авторские ремарки, касающиеся характера музыки.

Особый интерес представляет использование звуковых символов, которые «пришли» из *Пеллеаса и Мелизанды*. Они намекают на отдельные сцены, как правило, ключевые. С ними устанавливаются ассоциативные связи. Через эти ассоциации раскрывается глубокий подтекст многих прелюдий, устанавливаются связи и между самими прелюдиями. И тогда, если раскрыть подтекст или хотя бы приблизиться к нему, эти прелюдии предстанут перед нами словно инструментальные главы книги, повествующей о вечной драме человека, различных этапах и моментах его судьбы. Но целый ряд прелюдий (их меньше) не имеют явных ассоциаций с оперой, что дает основание рассматривать их как некие интерлюдии между «главами книги».

Главная тема прелюдий, как и всей музыки Дебюсси, — *природа и зримые картины*. Большая часть прелюдий посвящена этой теме. К ней композитор подходит с позиций мифологического мышления, ибо повествует о вечном.

Вторая глобальная тема цикла — *танец*. В трех прелюдиях это отражено в названии (*Дельфийские танцовщицы, Феи — прелестные танцовщицы, Танец Пёка*). Через танец — портреты (сэра Пиквика, Лявина). Но танцевальные ритмы пронизывают и многие другие прелюдии: *Ветер на равнине, Ворота Альгамбры, Холмы Анакапри, Ундина, Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют, Терраса свиданий при лунном свете*. Словно природа предстает у Дебюсси танцующей, как человек.

Таким образом, с одной стороны *Homo ludens*, с другой — природа; соответствие бытия человека и бытия природы составляет зерно концепции творчества Дебюсси в целом, что гениально воплощено в *Прелюдиях*.

Первая тетрадь

Прелюдия № 1

(...Дельфийские танцовщицы), 7 декабря 1909

(...*Danseuses de Delphes*)

Lent et grave (Медленно и серьезно) (*doux et soutenu* — нежно и сдержанно), *B-dur*, 3/4

Теме танца посвящена прелюдия, которой открывается цикл. По описанию М. Лонг, она была навеяна скульптурным фрагментом фронтона знаменитого греческого храма, фотографию которого Дебюсси увидел в Лувре. Известно, что композитор нередко вдохновлялся зрительными впечатлениями. Так, панно *Золотые рыбки*, которое висело в его кабинете, послужило толчком к написанию одноименной фортепианной пьесы; почтовая открытка, присланная Манюэлем де Фальей из Андалусии, вдохновила композитора на создание прелюдии *Ворота Альгамбры*.

Ремарка к исполнению *Дельфийских танцовщиц* — *Lent et grave*. Можно сказать, что прелюдия является торжественной интрадой цикла. Она напоминает своим характером первую часть старинных сюит — *grave* на 3/4. В ней дельфийские танцовщицы, словно сошедшие с барельефа ожившие фигуры, выполняют свой танец величественно и со строгой метричностью¹³⁴. Этот медленный танец в ритме сарабанды можно сопоставить со *Священным танцем* для арфы со струнным оркестром: в нем также есть оттенок ритуального действия. Кроме того, их объединяет сходный трехдольный метр в медленном темпе, параллелизмы аккордов. Есть и определенное сходство с прелюдией № 21 *В знак уважения С. Пиквику-эск*. В двух прелюдиях — опора на жанр сарабанды, бемольные тональности (прелюдия № 1 в *B-dur*, № 21 — *F-dur*), аккордовая фактура, параллелизмы трезвучий, та же ремарка *Grave*, 3/4. Таким образом, здесь уже устанавливается первая арка цикла.

Так же, как в старинных вступительных *grave*, прелюдия выдержана в аккордовой фактуре, которая сама является утолщенной мелодией, однако временами внутри гармонии высвечивается еще один мелодический голос. Как пишет В. Янкелевич, «главное не в этой мелодической линии, которую обрисовывают аккорды, а в очаровании свежих неожиданных сопоставлений самих аккордов, принадле-

¹³⁴ По воспоминаниям Маргерит Лонг, так играл эту прелюдию Дебюсси — в очень медленном темпе и с точностью метронома. См.: Лонг М. Цит. изд. С. 52.

жащих разным тональностям, которые взаимодействуют на расстоянии, притягиваются один к другому через пустоту, словно они взаимодействуют телепатически»¹³⁵. Светлый *B-dur* представлен и параллелизмами диссонирующих септаккордов, и параллелизмами трезвучий натурального строя, звучащих мягко и нежно в динамике *piano-pianissimo*.

Прелюдия № 2

(...Паруса), 12 декабря 1909

(...Voiles)

Modéré (Умеренно) (Dans un rythme sans rigueur et caressant — В свободном, ласкающем ритме) условно в C-dur, 2/4

На первый взгляд, можно себе представить мирную картину тихого моря с белеющим на синеве белым парусом, как на полотнах художников-импрессионистов. «*Это картина мирного вечера на берегу моря, где белые паруса скользят по спокойной воде*»¹³⁶ (разрядка моя. — Л. К.). Или: «*Это нематериальный образ лодок на море*»¹³⁷. Вместе с тем, Дебюсси предупреждал остерегаться натурализма: «*Это не фотография пляжа и не почтовая открытка от 15 августа*»¹³⁸. Действительно, таинственная музыка прелюдии повествует о вещах не столь мирных и спокойных. Напротив, в ней слышится смутное беспокойство, гнетущая тревога и даже трагизм.

Да, конечно, здесь запечатлена картина моря — излюбленная стихия Дебюсси. Но «*море не кажется счастливым в эту ночь*», — слова Пеллеаса (II-3). Они могли бы стать эпиграфом к *Прелюдии*. «*Это корабль, который привез меня сюда. На нем огромные паруса*» (разрядка моя. — Л. К.) — слова Мелизанды (I-3); «*сегодня ночью будет буря, возможно его ожидает кораблекрушение*» (Пеллеас, там же). В этих словах и заключен весь смысл прелюдии: ожидание чего-то рокового, что должно случиться, ибо целый ряд звуковых комплексов вызывают ассоциации именно с вышеуказанными сценами оперы, в которых паруса символизируют ожидание бурь на море и в судьбе человеческой. Наверное, *паруса прелюдии* плывут по морю, которое оmyвает берега таинственной страны Аллемонды, где разыгралась трагедия. И это совсем не *паруса* на тихом, спокойном море.

¹³⁵ Jankélévitch V. Op. cit. P. 182.

¹³⁶ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 582.

¹³⁷ Лонг М. Цит. изд. С. 52.

¹³⁸ Там же. С. 52.

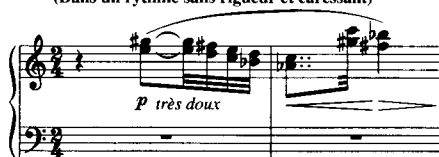
Прелюдия разворачивается в небыстром темпе. Основана она на тонко разработанных деталях (фактурных формулах, интервальных комплексах, на аккордах с определенным типом артикуляции, звуках на фиксированной высоте, ритмических фигурах). Завораживающее, гипнотизирующее повторение звуковых элементов делает их по-особому значительными. Вместе с тем, репетиции мотивов передают состояние мрачной застылости, душевного окаменения. При этом динамика остается в пределах *p-pp*, словно автор заставляет вслушаться в таинственный смысл всего, что здесь происходит. Неуклонно на протяжении почти всей прелюдии в очень низком регистре, в синкопированном ритме, словно погребальный колокол, повторяется звук *b*.

Терцовостью пронизана вся прелюдия. Многократно повторяется и никнущий мотив больших терций в целотоновом звукоряде. Терция и секунда — интервальная область Мелизанды. Первое проведение ее мотива в опере опирается на целотоновый звукоряд. Сопоставим: многократно звучит форшлаг двух больших терций, появившийся в первых тактах прелюдии и многократно он повторен в последних. Этот мотив пришел из оперы (II-1, *Источник в парке*), как *мотив зова*, вмещающий несколько смыслов: и тишину летнего полдня, и застывшую, «спящую воду» бассейна слепых, и проявление первых зовов любви. В последнем акте он превращается в погребальный колокол.

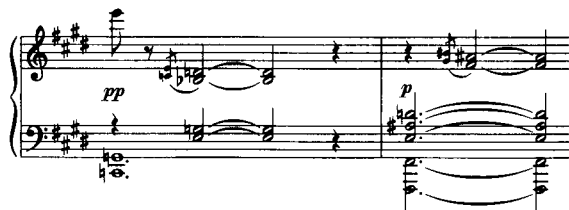
ПРИМЕР 35. *Паруса*

Modéré (♩ = 88)

(Dans un rythme sans rigueur et caressant)



ПРИМЕР 35а. *Пеллеас* (II - 1)

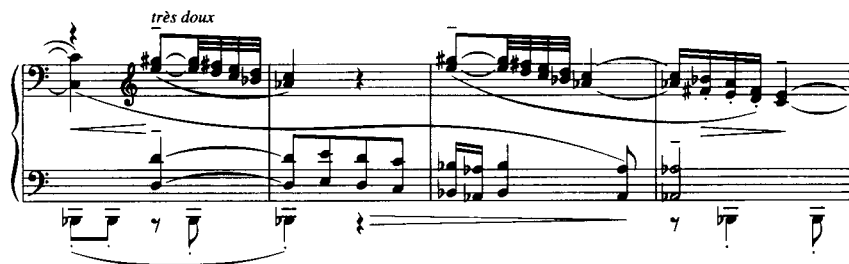


Исполнителям важно понять, что значит терция конкретно на высоте *c-e* в опере, в *Парусах*, а также и в других прелюдиях. Кроме вышеописанных моментов, именно этой терцией начинается и ею заканчивается ряд больших терций в момент смерти Мелизанды. И еще: в первой сцене I акта *C-dur*’ная фанфара сопровождает слова

Мелизанды «*Далеко дом мой...*». Так многопланово *C-dur*'ная терция связана с образом героини оперы, точнее, с ее прошлым. А фраза «*Я принц Голо*» опирается в опере на *B-dur*'ное трезвучие. Мрачный органнй пункт *b* в сочетании с терцией *c-e* в прелюдии *Паруса* — отзвук *тоновой символики* оперы.

Неуклонно повторяются другие мотивы и многозначительные интервалы: например, секунда *c-d*¹³⁹, восходящий (и нисходящий) мотив *as-b-c-d* (*d-c-b-as*), играющий столь же важную роль в прелюдии, как и терцовый. Он также из оперы, из сцены *Перед гротом*, где прозвучали вышеупомянутые слова Пеллеаса «...Море не кажется мне счастливым в эту ночь» (III-3).

ПРИМЕР 36. *Паруса*



ПРИМЕР 36а. *Пеллеас и Мелизанда* (II - 3)

П.
Р.

Не спят спо - кой - но вол - ны мо - ря в э - ту ночь...
El - le ne sem - ble pas heu - reu - se cet - te nuit...

mf

3

mf

Cédez
Замедляя

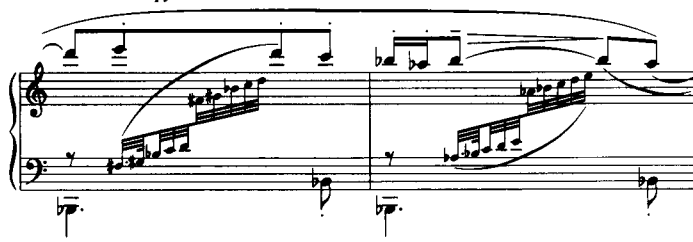
molto dim. p

¹³⁹ См. о ней в главе об опере *Пеллеас и Мелизанда*.

Крайние (опорные) звуки мотива, порученного в опере фаготу, — трагический пеллесовский тритон *d-as*¹⁴⁰. Тремолирующий, он сопровождает слова Пеллеаса «*Покидает кто-то порт. Это должно быть большой корабль уходит. Он плывет под парусами*». Так и в прелюдии тритон *d-as* в четвертой секции будет непрерывно «высвечиваться» то в аккордах, то в фигурациях¹⁴¹. В этой же секции ступенчато восходящая фигурация ведет ко 2-й картине I акта оперы. Сцена окутана необъяснимой печалью, отзвук которой лежит и на этом мотиве в *Парусах*.

В третьей секции (*En animant*) восходящие пассажи (арабески) мелкими длительностями (словно всплеск воды), настойчиво повторенные 13 раз, отправляют нас к ключевой сцене у бассейна слепых. Подобные пассажи, порученные флейте и двум арфам, сопровождают важные для развития драмы слова Пеллеаса «*Чем играете вы?*». Арабески остаются фоном в седьмом и восьмом (последнем) репризных разделах прелюдии, сопровождая то восходящий мотив «фаготов», то нисходящий терцовый, то завершающий мотив зова.

ПРИМЕР 37. *Паруса*



¹⁴⁰ Напомним, что он «высвечивается» с первых тактов оперы, далее встречается едва ли не во всех картинах, особенно в тех случаях, когда автор намекает на трагическую развязку.

¹⁴¹ Новаторская форма прелюдии, которая дает возможность ощутить значительность каждого элемента, основана на их свободном чередовании, повторении, наложении друг на друга. Если буквами обозначить мотивы, цифрами количество тактов, то схематически структуру прелюдии можно представить в восьми секциях следующим образом:

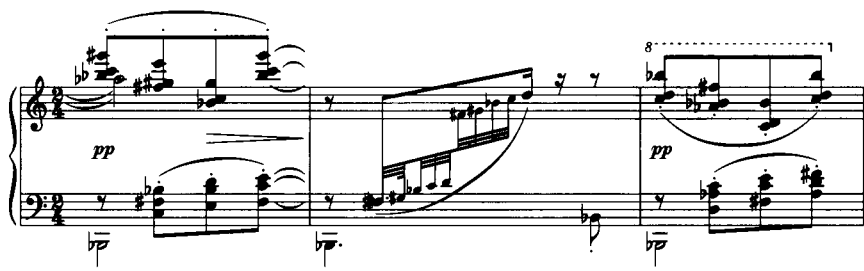
A (6)	B (4)	A ₁ /B ₁ (12)	C (10)	B ₂ (9)	D (6)	B ₃ /D ₂ (10)	A ₂ (4)D ₂ (4)
1 секция	2 секция	3 секция	4 секция	5 секция	6 секция	7 секция	8 секция

ПРИМЕР 37а. *Пеллеас* (II - 1)

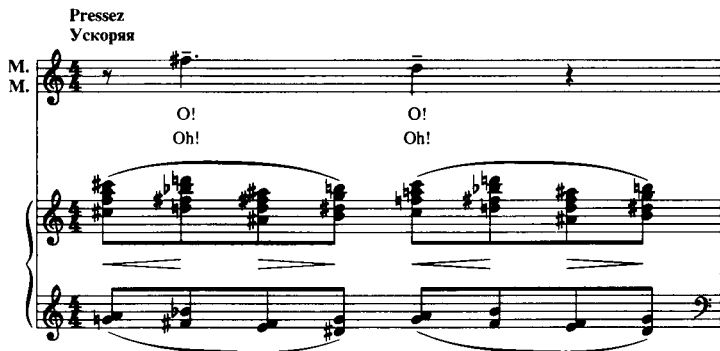


В репризе (седьмая секция) появляется еще один аккордовый мотив, изложенный ровными восьмыми со специфической артикуляцией: *staccato* под лигой. Вариант этого мотива проникнет потом и в другие прелюдии. Это мотив (точнее — его вариант) — из 1-й сцены I акта *Пеллеаса*, который прозвучал на словах Мелизанды «О, я заблудилась. Я не отсюда. Я родилась не здесь». Струнные *pizzicato*, флейты и гобои *staccato* излагают последовательность диссонирующих аккордов.

ПРИМЕР 38. *Паруса*



ПРИМЕР 38а. *Пеллеас* (I - 1)





Вот что рассказали отдельные мотивы прелюдии. Из этого анализа видно, насколько сконцентрирован ее смысл. В ней отражен и нежный, хрупкий облик Мелизанды, и первый зов любви (*мотив зова*, пронизывая почти всю пьесу, звучит в ней 8 раз), и предчувствие того, что ожидает героев. Их судьбу символизирует корабль под парусами, которого ожидает буря на море. Важно понимать исполнителям, какой глубокий и печальный подтекст имеется в этой прелюдии и о каких *парусах*, о каком *море* поведал здесь Дебюсси. Отметим еще один важный в символической системе Дебюсси момент: в прелюдии собраны не только звуковые символы оперы. В ее названии отражен *вербальный* символ: *Паруса*.

Итак, в этой прелюдии заключено инструментальное обобщение первой и третьей сцен I акта и первой и третьей сцен II акта оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

Соберем воедино все знаки оперы *Пеллеас и Мелизанда*, о которых шла речь:

- словесный символ *паруса* (*Пеллеас*, II-3);
- *мотив зова* (II-1, V);
- четырехзвучный мотив «фаготов» (II-3);
- тритон *d-as* - трагический пеллеасовский тритон;
- восходящие арабески игры кольцом (II-1);
- гроздь аккордов *staccato* (I-1);
- колебание секунд *c-d*, олицетворяющих все, что в опере связано с мраком;
- педаль на звуке *b*.

Прелюдия № 3

(...*Ветер на равнине*), 11 декабря 1909

(...*Le vent dans la plaine*)

Animé (Подвижно) (*aussi légèrement que possible* — легко насколько возможно), 4/4

Название прелюдии композитор заимствовал из эпиграфа Фавара к циклу стихотворений *Забывшие ариетты* Верлена из книги *Романсы без слов*:

Le vent dans la plaine
Suspende son haleine.
Favart

Ветер на равнине
Неустанно веет.
Фавар

В поэзии Верлена образ ветра — частый гость. Он у него, как человек, плачет, стонет, танцует, играет, поет... Так и Дебюсси к образу ветра обращался не один раз: оркестровый *Диалог ветра с морем*, прелюдия *Что увидел западный ветер*, античный эпиграф *Призыв к Пану, богу летнего ветра*. Но незримо ветер присутствует и в других прелюдиях: *Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют* — их разносит ветер, *Паруса* надувает ветер, *Туманы* разгоняет ветер, *Мертвые листья* поднимает и шевелит ветер... И действительно, как будет показано ниже, все эти прелюдии связаны между собой отдельными многозначительными звуковыми элементами. А слова Дебюсси: «*Прислушайтесь к шуму ветра, который проносится мимо вас, рассказывая вам историю мира*» — замечательное обобщение того, что значила стихия ветра для него. Эти слова — ключ к смысловой стороне его музыки.

Прелюдия написана в строе с шестью бемолями (это ближе всего *b-фригийскому*, что дает максимальный ладовый контраст с *Парусами*, где нет ни одного знака при ключе). При этом, как и в *Парусах*, фактура опирается на репетицию звука *b*, от которого отталкивается вращательная фигурация шестнадцатыми длительностями. Ее интервалика — малая секунда и большая септима в динамике *pp* в быстром темпе с авторской ремаркой *легко, насколько возможно*. Эта легчайшая фигурация с тоскливым биением малой секунды определяет характер пьесы.

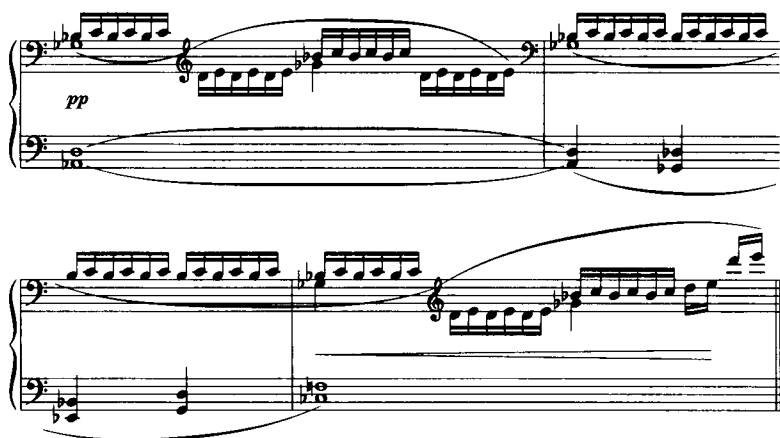
В третьем такте в левой руке появляется основной мотив (*a*) — он в движении тарантеллы, ритм которой пронизывает многие произведения Дебюсси. В ритме тарантеллы пляшет свой вечный танец ветер и поет свою меланхолическую песнь. О чем она? В контурах мотива тарантеллы легко узнать *мотив Мелизанды*. Не о ней ли плачет ветер? И далее в ткани прелюдии можно обнаружить немало ассоциативных элементов, которые заставляют вспомнить оперу.

Движение фигураций прерывается параллелизмами секундаккордов и квинтсектаккордов с характерной артикуляцией *staccato*

с лигой: мотив b^* . Напомним, это вариант мотива из оперы (первая сцена I акта «Я родилась не здесь...»), и он побывал уже в прелюдии Паруса.

В среднем разделе исчезают все бемоли при ключе, вращательная фигура переходит в тихую вибрацию большими секундами, которой, как известно, пронизана опера (мотив c). Она (вибрация) опирается на последовательность параллельных чистых и уменьшенных квинт с остановкой на пеллеасовском тритоне $d-as$ (ему предшествуют светлые тоны Пеллеаса $a-e$). Дважды он звучит по целому такту. Как отмечалось выше, этот тритон играет важную роль и в Парусах.

ПРИМЕР 39. Ветер на равнине



Почти вся прелюдия проносится в динамике pp , но после пеллеасовского тритона — внезапная вспышка (как неожиданно налетевший угрожающий шквал ветра): вторгаются несколько зловещих трезвучий в динамике f (d). В репризе — еще один тонкий штрих: неожиданно в восстановившуюся тональность b -фригийский вторгается трезвучие $C-dur$. Трижды оно накладывается на фигурацию в основной тональности, заставляя задуматься о том, что это значит.

* Прелюдия — в трех, свободно построенных разделах:

А			В (средн. разд.)			А ₁ (реприза)		
а	б	а ₁	с	д	а ₂	а	б	а ₁



Подобным же образом терция *с-е* многократно повторяется в конце *Парусов*. Мысль неизбежно вновь приводит нас к первым страницам оперы, где дважды в фанфарном мотиве звучит чистое трезвучие *C-dur*, как символ таинственного прошлого Мелизанды, о чем уже шла речь. Таким образом, эту прелюдию можно рассматривать как продолжение прелюдии *Паруса*, как новое инструментальное обобщение тех же идей начала драмы.

Музыкальные элементы, объединяющие эту прелюдию с предыдущей, а также и с оперой:

- мотив Мелизанды;
- педаль на звуке *b*;
- тритон *d-as*;
- светлая пеллеасовская кварта *e-a*;
- гроздь аккордов-капель;
- трезвучие *C-dur* в сочетании с биением звука *b*;
- тремолирующие большие секунды.

Прелюдия №4

(...Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют), 1 января 1910

(...*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*)

Modéré (Умеренно) (*harmonieux et souple* — гармонично и нежно),
A-dur, 3/4

Название — строка из стихотворения Ш. Бодлера. Само стихотворение, вдохновившее композитора, его поэтические образы находят отражение в музыке.

*Уж вечер. Все цветущие растенья,
Как дым кадил, роняют аромат;
За звуком звук по воздуху летят;
Печальный вальс и томное круженье!*

*Как дым кадил, струится аромат;
И стонет скрипка, как душа в мученье;
Печальный вальс и томное круженье!
И небеса, как алтари, горят.*

Пер. А. Владимировой¹⁴²

«Эта прелюдия, датированная 1 января 1910 года, — подарок, насыщенный чувствами, переполненный бодлеровской тоской: тревожное очарование колебаний ночи, мимолетное томление, которое охватывает нас, жадных до опьяняющих наслаждений без раздумья о завтрашнем дне»¹⁴³.

Прелюдия написана в светлой тональности *A-dur*. Она временами ощутима, благодаря настойчивому органному пункту в низком регистре (звук *a*). Но это расширенный строй *A-dur* с параллелизмами диссонирующих, изысканных по звучанию аккордов, где встречаются повышенная пятая ступень лада, низкие вторая, третья, шестая.

Полна очарования аккордовая тема в левой руке, гармонии которой придают ей приглушенный, матовый колорит. В тексте много указаний такого рода: *отдаленно, очень сдержанно, еще более отдаленно и более сдержанно, как отдаленный звук рога, en dehors*. К этому следует добавить, что почти вся прелюдия, за исключением двух-трех тактов, проходит в динамике *p-pp*. Она передает атмосферу сладостной неги, любовного томления, ласковых жестов, тихих вздохов. Все это ирреально, как во сне, как томительно-печальная греза.

Разворачивается пьеса в ритме медленного вальса (вальса иллюзорного или вальса воображаемого), трехдольный метр которого как бы ненароком сбивается подчас на двухдольный. Эта музыка вынесена на пленэр, где «веет свежий ветерок морской» и куда «доносится запах трав и влажных роз» (*Пеллеас*, III-3)¹⁴⁴. Есть целый ряд моментов, подтверждающих, что она является продолжением двух прелюдий: прелюдий ветра (*Ветер на равнине*) и моря (*Паруса*) и подобно им напоминает нам о том, что происходило в отдельных сценах *Пеллеаса*. Пеллеасовскими знаками она насыщена очень

¹⁴² Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993. С. 78.

¹⁴³ Лонг М. Цит. изд. С. 52.

¹⁴⁴ В названии этой прелюдии также отражаются словесные символы оперы.

интенсивно. И вместе с тем тонко отражает строки стихотворения Бодлера. В ней есть и *печальный вальс*, и *томное кружение*, в ней «*стонет скрипка, как душа в мученье*», есть и таинственное свечение, где «*небеса, как алтари, горят*».

Множество коротких мотивов чередуются, соприкасаются, накладываются друг на друга в свободном ритме, с элементом импровизационной свободы, не подчиняясь никаким законам классической формы, а следуя своей таинственной логике¹⁴⁵. Первая фраза (ведущий мотив *a*) вызывает ассоциации с оркестровой фразой из *Пеллеаса*, которая сопровождает слова Аркеля (I-2): «*Я надеялся, что внук мой будет счастлив, попросив руки у принцессы Урсулы*». В ней та же ритмическая фигура, подобный мелодический рисунок.

ПРИМЕР 40. *Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют*

Modéré (♩ = 84)
(harmonieux et souple)



ПРИМЕР 40а. *Пеллеас* (I-2)

A. *Ждал я, что внук мой счаст - ли - вым бу - дет, ес - ли по -*
 A. *j'a - vais cru le rendre heu - reux en l'en - voy - ant de - man -*

Эта фраза настойчиво возвращается в прелюдии, как ее микро-рефрен. Важен начальный интервал мотива, который покоится на светлой пеллеасовской кварте *e-a*. В третьем, четвертом, пятом и седьмом тактах чистые кварты звучат одиноко, обнаженно, хотя и

¹⁴⁵ Форму этой прелюдии можно представить в 8 секциях.

a(8)	b(9)	c(6)	a ₁ (4)	a ₂ (9)	e-a ₁ (4)	f-e ₁ -a ₂ (6)	Кола (13)
1-я секция	2-я секция	3-я секция	4-я секция	5-я секция	6-я секция	7-я секция	8-я секция

на других звуках, но в ритме колебания пеллеасовских чистых кварт. Квартовостью пронизана вся прелюдия (как терцовостью — *Паруса*). Может быть, в этих томных колебаниях кварт (как стонущие звуки скрипки) скрыта печаль Пеллеаса?

В шестом такте приостанавливается колебание кварт многозначительным мотивом — цепочкой восходящих малых терций равными восьмыми с характерной артикуляцией *staccato* под лигой (он прозвучит дважды). Эта цепочка является обращением цепочки нисходящих малых терций с такой же точно артикуляцией¹⁴⁶, которая прозвучала (также дважды) в *Пеллеасе* (II-2), сопровождая слова разгневанного потерей кольца Голо: «Я знаю Пеллеаса лучше, чем ты. Торопись! Я не усну, пока с кольцом ты не вернешься». В *Пеллеасе* эта цепочка терций поручена струнным *pizzicato*, тембр которых исполнителям желательно воспроизвести на рояле.

ПРИМЕР 41. Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют



ПРИМЕР 41а. *Пеллеас* (II - 2)

Г.
Go.

Бра - та зна - ю я луч - ше, чем ты. И - ди,
Je con - nais Pel - lé - as mieux que toi, Vas - y,

Все начальные мотивы опираются на глубокий органнй пункт *a*, напоминающий органнй пункт *Парусов*, а также органнй пункты *Пеллеаса*. Он продолжает звучать, сопровождая новую вальсовую тему *b* (вторая секция *En animant en peu, expressif* — *немного воо-*

¹⁴⁶ Дебюсси часто прибегает к обращению мотивов. Это его способ «заметать следы», не давать слишком прямолинейных аллюзий через точные цитаты.

душевляясь, выразительно). Эта красивая мелодия, изложенная октавами в высоком регистре, отзовется в нескольких прелюдиях (в частности, в *Туманах*, *Ундине*, *Террасе свиданий...*), продолжающих или развивающих далее идеи этой пьесы.

Фигурация в верхнем голосе третьей секции (мотив с), основанная на движении больших секунд и малых септим, непосредственно связана с арфовой фигурацией вступления к III акту оперы и с фигурацией *Ветра на равнине*. Она является фоном для новой очень выразительной аккордовой мелодии в левой руке. Для двух пластов автор указывает разные оттенки, подчеркивая значение каждого: для «арфовой» фигурации — *égal et doux* (ровно и нежно), для аккордовой мелодии — *en dehors* (выделяя).

После краткой репризы (четвертая секция) *A-dur* сменяет *As-dur* (многозначительное сопоставление устоев: *a* — светлый тон Пеллеаса, *as* — трагический), в котором главный мотив в вариантном изложении и с новой цепочкой колеблющихся кварт прерывается еще одним мотивом из *Пеллеаса* — быстрым ниспадающим пассажем, вызывающим ассоциации с мотивом падения кольца в воду (II-1). Он прозвучит три раза и каждый раз выделен динамикой *mf*, в то время как вся прелюдия остается *p-pp*.

Перед третьим его проведением появляется последовательность ровными восьмыми длительностями мажорных трехвучий (*G-B-G-E-C-A-C-E-Gis*) *staccato* под лигой. Интересно, что эти трезвучия вращаются по терцовому кругу, как бы очерчивая кольцо. Параллелизмы самых различных по составу аккордов с подобной артикуляцией — знак первой сцены *Пеллеаса*, уже напомнивший о себе в разных вариантах в прелюдиях *Паруса* и *Ветер на равнине*. Он возникнет еще не раз. В коде (*Tranquille et flottant* — спокойно и текуче) отметим длительное и настойчивое колебание пеллеасовских кварт *a-e*. В последних тактах (с ремаркой как *отдаленный звук рога*) четыре раза звучит мотив зова в новом варианте (форшлаг к мажорному квартсекстаккорду), напоминая об окончании прелюдии *Паруса* и, конечно, о первой сцене второго акта оперы.

Мотивы-символы:

- вальсовый мотив, как вариант мотива, сопровождающего слова Аркеля (I-2);
- колебание светлых пеллеасовских кварт *e-a*;
- цепочка терций, сопровождающая слова Голо «Я не усну, пока с кольцом ты не вернешься» (II-2);
- «арфовая» фигурация (*Пеллеас*, III-1);
- мотив падения кольца в воду (*Пеллеас*, II-1);
- цепочка аккордов в терцовом соотношении (рисунок кольца);
- мотив зова (*Пеллеас*, II-1, V).

Прелюдия № 5

(...Холмы Анакапри), 26 декабря 1909

(...*Les collines d'Anacapri*)

Très modéré (Очень умеренно), *H-dur*, 12/16, 2/4

Пейзаж-танец. Пейзаж раскрывается через стихию танца, как и в прелюдии *Ветер на равнине*. Ветер на равнине танцует свой танец в ритме итальянской тарантеллы, в том же ритме «пляшут» и холмы Анакапри. В этом весь Дебюсси — танец холмов, танец ветра, игры волн. Ремарки раскрывают характер пьесы: *léger, lointain, joyeux* — легко, издалека, весело.

Данная прелюдия — светлая и упоительно сочная картина празднества, карнавального веселья, но ... там нет людей. Лишь холмы остались свидетелями празднества. Подобный специфически дебюссистский образ В. Янкелевич определил как «присутствие-отсутствие».

«В этом воспоминании о путешествии в Италию царят противопоставления света и движений. Вереницы тарантелл заключают в себя Неаполитанский залив, его виллы, его гроты. Неистовы эти танцы, ожесточенны [...] и тут же при этом возникает (вот где проявляется гений) томно-любовная, простая народная песня... Таинство музыки! Неуловимым знаком, одним небрежным форшлагом музыка передает весь пыл, нежность и дерзость неаполитанского *ragazzo*»¹⁴⁷, — писала М. Лонг об этой прелюдии¹⁴⁸.

Светлая тональность *H-dur* удерживается на протяжении всей прелюдии. Простодушие гармонии является ярким контрастом к утонченной гармонии предыдущей пьесы. Череда кратких мотивов служит вступлением: одноголосный зачин — как задумчивый перебор струн гитары сменяет веселый наигрыш тарантеллы, за которым следуют аккорды, словно взятые щипком на гитаре.

Тарантелла для Дебюсси — особый танец. Он служит для воплощения картин южного веселья, празднества с итальянским или испанским колоритом, для обрисовки персонажей *comedia dell'arte*. В ритме тарантеллы многое у Дебюсси: прелюдия *Танец Пёка*, фрагменты пьес *Остров радости*, *Маски*, оркестровые *Празднества* из *Ноктюрнов*, *Жиги*, *Весенние хороводы*, фрагменты балетов *Ящик с игрушками*, *Камма*. Часто музыка в ритме тарантеллы сопровождается ремаркой *Vif et joyeux, léger, marqué, rythmé* — живо и весело, лег-

¹⁴⁷ *Ragazzo* — мальчишка (ит.).

¹⁴⁸ Лонг М. Цит. изд. С. 53.

ко, ритмично, четко. И нередко в тембрах фортепиано или оркестра присутствует имитация гитарного перезвона. Можно предположить, что тарантелла для композитора — некий символ танца и символ карнавального мира.

Танец разворачивается в легком призрачном звучании *pp* на фоне пульсирующего, нервного сопровождения. Ритм танца сменяется простым напевом, проступающим поначалу едва слышно в басах (*pp, un peu en dehors*). Постепенно звучность нарастает до *ff*, и тогда появляется яркая мелодия в октавном удвоении и в высоком регистре. На смену ей приходит новый нежный и томный напев на 6/8 (*Modéré et expressif*) в духе старинной пастурели. Реприза, включающая тему тарантеллы и веселого напева, заканчивается ярчайшим *ff* в очень высоком регистре. Эта прелюдия играет явно роль *и н т е р м е д и и* между главами инструментальной «книги», ибо звуковых символов *Пеллеаса* здесь нет.

Прелюдия № 6

(...Шаги на снегу), 26 декабря 1909

(...*Des pas sur la neige*)

Triste et lent (Грустно и медленно), *d-moll*, 4/4

Dans l'interminable

Ennui de la plaine

La neige incertaine

Luit comme du sable...

Le ciel est de cuivre

Sans lueur aucune.

On croirait voir vivre

*Et mourir la lune*¹⁴⁹.

В полях кругом

В тоске безнадежной

Снег ненадежный

Блестит песком,

Как пыль металла,

Лазурь тускла.

Луна блуждала

И умерла.

Пер. Ф. Сологуба¹⁵⁰

Эти строки Верлена точно соответствуют безбрежной тоске прелюдии *Шаги на снегу*.

¹⁴⁹ *Verlaine P. Romances sans paroles Ariettes oubliées. M., 1977. P. 102.*

¹⁵⁰ *Верлен П. Стихи избранные и переведенные Федором Сологубом. Томск, 1992. С. 43.*

«Кто откроет секреты души?» — пишет об этой прелюдии Хальбрейх. На следующий день после видения радостного тепла (прелюдия Холмы Анакапри — Л.К.) Дебюсси написал 36 тактов тишины, полного, невыразимого одиночества. Поразительно, как он вдруг уводит нас от всякого присутствия человека, вдаль от жизни, в уголок пустынного пейзажа, где существо без лица оставило совсем ненадежные, хрупкие знаки своего присутствия, которое дуновение ветра вскоре сотрет»¹⁵¹.

Прелюдия *присутствия-отсутствия*. Удивительная по своему настроению, она сконцентрировала всю неумную печаль Дебюсси. *Грустно и медленно* — авторская ремарка начала дополнена еще следующими указаниями: *ce rythme doit avoir le valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* (в ритме, отражающем глубину грустного ледяного пейзажа, вся ценность звучания); во втором такте — *выразительно и очень печально*; в 21-м такте — *воодушевляясь, но все время экспрессивно и нежно*; в 29-м — *как нежное и грустное сожаление*. Вся прелюдия остается в динамике *p-pp*, а после *pp* следует авторское указание *morendo* (замирая). «Поэма *pianissimo*», как назвал бы ее В. Янкелевич. Нет ни одного звука даже *mezzo forte*.

Контраст с предыдущей прелюдией предельно обострен. Холмы Анакапри овеяны теплым южным ветром, пронизаны солнечным светом, живым, радостным движением стремительной тарантеллы. Энергичному движению этой прелюдии противостоит мертвенная неподвижность прелюдии *Шаги на снегу*. После интермедийной пьесы Холмы Анакапри эта прелюдия вся целиком вышла из *Пеллеаса*.

И в предыдущих пьесах цикла многие мотивы повторялись по несколько раз, завораживая настойчивым повторением. Здесь же один мотив пронизывает всю пьесу, немного меняя свой облик лишь с 12-го по 15-й тт. и исчезая ненадолго с 29-го по 31-й тт. Именно настойчивое, гипнотизирующее повторение одного мотива создает эту неповторимую атмосферу, *присутствия-отсутствия* кого-то, кого мы не знаем. Это покрыто тайной. Может быть, это Голо, гонимый ветром и одиночеством, оставил свои следы на снежной пустыне? Его угрожающие *шаги*, когда он выслеживает влюбленных, дважды запечатлены в музыке *Пеллеаса* (III-1 и IV-4). Но в прелюдии шаги уже не угрожающие. Угрожать больше некому.

Остинатный мотив прелюдии *Шаги на снегу* (восходящая большая секунда в синкопированном ритме на звуках *d-e* и *e-f*) наделен длинным шлейфом ассоциаций. До прелюдии он проделал боль-

¹⁵¹ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 589.

шой путь в сочинениях Дебюсси, но самое главное — его появление в *Пеллеасе*: первый раз — в интерлюдии после сцены *В подземелье* и в следующей сцене — *Терраса у выхода из подземелья* (III-3), где он, порученный попеременно гобоям, валторнам, трубам звучит множество раз. Для понимания смысла прелюдии особенно важно знать то, что ее мотив появляется в финале *Пеллеаса*, сопровождая слова Мелизанды: «Правда, что зима настала? Стало холодно и листья все опали». Аркель: «Хочешь, чтобы закрыли окно?» Мелизанда: «Нет! [...] Пока солнце в море не сядет».

ПРИМЕР 42. *Шаги на снегу*



ПРИМЕР 42а. *Пеллеас* (V)

Солнце в море село, Мелизанды не стало, зима настала, снег покрыл землю. И остались на снегу лишь шаги. В V акте мотив *Шагов* звучит попеременно у фаготов, английского рожка, кларнетов, флейт и у валторны с очень характерными обозначениями: *pianissimo* со стрелочками разрастания и затухания динамики на двух звуках. В партиях духовых это возможно выполнить. Точно такой динамический штрих отмечен Дебюсси в мотиве этой прелюдии. Но на фортепиано это сделать невозможно, поэтому указание Дебюсси имеет скорее психологическое значение для исполнителя. Кроме того, так композитор намекает на то, откуда мотив пришел.

Мотив-остинато в прелюдии многозначительный¹⁵². Здесь он неуклонно звучит на звуках *d-e* и *e-f*, собирая и обобщая все знаки, все следы, которые оставили эти звуки в опере. Напомним, что тоны *e-f* там всегда выступали в качестве фатальных. Мотив *Шагов* звучит действительно фатально, как мотив шага жизни человеческой, дорога которой ведет к смерти. Об этом недвусмысленно говорят последние звуки — кварто-квинтовые «шаги», спускающиеся в глубокий бас. «*Ледяной саван смерти окутывает прелюдию*», — заметил об этих шагах В. Янкелевич¹⁵³.

Мотив шагов выступает в качестве основного, изредка переходит на второй план, уступая место отрывочной, почти «пуантилистической» мелодии. Эта мелодия всегда имеет склонность к ниспаданию. Она представляет собой род *никнущей*, говорящей об угасании мелодии, что часто встречается у Дебюсси.

Необычная форма прелюдии (прерванные вариации на мелодию *ostinato*) связана с неуклонным звучанием этого краткого четырехзвучного мотива. Наверное, нет такой второй пьесы у Дебюсси, где бы столь пронзительная тоска была выражена столь лаконично, столь малым количеством звуков.

Прелюдия №7

(...*Что увидел западный ветер*), дата написания неизвестна
(...*C'est qu'a vu le vent d'Ouest*)

Animé et tumultueux (взволнованно и бурно), *fis-moll*, 4/4

Это одно из самых бурных, трагических сочинений Дебюсси и одно из самых гениальных во всем цикле прелюдий. Хальбрейх не скупится на комментарии, описывая, как музыка иллюстрирует бурю на море: «*Еще более чем симфония „Море“, этот западный ветер приходит с огромных просторов Океана, с его валами, тяжелым, мрачным небом. Ураган хроматизмов рычит с яростной страстью, часто отрицаемой великим романтиком, которым умел быть Дебюсси [...]. Стены воды, которые внезапно вздыбливаются, преследуемые*

¹⁵² Из моих наблюдений: колокол парижской церкви St-Gervès отбивает мотив прелюдии Дебюсси *Шаги на снегу*. Это могло бы показаться странным. Но, по свидетельствам современников, Дебюсси часто посещал эту церковь и его там видели с карандашом и нотной бумагой во время григорианской мессы. Наверное, в его память глубоко проникли и звуки колокольного звона, который, в сущности, настроен на начальную интонацию григорианского хора. Вот откуда, я думаю, этот мотив у Дебюсси.

¹⁵³ *Jankélévitch V. Op. cit. P. 84.*

прибоем, ярость остановившейся волны на краю падения — все это вплоть до последнего сухого, резко диссонирующего аккорда демонстрирует великолепное богатство фортепианного письма»¹⁵⁴.

Но музыка прелюдии имеет гораздо более глубокий подтекст.

Название прелюдии — метафора: *ветер, что-то увидел*. Но что? Какие страшные вещи явились ему? Какие бури, какие ужасы? А что увидел в окно маленький Иньоль? (Эта параллель, как увидим ниже, неслучайна). Никто этого не узнает. Как не узнает и то, какое тайное послание несет ветер. Но кое-что могут рассказать звуки Дебюсси, если к ним внимательнее прислушаться.

Очевидно, что есть определенные параллели между этой прелюдией и симфоническим *Диалогом ветра с морем* (III ч. триптиха *Море*).

«После симфонического диалога — трагический монолог»¹⁵⁵. Очень точное определение, ибо музыка описывает здесь не столько грохот волн и завывание урагана, сколько создает образ *говорящего* ветра. Дебюссистская космология. И там, и здесь — разбушевавшаяся стихия моря, волны которого гонимы ветром. И в том, и в другом названии, где стихии живут словно человеческой жизнью (они что-то видят, о чем-то спорят), заложен и вместе с тем скрыт смысл: стихии повествуют о человеческих судьбах и трагедиях. Возможно, в *Диалоге* рассказывается о той буре на море, которая предсказывалась в I акте оперы, буре, символизирующей разворачивающуюся драму. А *Что увидел западный ветер*?

Прелюдия, звуковая материя которой складывается из бурных потоков разного рода фигураций, тремоло, секундовых, октавных вибраций, аккордовых последовательностей, «колокольных» секундаккордов, разнородных мотивов, имеет совершенно свободную форму, которую можно представить в 9-ти секциях.

Схема № 16. Прелюдия *Что увидел западный ветер*

1-ая секция	2	3	4	5	6	7	8	9
a(6)	b(3)-c(1) d(4)	e(6)-f(5)	g(9)	d(3) h(1) d(3)	h ₁ (5) f(7)	c(3)	a(2)-b(4)	Кода-i(9)

Многие мотивы невольно вызывают аллюзии на подобные элементы *Пеллеаса*. Именно это и поможет хотя бы немного приот-

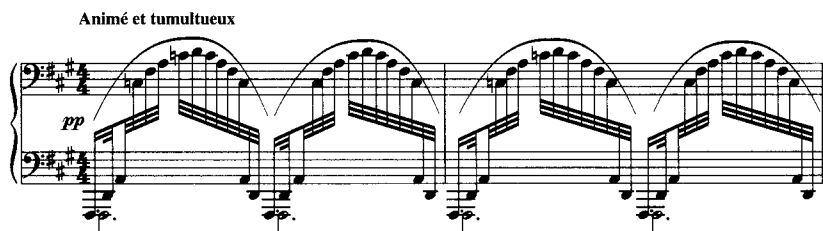
¹⁵⁴ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 584.

¹⁵⁵ Jankélévitch V. Op. cit. P. 74.

крыть тайну. Картина того, *Что увидел западный ветер*, выстраивается очень трагическая.

Основная тональность *fis-moll* обнаруживает себя лишь в тоническом аккорде в 8-м такте. Первые пассажи на басу *fis* — диссонирующий квинтсекстаккорд шестой ступени (мотив *a*). Невинные сами по себе разложенные аккорды устрашающими становятся из-за стремительного темпа пассажей в низком регистре в динамике *pp* с острыми форшлагами¹⁵⁶. Форшлагги напоминают подобные им в прелюдии *Ветер на равнине*. Но еще более важно отметить то, что на таких пассажах в опере построена вся интерлюдия после сцены *В подземелье* (III-2) и большая часть следующей сцены *Терраса у выхода из подземелья* (III-3). Но там после наваждения ужаса в подземелье выход на террасу означал свет, солнце, свежий воздух. Пеллеас: «Ах, как дышится легко [...] И вот теперь свежий морской ветер...». Ветер в опере несет запахи цветов и трав. Здесь, в прелюдии — злой ветер несет страшную весть. Эта параллель отражает метод Дебюсси — никаких прямолинейных связей не навязывать, а лишь только намекать на что-то с помощью звуковых символов.

ПРИМЕР 43. *Что видел западный ветер*



ПРИМЕР 43а. *Пеллеас* (III - 3)

1er Mouvt (joyeux et clair)
Презний темп (радостно)

И вот те - перь - свет, воз - дух, ве - тер
Et main - te - nant, tout l'air de tou - te

¹⁵⁶ От пианиста зависит, насколько они прозвучат не как легкое дуновение ветра, а устрашающими.

В восьмом такте (мотив *b*, вторая секция) появляется новый тематический элемент — последовательность трезвучий на тремолирующем фоне чистых квинт: *fis-moll-Es-dur-A-dur-fis-moll*. Вслед за ними — мотив падения кольца в воду, точнее, напоминающий его своим рисунком (*c*). Эти два элемента в ином порядке (сначала мотив падения кольца, затем параллелизмы трезвучий) пришли из 1-й сцены II акта оперы (завязка драмы). Мелизанда: «*Оно (кольцо) так далеко от нас...*» (мотив падения кольца); «*Оно потеряно... потеряно! Остался только большой круг на воде...*» (параллелизмы трезвучий)¹⁵⁷.

В одиннадцатом такте на вибрирующем фоне тремолирующих секунд появляется каскад секундаккордов (*d, plaintif et lointain* — жалобно и отдаленно, *pp*), в которые вторгается еще раз мотив падения кольца. Эти жалобные, пока еще отдаленно звучащие параллелизмы секунд (в кульминации они звучат как грозный набат) — *мотив-символ закрывающихся ворот замка* в опере (IV-4). Эти же секундаккорды впервые появились в интерлюдии после сцены падения кольца (II-1) на тремолирующем басу. Совершенно очевидно, что здесь сжаты в отдельные символы *завязка и развязка* драмы.

ПРИМЕР 44. Что видел западный ветер



ПРИМЕР 44а. Пеллеас (IV - 4)

Même mouvt (sombre et inquiet) Презний темп (мрачно и беспокойно)	ПЕЛЛЕАС PELLEAS
--	--------------------

Что там за шум?
Quel est ce bruit?

Serrez
Ускоряя

¹⁵⁷ Многозначия принадлежат Метерлинку.

M. Peu à peu animé
M. Постепенно оживляясь

Не стра-жа ли э-го? Да, во-ро-та за-кры-ва-ют...
On fer-me les por-tes!.. Qui, on a fer-mé les por-tes...

Peu à peu animé
Постепенно оживляясь

f *pp*

С 15-го такта (третья секция) поток восходящих по хроматизмам разложенных трезвучий с фанфарной, в остром пунктированном ритме интонацией (мотив *e*, *pianissimo*) отсылает нас к одной из самых жутких сцен оперы — к финалу III акта. Голо заставляет маленького Иньоля подсматривать в окно комнаты Мелизанды. Оркестровое завершение сцены, изображающее паническое бегство Иньоля и Голо, построено на подобных восходящих по хроматизмам триолях (тремоло струнных), а также и на фанфарной теме у духовых инструментов. Но это только подход к первой кульминации.

Первое *forte* появляется на новом аккордовом мотиве (*f*). Акцентированные аккорды в высоком регистре, в остром, пунктированном ритме сопровождаются восходящими стремительными пассажами и разложенными октавами на звуке *b*. Здесь, в третьей секции, сталкиваются звуки на определенной высоте, которые словно вступают в борьбу друг с другом, повествуя о чем-то страшном: восходящие ломаные октавы *b*, в басу — *fis*¹⁵⁸.

Далее следует мощное тремоло *fortissimo* на секунде *c-d*, не умолкающее восемь тактов. Эти многозначительные секунды в опере композитор вводил во всех разделах, которые предвещали угрозу или когда природа символизировала что-то страшное, темное, что скрывалось в людских душах¹⁵⁹. На тремолирующих секундах в прелю-

¹⁵⁸ Напомним, низкий органнй пункт *b*, словно мрачный набат, сопровождает всю прелюдию *Паруса*, она завершается многозначительной терцией *до-ми*, а опорный тон пассажей коды — *fis*.

¹⁵⁹ Женеваева: *И меня пугали эти страшные леса* (I-2). Или, Пеллеас: *Может быть, шум моря вас пугает!* (II-3).

дии звучит пуантилистическая, разорванная паузами тоскливая тема (*angoissé — тоскливо*), словно чей-то одинокий жалобный голос (мотив *g*). Заканчивается раздел «бегством» по хроматизмам восходящей аккордовой мелодии. Она совпадает с хроматизмами конца 4-й сцены IV акта оперы, изображающими Мелизанду, спасающуюся бегством от Голо.

Хроматизмы прелюдии приводят к ее центральной кульминации, построенной на секундах *закрывающихся дверей замка*, о которых уже шла речь. Это редкий для Дебюсси длительный фрагмент *fortissimo*. Секундакорды сопровождает поток ломаных октав, надрывно звенящих в высоком регистре и органнй пункт *h* в очень низком регистре. Он — словно звук огромного гигантского колокола, возвещающего о вселенской катастрофе (пятая секция).

В шестой секции *martelatto* восходящих по хроматизмам мажорных трезвучий (мотив *h*), также олицетворяющих *бегство*, усиливает напряжение в кульминационной зоне и приводит к высшей ее точке — к аккордовой теме *f* (параллелизмы квинтсекст- и терцквартаккордов *fortissimo*). Протяженная кульминационная зона достигает своего пика. Музыка буквально вопит о горестях земных. Завершается раздел лавиной падающих октав, опирающихся на остро диссонантные созвучия полукластеров¹⁶⁰ и мощным тремоло в басу октавы *dis* (седьмая секция).

После столь мощного и грозного *fortissimo* один такт отдан *molto diminuendo*, после которого внезапное *pianissimo* (вибрация секунд в глубоком басу с острыми ниспадающими пассажами мелкими длительностями — мотив *c*) ведет к репризе (восьмая секция). В ней воскрешаются начальные пассажи на звуке *fis* (*forte*), которые неожиданно прерывает трезвучие *C-dur*, так же выделенное *pianissimo*. Роль динамики в постижении смысла музыки у Дебюсси всегда очень велика. *C-dur* лежит у основания таинственной темы, построенной на параллелизмах трезвучий, о которых уже шла речь (вторая секция). Здесь, в репризе *C-dur — As-dur — D-dur — As-dur — C-dur*, и только вслед за ними (*piu pianissimo*) — начальные аккорды *fis-Es-A-Es*. Цепочки аккордов также о чем-то рассказывают: трезвучие *C-dur* — фанфара Мелизанды (I-1). Этот аккорд внезапно появился и перед концом прелюдии *Ветер на равнине*, где он вторгся в чуждую тональность *b-moll* и прозвучал настойчиво три раза. *Паруса* завершаются многозначительной терцией *до-ми*, повторенной три

¹⁶⁰ Эти полукластеры предвосхищают кластеры сонорного письма второй половины XX века. Дебюсси своей гармонией заглянул далеко в будущее.

раза на басу *fis*¹⁶¹. А здесь *C-dur* вторгается в условный *fis-moll*. Условный, потому что прелюдия внетональна. *Fis-moll* присутствует только в знаках, в органном пункте *fis* и в заключительном аккорде. Поразительно, сколько информации вкладывает Дебюсси в сопоставление аккордов, звуков, тональностей! Но и это не все. В центре первой цепочки аккордов — колебание *As-dur* — *D-dur* — *As-dur*. В сопоставлении трезвучий заложен трагический тритон Пеллеаса *d-as*.

Наконец, в последней девятой секции (*serrez et augmentez* — *сжимающая и увеличивающая звучание*) резко меняется фактура и ритм. Быстрое движение триолей в скачущем ритме вновь отсылает нас к финалу III акта оперы — к бегству Иньоля и Голо от окна Мелизанды. Прелюдия завершается мощными секундами *закрывающихся дверей* и сухим, как удар, аккордом *sforzando fortissimo* на басу *fis* с ремаркой *sec* (*сухо*). Подобными отрывистыми аккордами, с той же ремаркой завершается указанная сцена оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

ПРИМЕР 45. Что видел западный ветер

The musical score is for the piece 'Ce qu'a vu le vent d'Ouest' by Debussy. It is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with a piano (pp) dynamic and includes the instruction 'Serrez et augmentez'. The second system includes 'sempre cresc.' and 'Retenu'. The third system includes 'au Mouvt', 'f', 'ff', and 'ff sec'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and ends with a final chord marked 'ff sec'.

¹⁶¹ Кроме того, во втором разделе *Парусов*, в фактуре многократное колебание тритона *c-fis* и секунды *c-d*. Янкелевич подсказывает еще одно сопоставление *C-dur* — *Fis-dur*. Пеллеас: «Я не вижу неба сквозь твои волосы» (III-1). Дважды сопоставляются эти два аккорда, выведенные ритмически из сопровождения оркестра. Кроме того, *Fis-dur* — тональность любовного ариозо Пеллеаса из 4-й картины IV акта.

Запа́льчиво

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system shows a consistent eighth-note accompaniment in both hands, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system introduces a more complex texture with chords and moving lines, marked *p molto cresc.*. The third system continues the development with increasing intensity, marked *sf* and *f*. The fourth system concludes with a powerful, dry chordal texture marked *ff* and *ff secco*.

В окончании прелюдии есть аллюзии еще на две страшные сцены: бегство Мелизанды, преследуемой Голо (IV-4), подобно прелюдии, кончается отрывистыми и сухими аккордами *fortissimo*, и сцена (IV-2), где Голо хватает Мелизанду за волосы, бросает на землю с противоречивыми приказами: «*Убирайтесь прочь! [...] Нет! Не пытайтесь теперь бежать... Будете ползти за мной на коленях! [...]. Вот для чего понадобились, наконец, ваши длинные волосы! [...] Направо! Налево! [...] Вперед! Назад! [...] Сатана! [...] По земле!*». Огромный фрагмент оперы построен на нагнетании ужаса. Триольная пульсация конца прелюдии отражает напряженную оркестровую пульсацию этой сцены оперы, ее стремительный темп, ее длительно удерживаемую динамику *ff*, что у Дебюсси встречается крайне редко.

Как видим, *Западный ветер* несет страшное послание, повествуя об увиденных ужасах человеческого существования. Пожалуй, еще ни одно произведение барочной, классической или романтической эпохи, посвященное буре, грозе, не несло столько информации, как *Западный ветер* Дебюсси. Еще раз напомним фразу, сказанную Дебюсси: «*Прислушайтесь к шуму ветра, который проносится мимо вас, рассказывая вам историю мира*». Дебюсси действительно прислушался к шуму ветра и рассказал историю...

Прелюдия *Что увидел западный ветер* — пример гениального дара Дебюсси обобщать в звуках. Самые страшные сцены оперы он как бы сжал и показал на нескольких страницах фортепианной пьесы. Обобщая, перечислим все знаки оперы *Пеллеас и Мелизанда*, сконцентрированные в этой прелюдии:

- мотив ветра (*Пеллеас*, III-3);
- мотив панического бегства (*Пеллеас*, III-4; IV-2, 4);
- *мотив падения кольца в воду* (*Пеллеас*, II-1);
- *мотив закрывающихся ворот замка* (*Пеллеас*, IV-4);
- тремолирующие секунды *c-d*;
- тритон *d-as*.

Прелюдия № 8

(...Девушка с волосами цвета льна)¹⁶², 15–16 января 1910

(...*La fille aux cheveux de lin*)

Très calme et doucement expressif (Очень спокойно, с нежной экспрессией), *Ges-dur*, 3/4

Рядом с предыдущей прелюдией, являющейся драматической кульминацией цикла, *Девушка с волосами цвета льна* в матовом *Ges-dur*, в медленном темпе, преисполненная тихого покоя, образует в нем самый яркий контраст. О чем она? Музыкальный портрет одной из белокурых девушек Ренуара? Портрет Мелизанды? Ведь Мелизанда была с волосами цвета льна. Можно себе представить, что в этой прелюдии есть действительно аллюзии на портрет героини, которая поет свою диковинную песню: «*Мои длинные волосы спускаются с окон башни до самой земли [...]. Они вас ждут целый день. Святой Даниэль и святой Мишель! Святой Мишель и святой Рафаэль! В воскресенье я родилась, в воскресенье в полдень*».

Прелюдия решена в жанре светлой *пасторали*. Эта нежная, тихая, прозрачная музыка полна света. Начальная мелодия, изложенная одногласно, флейтового тембра. Все это отсылает нас еще

¹⁶² Название стихотворения Леконта де Лиля.

к одной сцене оперы — *Источник в парке* (II-1). Ведь она тоже решена в жанре пасторали и начинается *флейтовым* соло. Сцена наполнена тишиной знойного полдня, тишиной неподвижной воды в бассейне. Солнечный полдень влюбленных! Можно сказать, что прелюдия *Девушка с волосами цвета льна* есть инструментальное обобщение этой идеи, *есть некий символ светлого, солнечного полдня юности человека*.

В прелюдии царит чистая диатоника с преобладанием пентатоники. Начальный мотив служит основой для дальнейшего мелодического развертывания, основанного на варьировании отдельных его оборотов. Преобладающая динамика прелюдии — *pianopianissimo*. Спокойная гармония, трезвучная в своей основе (чередование трезвучий *Des-b-es-Ges-D-Es*), мягкие кадансы в *Ges-dur* — все представляет полный контраст с предыдущей прелюдией *Что увидел западный ветер*, гармония которой атональна.

Эта пьеса интересный пример того, как не используя ни одного конкретного мотива из оперы, композитор иным способом вызывает ассоциации с ней через словесный символ (волосы), через жанр пасторали и олицетворяющий ее тембр флейты.

Прелюдия № 9

(...Прерванная серенада), дата написания неизвестна

(...*La sérénade interrompue*)

Modérément animé (Умеренно подвижно), *b-moll*, 3/8

Прелюдия — одна из самых замечательных зарисовок ночной поющей и танцующей Испании. У нее есть «двойники»: *Серенада кукле* из *Детского уголка* и *Серенада* из *Сонаты для виолончели и фортепиано*. Очевидны параллели и с оркестровой пьесой *По улицам и дорогам* из *Иберии*. Все точки пересечения подтверждают испанское наклонение прелюдии. В фактуре имитируется игра на гитаре. Размер — 3/8 в подвижном темпе, танцевальный ритм близок испанским народным танцам — севильяне или хоте. Опора на доминантовую гармонию, которая превалирует в *Серенаде*, отражает особенности народной танцевальной музыки Испании.

Тональность прелюдии *b-moll*, преобладающая динамика *pianopianissimo*. Характер сдержанно-страстный, сумрачно-таинственный совершенно не похож на веселый, игривый характер *Серенады кукле*. Зато перекликается с гротескной *Серенадой* из *Сонаты для виолончели и фортепиано*.

Развернутое вступление (*quasi guitarra* по авторской ремарке) имитирует фактуру гитарных пьес: сначала мы словно слышим переборы струн гитары, затем парадоксальное тремоло чистых квинт на расстоянии малой секунды. Тревожное биение квинт *pp* сопровождает большую часть прелюдии. Это главный фактурный элемент, определяющий ее таинственный, фантастический характер. На фоне биения квинт возникает лаконичная мелодия. Она построена на томительном повторении двух звуков *e-f-e*¹⁶³, завершается магической для Дебюсси терцией *c-e*.

Название пьесы отражает ее *п р е р в а н н у ю* форму: после двух куплетов¹⁶⁴ *Серенада* «прерывается» инструментальным речитативом — ступенчатым нисходящим мотивом (*librement* — *свободно*). Это цитата из первой части *Иберии*, а затем следует еще одна цитата из ее же третьей части: формула гитарного сопровождения в ритме карнавального танца-шестьи (*modéré, lointain* — *сдержанно и словно издали, D-dur*). Ремарка *lointain*, преобладание динамики *pianissimo*, далекий для тональности *b-moll* строй *D-dur* указывают на то, что марш *отдален* и временем, и пространством, иначе говоря, звучит издали. Но не только марш отдален. Вся серенада разыгрывается в удаленном пространстве. Эффект пространственного удаления подчеркивают завершающие пассажи коды с ремаркой *en s'éloignant* (*удаляясь*).

В ремарке *lointain* — вся неповторимая атмосфера музыки Дебюсси. Это особенно отчетливо видно при сравнении с *Утренней серенадой* Равеля из цикла *Отражения*, или при сравнении *Иберии* с равелевской *Испанской рапсодией*. У последнего — яркость и сочность красок, создающих ощущение зримого присутствия участников, у Дебюсси, как всегда, сумеречное, таинственное *присутствие-отсутствие*, ускользающий образ воспоминания о серенаде.

Проблему *lointain* Дебюсси широко разработал В. Янкелевич на страницах своей книги: «Мы уже много писали о понятии *отдаленно (lointain)* Дебюсси, которое создает особую атмосферу дебюссистского пространства. Но нужно уточнить: *отдаленное пространство не есть просто место действительного присутствия, оно в определенном смысле обитаемо отсутствующими; оно не есть средство локализации местности, но скорее фактор, указывающий на некое неопределенное место действия. Lointain — есть средство не только расширения пространства, но также погружения внутрь его[...]* Это одна

¹⁶³ Напомним о фатальном смысле этих звуков в *Пеллеасе*.

¹⁶⁴ *Серенада* написана в строфической форме.

из форм, которая свидетельствует у Дебюсси о целомудренном его отношении к физическому, осязаемому присутствию.

Присутствие опозтеизировано отсутствием. Реальность преобразжена и возвышена таинством горизонта... Можно сказать, что Дебюсси старается, насколько это, возможно, удалить от нас, завуалировать конкретную картину (декорации) выбранного места. Дельфы, Капри, Гренада становятся местами нереальными, как бы не существующими»¹⁶⁵.

Отсутствие каких-либо знаков оперы позволяет ее рассматривать как интерлюдия между главами «книги».

Прелюдия № 10

(...Затонувший собор), дата написания неизвестна

(...*La Cathédrale engloutie*)

Profondément calme — С глубоким спокойствием (*Dans une brume doucement sonore* — в нежно звенящем тумане), *C-dur*, $6/4 = 3/2$

По свидетельству некоторых исследователей творчества Дебюсси, название прелюдии Дебюсси почерпнул из старинной бретонской легенды о затонувшем некогда городе X. Контуры же городского храма можно было рассмотреть сквозь глубокие морские воды.

Это самая развернутая прелюдия первой тетради, самая монументальная. Все произведение, его музыкальная ткань опирается на параллелизмы аккордов с глубокой pedalю в басу и на фиксированную интервальную ячейку: большую секунду и чистую кварту (или квинту) в восходящем движении. Главная идея развития — вариантное изменение аккордовых цепочек с помощью тональных сдвигов и политональных наложений, постепенное уплотнение аккордов, изменение их окраски, дополнение параллелизмов аккордов фигурациями разложенных аккордов. Все это вызывает ощущение глубокого водного пространства, игры света, в лучах которого видны контуры храма и одновременно отдаленного звона колоколов.

Гигантская динамическая волна охватывает прелюдию. Постепенное нарастание звучания, достижение мощной кульминации в светлом *C-dur* и постепенное угасание до полного растворения звука создает эффект торжественного приближения колокольного звона и его удаления — пространственного и временного. Величественный образ старины!

¹⁶⁵ *Jankélévitch V. Op. cit. P. 222.*

Первая секция¹⁶⁶ начинается в *G-dur* — доминанте основной тональности прелюдии *C-dur*. Здесь господствуют параллелизмы пустых кварто-квинтовых аккордов, напоминающие средневековый органум. Все аккорды изложены ровными четвертями в динамике *pp*, при этом их цепочка охватывает все пространство фортепианной клавиатуры.

Вторая секция в *H-dur* (*peu à peu sortant de la brume, sempre pianissimo* — постепенно выходя из тумана). Аккорды и фактура усложняются вместе с тональным сдвигом в яркую диезную тональность. Параллелизмы пустых аккордов сменяют консонирующие и диссонирующие плотные аккорды с триольными фигурациями в басу и глубокой педалью на самом низком звуке клавиатуры *h*.

Устойчивый *C-dur* отчетливо вырисовывается только в середине произведения, в его третьей секции (ремарка: *Sonore sans dureté* — звонко, но не резко). Мощные аккорды *ff*, архаическая миксолидийская диатоника заставляет вспомнить *Богатырские ворота* Мусоргского.

После внезапного *piano-pianissimo* в окончании секции — остановка на аккордах, в которых акцентируется секунда *c-d* на басу *as* (мрачные тоны *Пеллеаса*). Крайние звуки гармонии, разделенные несколькими октавами, оказываются тритоном *d-as* (трагическим пеллеасовским тритоном). Окончание секции — на обнаженно звучащем тоне *as* (*gis*), как в первых тактах оперы.

Колебанием секунд *c-d* заканчивается и следующая (предшествующая репризе) четвертая секция, скорбно звучащая в *cis-moll* (строй инструментальной постлюдии оперы) на органном пункте *gis* (*as*).

Этот вдруг возникший скорбный оттенок в светлой и торжественной музыке прелюдии, и опора в этот момент на мрачные и трагические тоны *Пеллеаса* (как некий едва уловимый намек) помогают понять метафоричность образа *затонувшего собора* и его тайну — тайну человеческой драмы.

Сегодня музыковедение проявляет особый интерес к обнаружению эстетического — вторичного или скрытого смысла в музыкальных текстах, иначе говоря, — к анализу интертекста. Разумеется, при прослушивании музыки Дебюсси, даже если слушатель музыкант, многие детали, которые важны для осмысления

¹⁶⁶ Всего в прелюдии 6 секций.

этой прелюдии, как и многих других произведений композитора, останутся неуловимыми. Но пристальный анализ текста исполнителям может добавить кое-что в понимании этой таинственной музыки, повлиять на ее интерпретацию.

Варьированная реприза сначала третьей, затем первой секции прелюдии с ремаркой *come un écho de la phrase entendue précédemment* (как эхо предыдущей фразы) завершает прелюдию на истаивающем звучании аккордов *C-dur*.

Прелюдия № 11

(...Танец Пёка), 4 февраля 1910

(...*La danse de Puck*)

Capricieux et léger (Капризно и легко), *Es-dur*, 2/4

Прелюдия — тонкий и остроумный музыкальный портрет фантастического персонажа шекспировской комедии *Сон в летнюю ночь* — проказника Пёка, проделки которого непредсказуемы, как непредсказуемо и развитие прелюдии. В этом портрете, обрисованном с тонким юмором и симпатией, отражены и его смешные ужимки, прыжки, полеты, его фееричность и... нежная, чувствительная душа, окутанная тревогой и печалью.

Прелюдия — своего рода скерцо — построена на капризной смене фактуры, регистров тональностей, гармонии, динамики, артикуляции, агогических оттенков¹⁶⁷. Угловатый ритм стремительной тарантеллы — идиома танцевальной музыки Дебюсси — как нельзя более подходит для обрисовки этого персонажа. Однако он все время прерывается вторжением иных ритмических и фактурных формул. Вся прелюдия — непрерывно прерываемый танец (как прерванная серенада). Один из важнейших вторгающихся мотивов — таинственная фанфара, которая звучит всегда в чуждом для данного момента строе, всегда выделена динамикой или подчеркнута особой ремаркой. Так, в 6-м такте в начальный *c-moll* прелюдии вторгается фанфара в *Ces-dur* (*mezzo forte* в окружающем *pianissimo*); в 34-м такте в *Ces-dur* вторгается фанфара в *Es-dur* (также *mezzo forte* в окружении *pianissimo*). В репризе в битональное сочетание *c-moll* (правая рука) и *Es-dur* (левая) вторгается фанфара в *Des-dur* (*marqué* — выделяя).

¹⁶⁷ Прелюдия пестрит ремарками такого рода: *retenu, pressez, cédez, plus retenu, en cédant, rapide et fuyant* (сдерживая, ускоряя, отступая, в том же движении, более сдержанно, внезапно отступая и исчезая).

Форма складывается из чередования многих мотивов¹⁶⁸. Кроме фанфары — это стремительное и тревожное биение 32-х длительностей, тремоло, трели, порхающие воздушные пассажи, краткие танцевальные формулы и мотивы. Среди них нужно выделить певучий аккордовый мотив в левой руке, изложенный параллельными секстаккордами *legato* на фоне биения секунд в ритме тарантеллы (*doucement soutenu* — *мягко выделяя*), прерываемый фанфарой. Его звучание овеяно тихой, молчаливой печалью. В конце прелюдии воздушный восходящий пассаж словно изображает исчезновение превратившегося в огонек Пёка.

Прелюдия № 12

(...*Менестрели*), 5 января 1910

(...*Minstrels*)

Modéré (Умеренно) (*Nerveux et avec humour* — *нервно и с юмором*), *G-dur*, 2/4

Эта пьеса, по мнению Хальбрейха, «не очень достойно» завершает первую тетрадь *Прелюдий* и «вряд ли прибавит что-либо к славе Дебюсси». Слишком строгое суждение. На самом деле, она открывает весьма важное для 20-х годов XX века *мюзик-холльное* направление. Дебюсси вдохновился эстрадным искусством афроамериканцев, которых можно было услышать в те годы в парижских кафе. И прелюдия *Менестрели* вместе с пьесой *Кукольный кэк-уок* стала первым прорывом джаза в профессиональное искусство, которым будут увлечены многие композиторы: Сати, Равель, Стравинский, Мийо, Орик, Хиндемит, Кшенек и другие.

Менестрели так же, как и пьеса из *Детского уголка*, написана в ритме кэк-уока. Его же композитор использует и в прелюдии «*Генерал Лявин*»-эксцентрик, а также в балете *Ящик с игрушками*.

Пьеса написана с большим юмором, фантазией и изяществом. Разнообразна ее фактура с постоянной сменой артикуляции. Здесь

¹⁶⁸ Восемь секций прелюдии укладываются в свободную трехчастную репризную форму. Средний раздел включает вторую, третью, четвертую и пятую секции. Причем, вторая и четвертая секции построены на одном материале. Реприза — шестая, седьмая и восьмая секции. Отдельные секции объединены краткими элементами: ритмической формулой тарантеллы (она есть почти в каждой секции, но всегда в новом варианте), фанфарным мотивом (он вторгается в первую, третью, шестую и восьмую секции), трелями и тремоло, легкими воздушным арабесками.

и одноголосные, остро ритмизованные пентатонические мотивы, словно порученные саксофону, и каскады параллельных секунд двух «кларнетов»¹⁶⁹, параллелизмы разнообразных аккордов, в том числе и трезвучий у «труб» и *pizzicato* «контрабасов». Основная тональность *G-dur*, отчетливо выдержанная в большей части пьесы, разукрашена неожиданными сдвигами и сопоставлениями с отдаленными строями: *Fis-dur*, *Des-dur*, *Es-dur*. Фортепиано, как это станет характерно для музыки 20–30-х годов, трактуется подчас как ударный инструмент (есть даже ремарки *quasi tambouro*).

Хотя в основе пьесы лежит синкопированный ритм кэк-уока, ей присуща гибкая смена характера движения, на что указывает множество авторских ремарок. Детализированная громкостная динамика простирается от *piano-pianissimo* до *forte-fortissimo* при очень быстрой смене крайних уровней звучания.

Вторая тетрадь

Прелюдия № 13

(...Туманы), дата написания неизвестна

(...*Brouillards*)

Modéré (Умеренно) (*extrêmement égal et léger* — в высшей степени ровно и легко), условный *C-dur*, 4/8

О сочинении прелюдий второй тетради известно меньше. В частности, неясно, когда была написана каждая из них, когда и кем исполнялась.

Туманы — одна из самых смелых прелюдий, новаторских по фактуре и гармоническому стилю. Импрессионистический образ тумана, сквозь дымку которого часто являются образы художников-импрессионистов, нередко встречается и у Верлена:

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée

Meurt comme de la fumée

Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,

Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême

Te mira blême toi-même,

Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées

Tes espérances noyées!

¹⁶⁹ Можно вспомнить биение секунд в прелюдии *Танец Пёка*.

*Встает туман с реки, и тень деревьев тонет,
Как в дымные струи,
А наверху, в ветвях, рой горлиц грустно стонет
Про бедствия свои.*

*О, странник, бледен ты, — бледна вокруг долина,
Как здесь на месте ты!
Как плачет над тобой твоя кручина
Про мертвые мечты!*

Пер. Ф. Сологуба¹⁷⁰

Ностальгический тон стихотворения, эта *бледность* поразительно созвучны музыке Туманов (тональность пьесы — туманный, блеклый *C-dur*).

«Все, что в музыке Дебюсси связано с природой, — дрожит, трепещет, дышит, волнуется, бьет крыльями...», — как всегда очень метко обобщил В. Янкелевич¹⁷¹. Фактура и связанная с нею гармония Туманов действительно трепещет, дрожит, вибрирует. Битональность определяет ладовое наклонение прелюдии: *C-dur* в параллелизмах аккордов (*C-dur — d-moll — e-moll — d-moll*) обволакивается едва слышными фигурациями, скользящими по черным клавишам, явно «овеванными» *Ветром на равнине*. Большая часть прелюдии построена на противопоставлении белых (левая рука) и черных (правая рука) клавиш. Возможно, так символически отражена волнующая Дебюсси вечная проблема жизни: мрака и света, черного и белого...

Вода, ручей, море, ветер — эти природные стихии присутствуют у Дебюсси рядом. Туманы — они тоже развеваются ветром, также полны влаги. Это в звуках-образах отразил Дебюсси. В прелюдии скажется немало звуковых элементов, вызывающих в памяти прелюдии *воды и ветра*.

Главные же параллели ведут нас вновь к опере: «Я не знаю, увидим ли мы его (корабль). На море туман» (разрядка моя. — Л.К.) Эту фразу Пеллеаса (I-3) сопровождают параллелизмы трезвучий *G-B-C-A-c-d* под рокот параллельных квинт у тремолирующих струнных. Главная идея прелюдии — в этих параллелизмах трезвучий. Как и в других пьесах цикла, здесь имеются явные аллюзии на словесные мотивы и музыкальные элементы оперы одновременно.

¹⁷⁰ Верлен П. Цит. изд. С. 45.

¹⁷¹ Jankélévitch V. Op. cit. P. 227.

ПРИМЕР 46. *Туманы*

Modéré
extrêmement égal et léger



ПРИМЕР 46а. *Пеллеас* (1 - 3)

ЖЕНЕВЬЕВА
GENEVIÈVE

Я не знаю, у - ви - дим ли мы... в ту - ма - не ноч - ном ис - че - за - ют все лу - чи.
Je ne sais si nous pour-rons le voir... il y a en - core u - ne bru-me sur la mer.

В 10-м такте на третьем нотном стане появляется «стонущая» мелодия, состоящая всего из нескольких звуков, словно «*рой горлиц грустно стонет про бедствия свои*»¹⁷². В 16-м такте параллелизмы трезвучий обнажаются, следует двутакт *аккордов-капель*: *G-dur — e-moll — d-moll — e-moll* (знакомый образ по I акту *Пеллеаса* и по прелюдиям *Паруса*, *Ветер на равнине*, *Ароматы и звуки...*).

Далее появляется двухоктавный мотив (ремарка *un peu en dehors*, вторая секция), который по фактуре кажется совершенно чуждым прелюдии *Туманы*. Но он обретает свой смысл, как отдаленная расстоянием и временем фанфара. Словно зов, мотив прозвучит настойчиво, без изменений, дважды прерываемый основной темой, затем — третий раз перед репризой и четвертый раз — в новом ритмическом варианте через такт. Совершенно очевидно, что в этой «отдаленной» фанфарной теме — отголосок вальсовой темы из прелюдии *Ароматы и звуки...* Явное сходство двух мелодий бросается в глаза: обе начинаются мотивом от звука *cis* в октавном удвоении в

¹⁷² Форма прелюдии свободная, в 8 секциях. Схема: А (1 секция) — А₁ (2 секция) — В/А₂ (3 секция) — А₃ (4 секция) — ход (5 секция) — С (6 секция) — В₁ (7 секция) — А₄ (8 секция).

высоком регистре, ритмический рисунок их подобен. Обе они пришли из оперы.

Переход к центральному разделу (28-й такт, третья секция) построен на восходящих фигурациях в тональности *Fis-dur* (обостренных второй низкой ступенью). Их останавливает неожиданное вторжение трезвучия *C-dur* («мелизандовского» аккорда). Напомним, что подобным же внезапным образом *C-dur*'ный аккорд вторгается и в другие прелюдии. Внезапность появления этого аккорда Дебюсси всегда подчеркивает динамикой (в данном случае — *forte*), отдаленностью строев, предшествующих этому простому и «бесцветному» трезвучию. Особенно часто сопоставляется *Fis-dur* — *C-dur*. Фигурации в новом разделе на квартах и квинтах *dis — gis* вновь отсылают к подобным же фигурациям в прелюдии *Ароматы и звуки...* В *Туманах* фигурация сопровождает томительную (как голос Мелизанды), пронизанную терцовостью тему в среднем голосе.

Связь с прелюдией *Ветер на равнине* еще раз обнаруживается в репризе, в последних пассажах, направленных к заключительным аккордам. Они основаны на малой секунде и большой септимере (со знаменательной ремаркой *presque plus rien — почти ничего*: туман рассеялся ветром). Не менее знаменательны и два последних аккорда — трезвучие *C-dur* и уменьшенное трезвучие седьмой ступени (*h-d-f*). Эти аккорды сопоставляются в *Пеллеасе*, сопровождая фразу из письма Голо, которое читает Женеви́ева: «Уже шесть месяцев как я на ней женат, но по-прежнему о ней ничего не знаю» (I-2). Это и есть *presque plus rien (почти ничего)*. Если вспомнить, что трезвучие *C-dur* — символ таинственного (туманного) прошлого Мелизанды, о которой Голо так ничего и не узнал, то «туманы» *Пеллеаса* (в прямом и символическом смысле) отражены в этой прелюдии. Таинственность прелюдии обеспечивает и ее динамика: *pianissimo* и только два аккорда *forte*.

«Дебюссистское *pianissimo* [...] воплощает выразительность двойной ностальгии; проникая в глубину и отправляясь вдаль. Человек ищет нечто важное, тайну отсутствия, тайну глубины, которая приоткрывается для него в тайне тишины»¹⁷³.

Символические элементы прелюдии:

— параллелизмы трезвучий (*Пеллеас*, I-3);

— волнообразные фигурации (*Пеллеас*, интерлюдия после 2-й картины

III действия, прелюдия *Что увидел западный ветер*);

¹⁷³ Jankélévitch V. Op. cit. P. 589.

- аккорды-капли (*Пеллеас*, I-1; *Ветер на равнине*, *Паруса*);
- фанфарный мотив (*Пеллеас*, I-2; *Ароматы и звуки*);
- сопоставление двух трезвучий: *C-dur* и уменьшенного трезвучия (*h-d-f*) (*Пеллеас*, I-2).

Прелюдия №14

(...Мертвые листья)

(...*Feilles mortes*)

Lent et mélancolique (Медленно и грустно), *cis-moll*, 3/4

Глубокая печаль этой прелюдии позволяет поставить ее рядом с прелюдией *Шаги на снегу*, так же утонченно, деликатно, как это может сделать лишь Дебюсси, воплотившей атмосферу трагизма — трагизма без надрыва. Это еще одна поэма *pianissimo*. Пронесся шквальный *западный ветер*, оставив после себя лишь следы — мертвые листья на «безымянной могиле»¹⁷⁴. Метафорический образ смерти.

Выше уже было отмечено, что названия многих прелюдий, которые по звуковым элементам явно вызывают ассоциации с оперой Дебюсси, ее отдельными сценами и конкретными фрагментами, перекликаются и со *словами* этих фрагментов. Это лишнее доказательство перекрестных связей. Не случайно приходилось не раз вспоминать словесно-поэтические образы оперы. Ведь то, что происходит в прелюдии *Паруса*, непосредственно связано со сценой, где предвосхищается буря на море и где речь идет о корабле, поднимающем паруса, и которого, возможно, ожидает кораблекрушение. Фигурации прелюдий о двух ветрах отсылают нас к фигурациям сцены *Терраса у выхода из подземелья* и к словам Пеллеаса «*И вот, наконец, веет свежий морской ветерок ...*». В *Ароматах и звуках...* — аллюзии на фразу Пеллеаса «*куда доносятся запахи свежих трав и влажных роз*». Так же и *Туманы из Пеллеаса*. В прелюдии *Шаги на снегу* основной мотив пришел, как уже отмечалось, из сцены смерти Мелизанды: он настойчиво повторялся, сопровождая слова героини «*Правда, что зима настала?*». Этот «зимний» символ в названии прелюдии преобразился в символические *шаги на снегу*. Название прелюдии *Мертвые листья* также вызывают ассоциации со сценой смерти Мелизанды. *Зима настала, и листья все опали*. Опавшие листья — это и есть *Мертвые листья*. Вот почему по смыслу эта прелюдия — еще одна «глава» того же «романа».

¹⁷⁴ Для *безымянной могилы* — название пьесы из цикла *Шесть античных эпитафий*.

Музыка прелюдии полна нежной, одухотворенной красоты и вместе с тем жуткого оцепенения, душевной опустошенности, которая охватывает человека вблизи смерти. *Медленно и меланхолично* — ремарка композитора. Щемящая ностальгическая гармония начальных двух аккордов открывает тему, устремленную поначалу вверх и тут же безвольно, покорно падающую вниз. Ее путь извилист, она блуждает в одиночестве (одноголосная в октавном удвоении, вне тональности, иначе говоря, просто атональная, более того, построенная на 12-ти неповторяющихся звуках хроматического звукоряда!), словно символически очерчивая путь по ступенькам в преисподнюю. Человека нет, есть лишь путь (как в *Шагах на снегу*: человека нет, остались лишь следы). Аккордовая тема, построенная на параллелизмах полукластеров в первом разделе прелюдии, так же падает вниз¹⁷⁵.

Вновь Дебюсси связывает фатальность этого пути с тем, который ожидает корабль, символизирующий людскую судьбу. Органный пункт в глубоком басу (как и в *Парусах*) появляется с 8-го такта, удерживается на протяжении шести тактов, затем вновь возникает в 24-м такте и сохраняется почти до конца пьесы. Он — словно звук погребального колокола в момент смерти Мелизанды.

Огромную роль в создании настроения играет пространственный фактор. Фактура рассредоточена в 3–4-х пластах, в отдаленных регистрах, и каждый важен, каждый оказывается носителем определенного смысла.

По знакам — прелюдия в *cis-moll*, но это иллюзорный *cis-moll*. О нем можно догадаться по первым басовым звукам разложенного тонического трезвучия без терции и по последнему, только уже мажорному трезвучию в строе *Cis-dur*. А ведь это тональность постлюдии оперы... Второй знак, ведущий к опере, появляется в 11-м такте первого раздела: «арфовые» *звуки-капли* в высоком регистре, которые непосредственно ведут нас к 1-й сцене III акта оперы, где Пеллеас произносит многозначительную фразу «*Я не держу тебя, но уйти от меня ты не сможешь*». В контексте прелюдии эти «арфовые» звуки хочется интерпретировать как очень многозначительные: «*уйти от меня ты не сможешь*». Пеллеас умрет. Мелизанде от него не уйти. Арфовые звуки в *Пеллеасе* покоятся на высоте *gis (as)*. Органный пункт прелюдии, начиная с центрального раздела и до репризы, также *gis (as)* — трагический тон Пеллеаса.

¹⁷⁵ Форма прелюдии — свободная трехчастная: A(18) B (22) A₁ (12).

Третий важный знак оперы появляется в начале среднего раздела (*Un peu plus allant et plus gravement expressif* — *немного более подвижно и с более глубокой выразительностью*). В среднем голосе шесть тактов звучит тон *gis* (*as*), в басу шесть тактов повторяется одногласный пятизвучный мотив, начинающийся со звука *d*. Поэтому опорный интервал, акцентированный сильной долей, — пеллеасовский тритон *d-as*. Вместе с появлением органного пункта *gis* в нижнем регистре (*un peu en dehors*) в верхнем регистре на протяжении шести тактов многократно повторяется знакомый по целому ряду прелюдий мотив *аккордов-капель*. Это еще один звуковой элемент оперы *Пеллеас и Мелизанда* в прелюдии *Мертвые листья*, символизирующий покрытое тайной прошлое Мелизанды: «*Я заблудилась... Я не отсюда... Я родилась не здесь...*». Отметим и здесь гипнотизирующее своей настойчивостью повторение мотивов, создающих атмосферу полного оцепенения. Эта стилистическая особенность прелюдий Дебюсси идет, возможно, от оперы. Может быть, она связана и с особенностью текста драмы, для которого характерно повторение отдельных слов, фраз.

Новый раздел (*Plus lent*) — переход к репризе. Он вносит смену краски: неожиданно вторгается таинственный фанфарный мотив (*piano-pianissimo*) с эффектом эха, построенный на чистых трезвучиях *Fis-dur* (тональность *Западного ветра*), *a-moll*, *D-dur*, *f-moll*, *Fis-dur*¹⁷⁶. О подобной фанfare В. Янкелевич пишет: «*Может быть, эта меланхолическая фанфара несет нам послание незнакомого мира, и наше сердце сжимается от тоски, когда нам кажется, что мы узнаем далекий зов далекой любви*»¹⁷⁷. Обобщая фанфарные мотивы многих произведений Дебюсси, автор заключает, что они есть «*ностальгия по прошлому без даты и устремленность в неопределенное будущее. Можно сказать, что звук рога, пересекая время и пространство, несет Клоду Дебюсси послания отдаленных миров*»¹⁷⁸.

За несколько тактов до конца появляется еще один раз фанфарный мотив, последний аккорд которого *B-dur* (авторская ре-марка *lointain*) — словно звук рога заблудившегося в лесу одинокого Голо.

¹⁷⁶ Фанфарный мотив прелюдии *Что увидел западный ветер* также начинается с трезвучия *Fis-dur*. Кроме того, ритм этого мотива вызывает ассоциации с фанфарным мотивом засурдиненных труб *Празднеств из Ноктюрнов*.

¹⁷⁷ *Jankélévitch V.* Op. cit. P. 167.

¹⁷⁸ *Ibid.* P. 164.

Соберем воедино знаки оперы *Пеллеас и Мелизанда*, которыми насыщена эта прелюдия:

- строй *Cis-dur* (постлюдия оперы);
- арфовые звуки-капли (*Пеллеас*, III-1);
- пеллеасовский тритон *d-as*;
- мотив аккордов-капель (*Пеллеас*, I-1; *Паруса, Ветер на равнине*);
- фанфарный мотив (*Пеллеас*, I-1);
- фанфара *B-dur* Голо.

Прелюдия № 15

(...Ворота Альгамбры)

(...La Puerto del Vino)

Mouvement de Habanera (В движении хабанеры), avea de brusque opposition d'extrême violence et des passionnée douceur — с резким противопоставлением предельной пылкости и страстной нежности, Des-dur, 2/4

По многочисленным источникам известно, что на эту прелюдию Дебюсси вдохновила присланная Манюэлем де Фальей почтовая открытка, на которой были изображены знаменитые ворота в Гренаде: *La puerta del Vino* (дословно — *Ворота вина*)¹⁷⁹. По описанию Фальи, на открытке был изображен знаменитый памятник Альгамбры, украшенный цветным барельефом, окруженный огромными тенистыми деревьями. Памятнику контрастировала дорога, залитая солнечным светом. Этот интенсивный контраст света и тени поразил Дебюсси. Получив открытку, он произнес: «Из этого я что-нибудь сделаю». И он сделал одну из самых замечательных своих испанских пьес, которую можно сравнить с такими шедеврами его испанистики, как *Ароматы ночи, Вечер в Гренаде*. Все три пьесы — в ритме хабанеры¹⁸⁰. Но для данной прелюдии характерен особенно жгучий, страстный, взрывчатый характер, яркие, обычно не свойственные Дебюсси, контрасты. Авторские ремарки к этой прелюдии также необычны, пространны и очень специфичны: «...с внезапным противопоставлением безудержного неистовства и страстной нежности, терпко». Или: *иронично, страстно, грациозно, отдаленно, очень экспрессивно...*

¹⁷⁹ Альгамбра — древний замок-дворец близ Гренады.

¹⁸⁰ В ритме хабанеры у Дебюсси есть еще две пьесы: *Линдараха* для двух фортепиано и *Равсодия* для саксофона и оркестра.

Хотя Дебюсси вдохновил вид дневной, солнечной Испании, хабанера в *Воротах Альгамбры* — несомненно, ночной танец. Его сумрачный, таинственный характер в духе еще одной «испанской» прелюдии *Прерванная серенада*. Фортепианная фактура, гармония, артикуляция одной и второй прелюдии — все вместе имитирует игру на гитаре, именно — на испанской гитаре ф л а м е н к о. Подобная музыка предвосхищает атмосферу «ночных» стихотворений Гарсиа Лорки. Стихотворение *Гитара* словно написано под впечатлением прелюдии Дебюсси:

*Начинается
Плач гитары.
Разбивается
Чаша утра.
Начинается
Плач гитары.
О, не жди от нее
Молчанья,
Не проси у нее
Молчанья!
Неустанно
Гитара плачет,
Как вода по каналам - плачет,
Как ветра над снегами - плачет,
Не моли ее о молчанье!*

*Так плачет закат о рассвете,
Так плачет стрела без цели,
Так песок раскаленный плачет
О прохладной красе камелий.
Так прощается с жизнью птица
Под угрозой змеиного жала.
О, гитара,
Бедная жертва
Пяти проворных кинжалов.*

Пер. М. Цветаевой

Ворота Альгамбры — это еще одно из тех названий, которое «заметает следы», сбивает с толку слушателей, пытающихся нарисовать в своем воображении картинку знаменитого памятника вблизи освещенной солнцем дороги Гренады. Музыка же о другом. Может быть, о том, что сквозь ворота, как сквозь окно, когда-то можно было увидеть ночные феерии, страстные танцы под гитару? Но танцующих «на сцене» больше нет. Остались лишь ворота — как напоминание. И в этой прелюдии воплощено специфически дебюссистское *отсутствие присутствующих*.

В сравнении с мягким, затуманенным ночным колоритом *Ароматов ночи* из *Иберии*, где контуры ритма хабанеры едва уловимы, *Ворота Альгамбры* начинаются с резкого, терпкого, по ремарке композитора, изложения ритмо-фактурной формулы танца, обостренной битональной гармонией. С первых тактов опорой в левой руке служит тоническая квинта *Des-dur*. Она остается органным пунктом на протяжении большей части прелюдии, и только в центральном разделе ее сменяет квинта *b-f*. В правой же руке — квинты *a-e*, *d-a*, принадлежащие тональности *a-moll*. Мелодия начинается с остро и пикантно диссонирующего для тональности *Des-dur* тона *h* и развивается поначалу в явно обозначенной тональности *a-moll*, правда, кадансируя все же в *Des-dur*. Причем, вращается она вокруг доминантового тона, что характерно для испанской музыки, а волнообразные арабески, окутывающие опорный тон *e*, располагаются в «цыганской» гамме с двумя увеличенными секундами. Они словно очерчивают резкий, темпераментный танцевальный жест, открывающийся и закрывающийся веер в руках танцовщицы. Эти арабески (секстоли, септоли, квинтоли 64-ми длительностями) пронизывают всю прелюдию, придают ей особо страстный, в духе фламенко, колорит. Они часто выделены динамикой *f* и даже *ff* в окружении *pp*. Острота битональной гармонии¹⁸¹ усилена и необычной для Дебюсси динамикой — сменами крайних уровней звучности.

Начинается прелюдия *forte*. Словно отчаянный крик гитары *f* в начальных квинтах сменяется внезапным *pp*. Этим достигается эффект пространственного и временного отдаления этого крика. Монотонное и метричное биение ритма хабанеры в виде педали квинты, гипнотизирует, придает ей таинственный, мрачноватый колорит колдовского танца¹⁸².

В трехчастной форме прелюдии есть элементы строфичности. Мелодия в каждой строфе подвергается непрерывному варьированию: изменяется ее фактура, гармония. Она излагается то одногласно, то параллельными трезвучиями, то параллельными квинтами, терциями или октавами, меняющими ее тональное наклонение. Неизменными остаются ритмические фигуры мелодии и сопро-

¹⁸¹ Битональность — характерный признак гармонии пьесы и в процессе ее развития она усложняется разнообразными наслоениями: *Des+C*; *Des+H*; *Des+As*; *Des+D*; *B+H*; *B+Fis*.

¹⁸² Педаль в глубоком басу во многих прелюдиях Дебюсси играют всегда различную роль, в том числе, создают пространственный эффект.

вождения, важным признаком которых является сочетание в мелодии дуоли и триоли, а в сопровождении — пунктированной фигуры и ровных двух восьмых. Это и есть характерный ритм хабанеры.

Прелюдия №16

(...Фей — прелестные танцовщицы)

(...Les Fées sont d'exquises danseuses)

Rapid et léger (Стремительно и легко), тональный центр неуловим, 3/8

«Это изумительно утонченное скерцо в неуловимых ритмах и звучаниях, как неуловимы и сами фантастические существа, разворачивается в атмосфере очаровательной, призрачной гармонии, основанной на битональности: левая — на белых клавишах, правая — на черных»¹⁸³.

Многими элементами *Фей* связаны с прелюдией *Ундины*. Тематика двух прелюдий близка. Характер обеих воплощен в жанре воздушного, полетного скерцо-танца в вальсовом ритме. Много общего и в их фактуре, основанной на легких разнообразных арабесках то ниспадающих, то взлетающих, устремленных в разные стороны или навстречу друг другу. Некоторые из фактурных формул *Фей* (такты 5–10, 13–14) встречались и в других пьесах, в частности, в прелюдиях *Ветер на равнине* и *Туманы*. Это уже позволяет поставить вопрос о том, что тема т а н ц а и тема п р и р о д ы у Дебюсси часто соприкасаются.

Танец фей разворачивается словно в воздушном пространстве осенних туманов, где гуляет *ветер на равнине* и где шумит морской прибой, в котором резвится *Ундина*. А вальсовая формула на 3/8 свидетельствует о связях, помимо *Ундины*, с прелюдиями *Ароматы и звуки...* и *Туманы*. Эта же вальсовая формула появится и в прелюдии *Терраса свиданий при лунном свете*. Все эти тонкие взаимосвязи между пьесами цикла много значат для понимания общей концепции творчества Дебюсси.

Атематичный, атональный, с неуловимым тональным центром при пяти бемолях первый раздел (23 такта) основан на фигурациях различного типа. Первую, типично фактурную тему можно сравнить с начальной темой прелюдии *Туманы*. Рисунок фигурации в них основан на *квинтолях* 32-х длительностей. Кроме того, в обеих

¹⁸³ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 589.

прелюдиях в фигурациях сопоставляются белые клавиши *C-dur* в левой руке и черные «бемольные» в правой. Но звучание совершенно разное, ибо различен темп (в *Туманах* — умеренный, здесь, в *Феях* — быстрый), различна направленность движения фигураций. В середине первого раздела (6-й такт) на фоне тремолообразной «пеллеасовской» фактуры появляется обращенный *мотив зова*, который автор выделяет ремаркой *marqué, sempre léggierrissimo* — выделяя, все время очень легко, а также троекратным его повторением на той же высоте.

Во втором разделе (четыре диеза при ключе, *sans rigueur*) тема вальса с томительной малосекундовой нисходящей интонацией изложена октавами, как и в других прелюдиях, где имеется ритм вальса (это *Терраса свиданий...*, *Ароматы и звуки...*, *Ундина*).

Напрашивается еще одна параллель: в этой прелюдии много общего с партитурой балета *Игры*. Это, в сущности, и есть мини-атюрный фортепианный вариант *Игр*, ибо там та же полетность, воздушность, устремленность ввысь. Есть даже фрагмент перемены метра, как в *Играх* — трехдольного на двухдольный. В прелюдии, также как и в балете, в потоке атематичных, атональных порхающих арабесок, вращений, трелей, тремоло вдруг неожиданно возникает протяженная вальсовая мелодия и также неожиданно она исчезает, рассыпаясь в фигурациях, чтобы чуть позже появиться вновь.

Перед репризой, в разделе с ремаркой *En retenant* на фоне нежных долгих трелей и тремоло *pianissimo* (выдержанных 27 тактов!), на фоне доминантсептаккорда *C-dur* таинственно, как далекая фанфара, звучит терцовый мотив в чуждом строе (*cis-cis-e-e*), отмеченный ремаркой *un peu en dehors, pp*. Так, путем использования битональности, регистрового разрыва между пластами фактуры и динамикой Дебюсси часто создает эффект пространственного и временного удаления мотива, придавая ему тем самым значение мотива таинственного, многозначительного, намекающего на что-то важное. Реприза прелюдии возвращает к начальному полетному движению битональных арабесок, неожиданно прерванных одноголосной мелодией — цитатой из *Оберона* Вебера (!), что обнаружил Г. Хальбрейх.

Итак, эта прелюдия имеет разветвленные связи с другими прелюдиями, такими как *Ундина*, *Ветер на равнине*, *Туманы*, *Терраса свиданий при лунном свете*, *Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют*.

Прелюдия № 17

(...Вереск)

(...Bruyères)

Calme (Спокойно), *doucement expressif* (с нежной выразительностью), *As-dur*, 3/4

«Утонченное обоняние Мэтра позволяло ему „чувствовать море“ даже в глубине леса. Он связывал запах моря с запахом этого кельтского кустарника, который разрастается под большими соснами»¹⁸⁴.

«Тихая песнь пастуха, — писал Хальбрейх о Вереске, — которая раздаётся, отзывается эхом в безмолвной долине. Пентатоническая гармония этого напева заставляет в нем узнать далекую кузину — „Девушку с волосами цвета льна“. Тот же покой, та же чистота линий, та же прозрачная диатоника, тот же ритмический рисунок, темп»¹⁸⁵. К этому можно добавить: тот же мягкий, матовый колорит бемольной тональности (там *Ges-*, здесь *As-dur*), те же параллелизмы трезвучий (здесь — *c-b-As-Ges-Des-C*), то же спокойное, мягкое кадансирование в конце фраз и даже одинаковая ремарка — *спокойно, с нежной экспрессией*.

Обе прелюдии начинаются одноголосным «флейтовым» напевом. Даже отдельные пентатонические обороты в мелодии объединяют эти две прелюдии. И обе заканчиваются битональным наложением: в восьмой прелюдии на педаль в глубоком басу *Ces-dur* мелодии в высоком регистре *es-moll* (*Ges-dur*); в этой прелюдии на педаль в глубоком басу *Des-dur* мелодии в том же высоком флейтовом регистре в *As-dur*. Регистровое разделение пластов фактуры в обеих прелюдиях создает эффект пространственного удаления напева, звучащего словно эхо.

В *Вереске*, как и в восьмой прелюдии, нет ни размытой тональности, ни атональности: устойчивый *As-dur* с частым повторением тонического трезвучия создает ощущение покоя. В среднем разделе господствует *B-dur* также с опорой на тонику. Светлая и ясная гармония этой прелюдии контрастирует с атональностью предыдущей прелюдии *Фей* — *прелестные танцовщицы*. Волнообразные «флейтовые» фигурации среднего раздела проникнут позднее во флейтовую партию *Сонаты*.

¹⁸⁴ Лонг М. Цит. изд. С. 57.

¹⁸⁵ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 590.

Жанр и этой прелюдии — светлая пастораль. Сопоставление двух прелюдий *Девушки с волосами цвета льна* и *Вереска*, показывающее их смысловое, на первый взгляд, парадоксальное родство, на самом деле отражает символистскую концепцию Дебюсси, систему его *соответствий*: человек — природа. То ли *волосы цвета льна* струятся, словно вереск под ветром, то ли веточки вереска шевелятся словно волосы.

Прелюдия № 18

(...«Генерал Лявин»-эксцентрик)

(...«General Lavine»-eccentric)

Dans le style et Mouvement d'un Cake-Walk (В стиле и ритме кэ-уока), F-dur, 2/4

В этой прелюдии дан портрет известного клоуна, жонглера, эксцентрика *Цирка Медрано* в Париже, которым восхищался Дебюсси (по Хальбрейху — американский жонглер, который выступал в *Театре Марины*). Но это не только портрет клоуна, но и своеобразный «портрет» американской эстрады. Подобно *Менестрелям*, эта прелюдия воскрешает характер звучания джазовых ансамблей начала XX века. На этот раз композитор ремаркой уточняет жанр: *В стиле и движении кэ-уока*. И далее по тексту — характерная ремарка: *Spirituel et discret — с юмором и сдержанно*.

Прелюдия написана с большим юмором, и «оркестрована» она теми же инструментами, что и *Менестрели*: «трубами», «контрабасом», «ударными», «саксофоном». Так, пьеса открывается призывной фанфарой «трубы», которая повторяется пять раз в чередовании с каскадами сухих аккордов *staccato* (параллельных трезвучий), словно порученных трем трубам (как в среднем разделе *Празднества из Ноктюрнов*). После вступления появляется основная тема в главной тональности *F-dur*. Она звучит в очень низком регистре, *staccato (pizzicato* «контрабаса»), при этом вкрадчиво (*pp*), но прерывается веселой и дерзкой фанфарой «трубы».

Вся прелюдия строится на развитии этих элементов: «контрабасовой» темы в характерном пентатоническом строе, фанфар «труб», параллелизмов трезвучий. Форма же ее близка пятичастной концентрической.

Прелюдия № 19

(...*Терраса свиданий при лунном свете*), декабрь 1912

(...*La terrasse des audiences de clair de lune*)

Lent (Медленно), *Fis-dur*, 6/8

Таинственная прелюдия — ноктюрн неземной красоты. Загадочно уже ее название¹⁸⁶. По некоторым свидетельствам, Дебюсси его извлек из *Писем из Индии*, которые посылал некий Рене Пюо в журнал *Le Temps*. О чем говорит, на что намекает название, помещенное в конце прелюдии?

Типичная дебюссистская прелюдия *присутствия-отсутствия*. Кто эти посещающие террасу при лунном свете? Кто на террасе танцует свой лунный танец (ибо прелюдия пронизана танцевальным ритмом)? Неизвестно. Осталась лишь терраса. В *Пеллеасе* на террасу из подземелья выходят Голо и Пеллеас при дневном свете. В прелюдии — терраса в лунном свете. Контраст дня и ночи, света солнечного и света лунного — идея, постоянно волновавшая Дебюсси. Особенно привлекало композитора таинство ночного свечения. Можно вспомнить целый ряд «ночных» произведений: *Лунный свет* (пьеса из *Бергамаской сюиты* и романс на стихи Верлена), *Ароматы ночи* для оркестра, *Звездная ночь*, *Ноктюрны* (ночные пейзажи), *Да будет ночь благословенна* (из цикла *Шесть античных эпиграфов*), *И луна спускается на некогда бывший храм*.

О *Террасе свиданий*... М. Лонг оставила замечательные слова: «В противоположность „Лунному свету“ здесь не ощущается даже тени земного чувства [...]. Притягательная сила небесных явлений управляет аккордами и звездами, равно как и фортепианными пассажами, расщепленными, падающими с „острия“ на крупную хроматическую зыбь восходящих и нисходящих септим...»¹⁸⁷.

Ее атмосфера действительно таинственна, причудлива, нереальна, какими бывают тени в лунном свете. Вся прелюдия складывается из тончайших штрихов: композитор виртуозно манипулирует изысканными аккордами терцовой и нетерцовой структуры, их па-

¹⁸⁶ Название прелюдии трудно переводимо на русский язык. Смысл: *Терраса аудиенций лунного света*. В советском издании *Прелюдий* Дебюсси (М., Музгиз, 1959), а также в русскоязычных источниках эта прелюдия называется *Терраса, посещаемая лунным светом*. Очевидно, что не лунный свет посещает террасу, а *некто* при лунном свете.

¹⁸⁷ Лонг М. Цит. изд. С. 57

раллелизмами, отдельными многозначительными мотивами, интервальными оборотами, пассажами-арабесками. Многие элементы откуда-то пришли и куда-то ведут, на что-то явно намекают. Многослойная фактура, в которой нет ни мелодии, ни сопровождения, вся тематична. Вместе с тем, она, словно отражая пространства, заполненные светом, требует записи на трех нотных станах. Ладовое наклонение прелюдии на грани атональности. Она крайне неустойчива, неуловима, неосвязаема, призрачна. Имеется шесть дизезов при ключе, но реально тоника *Fis-dur* звучит лишь в последнем заключительном аккорде.

Эта прелюдия, как и многие другие у Дебюсси — «*en sourdine*», в ней всего лишь два такта *forte*, остальные — *pianissimo*. Как замечательно отметил В. Янкелевич, Дебюсси умел слышать «шум тишины», «звучание тишины», «вибрацию тишины»¹⁸⁸.

В размере 6/8 скрыт медленный, томительно-нежный и вместе с тем фантастический вальс — вальс на террасе, освещенной лунным светом, где никого нет. Может быть, лишь чьи-то тени танцуют...

Прелюдия состоит из 10 секций. Схематически она выглядит так:

Схема № 17. *Терраса свиданий при лунном свете*¹⁸⁹

A (8)	B(4),)	C (3)	D (8)	E (3)	F(4)	C ₁ (2)	D ₁ (3)	A ₁ (4)	Кода (5)
Fis-B-dur	B-dur	Fis	Fis	Es	C-dur	Fis	Fis	Fis	Fis
1 секция	2 секция	3 секция	4 секция	5 секция	6 секция	7 секция	8 секция	9 секция	10 секция

Схема отражает многосоставность ткани и полную свободу чередования мотивов. В десяти секциях можно выделить основные разделы: A-B — первый раздел; C-D-E-F-C-D — симметрично построенный центральный; A₁ — реприза.

Быстрая смена контрастных мотивов, типов фактуры, сопоставление и наложение отдаленных строев — все это дает почувствовать смысловую загруженность каждого элемента, будь то арабеска, ак-

¹⁸⁸ *Jankélévitch V.* Op. cit. P. 234.

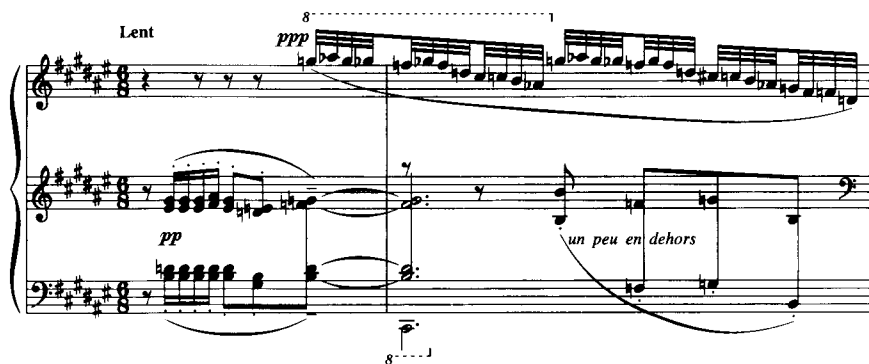
¹⁸⁹ Многосоставная первая секция состоит из контрастных мотивов: а (1 такт), b (1 такт), с (2 такта), b (2 такта), а (2 такта).

кордовый мотив, отдельный аккорд на определенной высоте и т.д. Так, тональность прелюдии *Fis-dur* — таинственная тональность. Она уже неоднократно упоминалась. В. Янкелевич посвящает ей целый пассаж своей книги, называя *ночной, звездной, светящейся*, перечисляет произведения и фрагменты, которые звучат в *Fis-dur*: окончание 3-й сцены I акта *Пеллеаса*, где предвещается буря на море; интерлюдия после ночной сцены с волосами III акта; ариозо Пеллеаса из финальной сцены IV действия оперы. К этому следует добавить и *Ароматы ночи* из *Иберии*.

«Шесть диезов, — пишет Янкелевич, — мерцают, их лучи сверкают, как аметисты в темноте, или лучше сказать, они светятся, как миллионы фосфоресцирующих светлячков»¹⁹⁰. Это лишний раз напоминает нам, что у Дебюсси трезвучие (именно трезвучие) на определенной высоте семантически нагружено.

Первый аккордовый мотив прелюдии *Терраса...* — параллелизмы уменьшенного септаккорда *pianissimo* — заклинательного характера, словно призыв вслушаться в тайный смысл звуков. Ниспадающая извилистая арабеска, появляющаяся уже в первом такте, — отдаленный призрак центрального мотива сцены у источника слепых оперы *Пеллеас и Мелизанда* (II-1). Но диатонике мотива в солнечной, полуденной сцене у источника отвечает ее ночная, как бы преломленная в лунном свете *хроматизированная* тень. Причем звучит арабеска в очень высоком регистре на чуждом для тональности *Fis-dur* доминантовом квинтсектаккорде *C-dur*, да еще с ремаркой *un peu en dehors* (как бы издалека, выделяя).

ПРИМЕР 47. Терраса свиданий при лунном свете



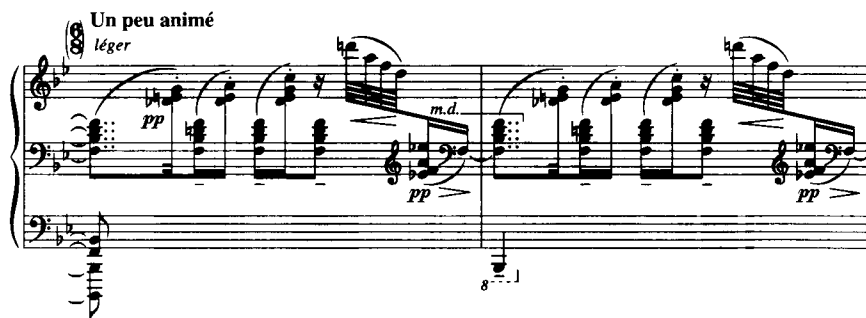
¹⁹⁰ Jankélévitch V. Op. cit. P. 182.

Немного подвижней



Разложенный доминантсептаккорд тональности *C-dur* пришел в прелюдию из той же сцены оперы, где он сопровождал слова Пеллеаса «*Ах, ваши волосы!*». Глубокий органнй пункт в басу *cis* удерживается на протяжении всего первого раздела. Яркий пространственный эффект создается благодаря регистровому отдалению трех слоев фактуры. В асимметричной метроритмической пульсации этот органнй пункт напоминает ритм пульсации педальных звуков других прелюдий, в частности, *Паруса* и *Ароматы и звуки...* Заканчивается первый раздел трезвучием *cis-moll*¹⁹¹, сопоставленным с трезвучием *B-dur*¹⁹².

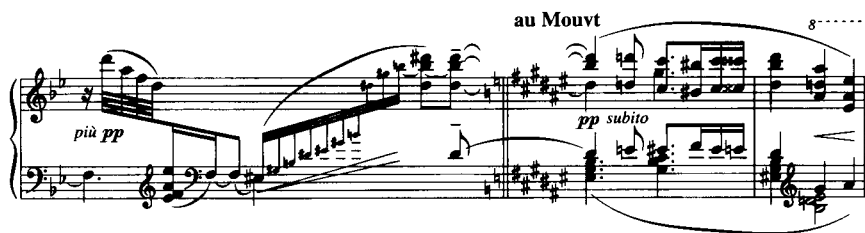
Следующая секция (два бемоля при ключе) играет роль перехода к центральному разделу. Он построен на пеллеасовских мотивах-символах сцены у источника слепых: это *мотив падения кольца в воду* (ниспадающая арабеска в прелюдии звучит трижды) и *восходящая арабеска*, которая повторяет звуки арабески, сопровождающие слова Мелизанды «*В воду просятся руки мои*»¹⁹³. Это, пожалуй, единственный пример почти точной автоцитаты.

ПРИМЕР 48 *Терраса свиданий при лунном свете*

¹⁹¹ Уже можно не напоминать, что *Cis-dur* — строй окончания оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

¹⁹² В *Пеллеасе* пять раз звучит одно трезвучие *B-dur*, сопровождая слова Голо «*Я принц Голо*».

¹⁹³ В репризе среднего раздела она прозвучит на той же высоте дважды.



ПРИМЕР 48а. *Пеллеас* (II - 1)

В во-ду про - сят - ся о - бе ру-ки...
 Je vou-drais у plon - ger les deux' mains...

Весь центральный раздел (*Fis-dur*) пронизан вальсовым ритмом. Предыдущие знаки *Пеллеаса* подсказывают: вальс могли бы танцевать влюбленные, встретившиеся у источника слепых. Они не успели протанцевать свой лунный танец. Их уже нет, от них остались одни тени. Вот откуда томительно нежный, сладостный и вместе с тем почти пугающий, призрачный характер этого вальса. Основная его тема близка вальсовой теме из прелюдии *Ароматы и звуки...* И очень близка эта музыка настроению стихотворения Бодлера, приведенному выше¹⁹⁴:

*И стонет скрипка, как душа в мученье;
 Печальный вальс и томное круженье!
 И небеса, как алтари, горят.*

Тема вальса изложена в четырехслойной фактуре, в которой все элементы одинаково важны. Но все же главным голосом является октавная тема в среднем регистре.

В центре среднего раздела (*Es-dur, Mouvement du début*) — три такта совершенно неожиданных параллелизмов в секундовом соотношении в ритме вальса, при том, что гармония всей прелюдии чрезвычайно изощренная. И кажется совсем странной прямолинейная

¹⁹⁴ См. раздел о прелюдии *Ароматы и звуки в вечернем воздухе речют*.

квартовая фанфара *d-g* на доминантсептаккорде *C-dur*. Объяснение этим неожиданностям находим все в той же сцене оперы. Параллелизмы трезвучий в секундовом соотношении сопровождают вопрос Мелизанды «Он (источник) не вылечивает более слепых?». А фанфара на доминантсептаккорде *C-dur* подготовлена началом прелюдии и является открытым призывом вспомнить *C-dur*'ный фанфарный мотив таинственного прошлого Мелизанды. Кода уходит в заоблачные выси фантастическим звучанием восходящих параллелизмов пустых квинт на тоническом басу *fis*.

Знаки оперы *Пеллеас и Мелизанда*:

- *Fis-dur* (тональность окончания I акта, любовного ариозо Пеллеаса из финала IV акта);
- призрачный мотив источника (II-1);
- доминантсептаккорд в тональности *C-dur* (II-1, Пеллеас: «Ах, ваши волосы!»);
- параллелизмы трезвучий в секундовом отношении (II-1, Мелизанда: «Он (источник) не вылечивает более слепых?»);
- восходящая арабеска на звуках *eis - gis — h - dis* — (II-1, Мелизанда: «В воду просятся руки мои»);
- *B-dur*'ное трезвучие («Я принц Голо», I-1);
- вальсовая тема (I-2, *Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют, Туманы*).

Прелюдия № 20

(...Ундины)

(...Ondine)

Scherzando, 6/8

Многочисленные музыкальные элементы связывают эту прелюдию с предыдущей. И вместе с тем она совершенно другая. Та проходит в темпе *Lento*, эта — в очень подвижном. Если в *Terrace* с ее многочисленными пеллеасовскими знаками сквозит тоска по неосуществленной, несостоявшейся любви, то *Ундина* рисует картину игр морской девы, девы-соблазнительницы — существа фантастического. Она светится холодным светом серебристых чешуек и рассыпает брызги ледяной воды¹⁹⁵.

Ундина — воплощение водной стихии в виде таинственного фантастического скерцо. Выше отмечалось родство этой прелюдии с прелюдией *Феи — прелестные танцовщицы*. Кроме того, водная стихия и стихия ветра у Дебюсси связаны. Поэтому в фактуре *Ундины* многое идет от прелюдий *воды и ветра*, но, прежде всего, от *воды и ветра* оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

¹⁹⁵ Ундина по-французски — *Ondine*, от фр. *Onde* — волна. *Дева-волна*.

Ее характер определяют: утонченная гармония полукластеров, острота аккордов нетерцовой кварто-тритоновой структуры (*d-gis-cis*, например), последовательность неразрешенных диссонансов, сопоставление их с пустыми консонансами. Скерцозная фактура легких сверкающих арабесок неожиданно сменяется аккордами *staccato*. Многозначительно, таинственно звучат мотивы, которые, как всегда у Дебюсси, откуда-то «пришли» и куда-то ведут.

Начинается прелюдия вступлением (10 тактов). По ключевым знакам — *D-dur*, но изысканные гармонии явно атональны. На басу *cis* — полукластеры, на басу *fis* — кварто-тритоновые гармонии.

Первый раздел (A)¹⁹⁶ строится на свободном чередовании и варьированном развитии трех тематических комплексов. Первый — мотивы нисходящей (с ремаркой *scintillant* — *сверкая*), восходящей и волнообразной арабесок, которые напоминают арабески двух картин оперы: *Источник в парке* (II-1) и *Терраса у выхода из подземелья* (III-3). Это характерные мотивы *воды и ветра*. Нисходящая арабеска — *мотив падения кольца в воду* — здесь превращается в светящийся холодом мотив малых секунд и больших септим. Он звучит на протяжении прелюдии девять раз и всегда настойчиво на звуках *a-b*¹⁹⁷. Между арабесками, как зов, — терцовый мотив, который появится еще пять раз и всегда на звуках *es-fis*¹⁹⁸. Это второй мотив. Гипнотизирующая повторность всех мотивов, призрачная динамика *pianissimo* характерна для этой прелюдии, как и для многих других.

Середина первого раздела (B, *au mouvement*) построена на красивой вальсовой мелодии, напоминающей подобную же из прелюдии *Терраса свиданий*¹⁹⁹, а также и вальсовую тему прелюдии *Ароматы и звуки*. Так выстраивается ассоциативный ряд, олицетворяющий связь стихий: *струящейся воды, струящегося лунного света, струящегося воздуха*.

После репризы (A₁) в конце первого раздела появляется новый *заклинательный мотив* с ремаркой *Retenu, en dehors* — *сдержанно*,

¹⁹⁶ Схематически форма прелюдии выглядит так: вступление; A-B-A₁; C-B-C₁-C₂; A₂ Кода.

¹⁹⁷ Подобная арабеска, обостренная интервалом малой секунды и большой септимы, появилась уже в конце прелюдии *Туманы*, но в виде восходящего пассажа на звуках *g-as*.

¹⁹⁸ Терцовый мотив с той же ритмической фигурой пронизывает еще одну «водную» пьесу: *Остров радости*.

¹⁹⁹ Не случайно тематизм прелюдии также связан со сценой оперы, названной *Терраса перед выходом из подземелья*.

как бы издалека, выделяя. Именно с подобного мотива начинается прелюдия *Терраса свиданий*... Этот мотив, появляющийся в разных причудливых модификациях, в разных тональностях, служит основой нового самого развернутого среднего раздела ($C-B-C_1-C_2$). То он звучит пронзительно одиноко в высоком регистре на низкой педали *es* мажорного трезвучия с повышенной квинтой, то в *Fis-dur* в увеличении, в мягком звучании терций (*doucement marqué*), то в пугающем низком регистре на фоне хроматизированных фигураций и репетиций секунд.

В коде восходящая битональная арабеска (*D-dur/Fis-dur*) на тоническом органном пункте таинственно завершается чуждым для основной тональности трезвучием *Fis-dur*²⁰⁰, повторенным три раза.

Мотивы-символы *Ундины*:

- мотивы воды и ветра (*Пеллеас*, II-1 и III-3);
- длительное колебание секунд (*Пеллеас*);
- тема вальса (*Пеллеас*, I-2; *Терраса свиданий при лунном свете*, *Туманы*, *Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют*);
- заклинательный мотив (*Терраса свиданий при лунном свете*);
- трезвучие *Fis-dur* (окончание I акта оперы, ариозо Пеллеаса — IV-4, прелюдии *Терраса свиданий при лунном свете*).

Прелюдия № 21

(...В знак уважения С. Пиквику, экс., П.Ч.П.К.)

(...Hommage à S. Pickwick Esk.P.P.M.P.C.)

Grave (Серьезно), *F-dur*, 3/4

Эта прелюдия — еще один юмористический портрет, на этот раз — персонажа романа Ч. Диккенса *Записки Пиквикского клуба*. Он появляется на сцене под звуки «трубы» (сигнала дилижанса) и отправляется в дорогу. Для двух юмористических портретов — Пиквика и Лявина — композитор выбрал тональность *F-dur*. Смешной увалень, толстый и неповоротливый Пиквик обрисован в ритме тяжелой сарабанды, «скандируемом» октавами в низком регистре, в динамике гулкого *f*, параллелизмами аккордов. Ритм сарабанды вытесняется ритмом подвижной, угловатой тарантеллы с упрямым многократным повторением одного оборота. Он, постепенно оживляясь, пронизывает весь центральный раздел. При некотором сходстве с первой прелюдией цикла, что проявляется в опоре на жанр сарабанды, характер данной пьесы иной. Если для прелюдии *Дель-*

²⁰⁰ О семантике звука *fis*, тональностей *Fis-dur*, *fis-moll* см. выше.

фийские танцовщицы характерны мягкие линии аккордовой мелодии *pianissimo* в устойчивом, медленном и торжественном движении сарабанды, то в *Пиквике* подчеркнут юмористический характер, ибо торжественный шаг быстро сменяется суетливым, смешным топтанием на месте, которое сразу же «снимает» всякую торжественность. Множество агогических оттенков свидетельствует о постоянной смене движения, множество динамических знаков — о постоянной смене громкостного уровня динамики с редким у Дебюсси преобладанием *forte*.

Прелюдия № 22

(...Канопа)

(...Сапоре)

Très calme et doucement triste (Очень спокойно, нежно, печально), *d-moll*, 4/4

По свидетельству современников, канопа украшала письменный стол композитора. Она же дала название прелюдии. Под этим названием²⁰¹ композитор скрыл ее истинный смысл, который никому не открывал, даже намеком. Глубокой тайной он окутал эту пьесу. Могут ли звуки приоткрыть тайну?

Прелюдия написана в ритме погребального шествия. Ее характер — остранинно печальный, в духе старинной сарабанды, хотя ее размер 4/4. Но главное отличие заключается не в размере, а в том, что прелюдия разворачивается не так, как обычная сарабанда, где, как правило, выдержан один тип фактуры, один тип движения.

Канопа основана на чередовании контрастных элементов, частой смене типов фактуры: здесь есть неожиданные для стиля сарабанды форшлагги, ниспадающие арабески, остановка размеренного движения, также неожиданно возникающая одnogолосная мелодия. Этот факт заставляет пристальнее рассмотреть отдельные элементы.

В прелюдии два тональных центра — *d-moll* и *C-dur*. В тональности *d-moll* — многое у Дебюсси: пьесы *Шаги на снегу*, *Снег танцует*, первая сцена *Пеллеаса*, начало и большая часть V акта, в частности, монолога Аркеля «*Не беспокойте ее, ее душа так молчалива, человеческая душа предпочитает уходить в одиночестве*». Важен также ключевой фрагмент оперы — момент потери кольца. Кольцо упало.

²⁰¹ Канопа — древнеегипетская урна, в которой хранили сердце, печень, почки умершего и ставили рядом с саркофагом.

Взволнованные слова Мелизанды «Как далеко оно, его не видно... оно ушло навеки... Лишь большой круг на воде» отмечены в оркестре последовательностью аккордов в спокойном движении ровных четвертей.

Именно из этих аккордов (важны здесь фактура и регистр, соотношения трезвучий на определенной высоте, размеренное движение четвертями) вырастает начало прелюдии, ее основная музыкальная мысль.

ПРИМЕР 49. *Пеллеас (II - 1)*

M.
M.

Е - го не вид - но. О - но у - шло... на - ве - ки.
ce n'est plus el - le. Elle est per - due... per - du - e!

Толь-ко од - ни лишь кру - ги на во - де...
Il n'y a plus qu'un grand cer - cle sur l'eau...

p *p*

ПРИМЕР 49а. *Канона*

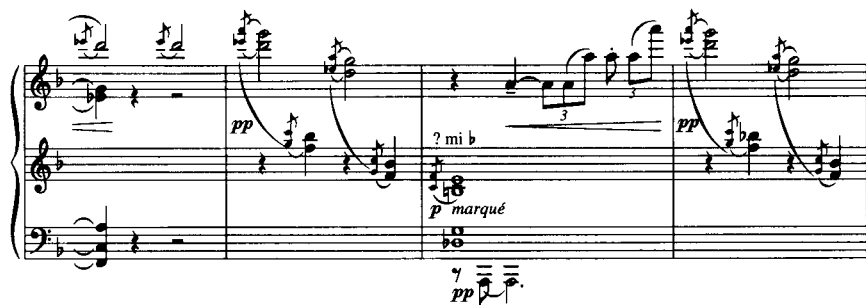
Très calme et doucement triste

Cédez ... //

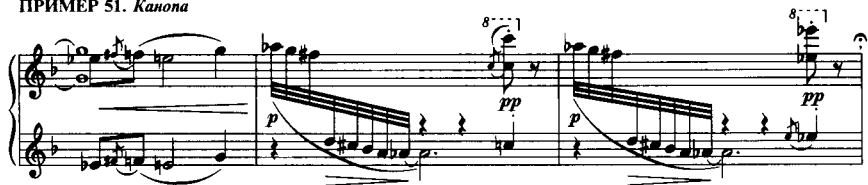
pp *p* *più p*

В прелюдии нашли отражение и другие ключевые моменты *Пеллеаса* через отдельные фактурные или мелодические обороты. Большую роль играет мотив двух больших нисходящих терций (*мотив зова*), важнейший мотив-символ музыки Дебюсси. В *Каноне* он звучит три раза (в 18-м, 20-м и 22-м тактах), каждый раз отмечен ремаркой *marqué* (выделяя). Он появляется в окружении многозначительных элементов, также вызывающих ассоциации с оперой: подобных же форшлагов двух ниспадающих чистых кварт (как вариант двух ниспадающих терций), ломаных октав (последние — из вступления к III акту оперы) и двух ниспадающих арабесок мелкими длительностями, напоминающими *мотив падения кольца в воду*.

ПРИМЕР 50. *Канона*



ПРИМЕР 51. *Канона*



Есть в *Каноне* и ассоциации с одиноким голосом Мелизанды, поющей свою диковинную песню у окна башни в начале III акта²⁰². И хотя в прелюдии песня не процитирована дословно, но в «пеллеасовском» ее контексте фрагмент одноголосного, таинственного мотива ассоциируется с ней. Слова Пеллеаса «*Что ты поешь у окна, как диковинная птица из дальних стран*» очень точно характеризуют этот «голос» в прелюдии. Поистине диковинный мотив! Тот же регистр, та же томительная интонация, тот же темпо-ритм и то же движение. За каждым звуком здесь слышишь слово! Этот мотив, выделенный особой фактурой (одноголосная мелодия на аккордовой

²⁰² Она поет ее без сопровождения оркестра.

педали), звучит в прелюдии дважды: в середине и в самом конце, как ее завершение.

Знаки оперы:

— аккордовая цепочка параллельных трезвучий в *d-moll* (II-1);

— *мотив зова*;

— *мотив падения кольца в воду* (II-1);

— аллюзия на песню Мелизанды (III-1).

Прелюдия № 23

(... Чередующиеся терции)

(... *Les tierces alternées*)

Modérément animé (Умеренно подвижно), условный *C-dur* — *a-moll*,

2/4

Загадочное название, скрывающее эзотерический смысл пьесы.

Об этой прелюдии М. Лонг написала: «*Чередующиеся терции. Единственная прелюдия среди всех двадцати четырех, представляющая собой чисто технический дивертисмент*»²⁰³. Явно ошибочная характеристика, хотя она и принадлежит чуткой пианистке. В беспристрастно пульсирующих терциях, в их непрерывном, безостановочном беге слышна драма. Уж очень неожиданны контрасты прелюдии, ее трагические акценты. А некоторые моменты, как, например, «сонорика» в базах, грохот терций после нежного и тихого эпизода просто необъяснимы с точки зрения «технического дивертисмента». Кроме того, сам срединный эпизод — странно многозначительный, загадочный — явно намекает на *нечто*, выходящее за рамки просто «технического дивертисмента». Впрочем, вся прелюдия таинственна.

Дебюсси однажды сказал: «*Музыка всегда должна сохранять долю тайны. Во имя всех богов не будем ни стараться освободить ее от тайны, ни стараться разъяснить ее*». И не удивительно, что тайну *Терций* композитор не раскрыл даже М. Лонг во время работы с нею над *Прелюдиями*.

Интертекстуальный анализ может помочь в обнаружении скрытого смысла этой прелюдии, как и многих других, через ассоциации с оперой *Пеллеас и Мелизанда*.

Терция — зерно мотива-символа Мелизанды. Терции, одни только терции отражают в V действии оперы смерть героини. В этот

²⁰³ Лонг М. Цит. изд. С.59.

²⁰⁴ См. о *мотиве зова* выше на сс. многих страницах данной главы.

момент (никто из близких его не заметил, лишь служанки падают на колени) оркестр умолкает, и лишь как погребальные колокола звучат две большие нисходящие терции в целотоновом звукоряде: *c-e, d-b* (мотив зова)²⁰⁴.

Второй терцовый мотив появляется в V акте оперы чуть позднее, когда смерть Мелизанды замечена всеми и подтверждена доктором. Это строгий геометрический ряд двух больших терций в диапазоне чистой квинты от *c-e* малой октавы (*c-e, es-g, ges-b, a-cis, c-e*) к *c-e* третьей октавы²⁰⁵. Именно с чередования терций, соотношения которых выводятся из двух терцовых рядов *Пеллеаса*, прелюдия и начинается²⁰⁶.

Все ключевые моменты оперы искусно свернуты в чередовании терций и словно отражают судьбу ее героев. Основной мотив *Прелюдии* — ее рефрен — звучит три раза и каждый раз по-новому. Неумолимый «бег» терций рефрена вызывает ассоциации с различными этапами драмы: в начале — это как бы трепетный порыв, бег героини навстречу своему счастью, в конце — бег спасающейся от преследования Голо Мелизанды.

Момент игры с кольцом композитор отмечает аллюзиями на мотив кольца Вагнера²⁰⁷. И у Вагнера, и у Дебюсси в *мотиве кольца* терции как бы очерчивают круг. Причем двутакт с ним Дебюсси выделяет артикуляцией: единственный раз в прелюдии именно над этим мотивом появляются знаки *staccato* с лигой, сопровождаемые ремаркой *subito pianissimo*.

ПРИМЕР 52. Чередующиеся терции



²⁰⁵ Этот ряд любопытен и с той точки зрения, что в нем имеются аллюзии на терцовый ряд из вступления к третьему акту *Тристана* Вагнера.

²⁰⁶ *c-e* — первая и последняя терция прелюдии, при том, что ее основная тема не в *C-dur*, а скорее в *a-moll*. Впрочем, прелюдия «скользит» по тональностям вне четкого тонального центра.

²⁰⁷ Аллюзии на Вагнера встречаются неоднократно в творчестве Дебюсси, и на некоторые из них он сам указал: это мотив томления из оперы *Тристан и Изольда*, «осмеянный» им в пьесе *Кукольный кэ-уок*.

В.л.
WII.

Рей - на в пер-стень ско - вав,
Rhein - gold schü - fe den Ring.

p *f*

Первую драматическую кульминацию *Пеллеаса* — отчаяние Голо, обнаружившего потерю кольца и отчаяние Мелизанды, которую Голо жестоко отправляет ночью на море искать кольцо (II-2), Дебюсси «свертывает» в *Прелюдии* в каскад нисходящих терций, в которых словно слышишь голос Мелизанды «*О! Как несчастна я!*». И действительно, в оркестровой интерлюдии оперы после этих слов Мелизанды есть фрагмент подобного же каскада нисходящих аккордов со сходной интонацией нисходящей секунды. Опорный аккорд этого фрагмента интерлюдии оперы, построенный на звуках двух терций *f-a* и *h-d*, и есть начальный аккорд прелюдии.

Кульминационные лирические (ночные) сцены Пеллеаса и Мелизанды — начало III акта (*сцена с волосами*) и финальная картина IV акта (последнее ночное свидание) отражены в медленном эпизоде *Прелюдии*. За каждым таинственно тихим и нежным оборотом терций можно представить и робкое прикосновение («*Ручку дай свою скорее. Губ моих коснись рукой*», — поет Пеллеас в сцене с волосами), а можно услышать и тихие слова признания в любви, произносимые почти шепотом, словно во сне (IV-4). Нежность, скрытую страсть можно передать в этих терциях!

Следующий эпизод прелюдии (переход к последнему рефрену после тихого медленного эпизода через неожиданный глухой «рокот» терций в низком регистре) понятен лишь благодаря ассоциациям с *Пеллеасом*, когда любовное свидание (IV-4) прерывает грохот закрывающихся ворот замка. В *Пеллеасе* — это момент перелома к трагической развязке. И в *Прелюдии* этот переход к третьему рефрену (репризе) врывается так же, как ее драматический перелом, после которого «бег» терций звучит (точнее, должен звучать) просто трагически, словно крик о помощи Мелизанды. И хотя нет

никаких внешних признаков драматизации последнего рефрена (он почти точно повторяет первое проведение), после всех «событий» исполнитель должен его наполнить другим смыслом, заставить звучать тревожно, отчаянно. Тем более, что есть и реальное подтверждение связи кульминации рефрена с трагической кульминацией *Пеллеаса*: верхние звуки терций полностью совпадают со звуками отчаянного крика Мелизанды «*O! O! Я теперь беззащитна!*».

Важны в *Прелюдии* не только интервальные соотношения терций, но и их бег, их ритм, их тремолирующее движение — все эти элементы связывают ее с оперой. В тихой вибрации терций запечатлены бесчисленные варианты «тремолирующего» оркестра *Пеллеаса*, отражающие и шум моря, и журчание ручья, и бесконечный бег времени, и ритм взволнованного человеческого дыхания, и биеение его сердца. Никогда еще ни одному композитору не удавалось через игру одних терций (благодаря аллюзиям на музыкальную драму *Пеллеас и Мелизанда*) выразить судьбу человека: его порыв к счастью и обреченность этого порыва. Напомним знаменательную фразу Дебюсси: «*Прислушайтесь к шуму ветра, который проносится мимо вас, рассказывая вам историю мира*». Перефразируя слова композитора, можно сказать: *Прислушайтесь к бегу терций, которые проносятся мимо вас, как ветер, рассказывая вам историю Человека*.

Знаки *Пеллеаса*:

- терции смерти Мелизанды в двух вариантах;
- нисходящий мотив, просвечивающийся в терциях (IV-4);
- терция с-е.

Прелюдия № 24

(...Фейерверк)

(...Feux d'artifice)

Modérément animé (Умеренно подвижно) (*léger, égal et lointain* — легко, ровно и словно издалека), внетональна, 4/8

Танец огня, феерия света. Финал всего цикла, «...это завершение Двадцати четырех прелюдий, полное сверкающей виртуозности, открытого ликования, искрящегося блеска народного веселья[...]. Внеожиданно возникших нескольких звуках „Марсельезы“ сыщется внезапная печаль конца праздника. Очень важная пьеса, скрывающая под своей ослепительной внешностью глубокий смысл»²⁰⁸.

²⁰⁸ Лонг М. Цит. изд. С. 59.

Фейерверк — самая масштабная и технически сложная прелюдия цикла. Действительно, в этой картине, в которой отмечают «одинокие вспышки, всполохи, ракетные выстрелы, сверкание многокрасочного букета...» (Корто), скрыт некий тайный смысл. Об этом свидетельствуют скрытое беспокойство, которое весьма ощутимо пронизывает пьесу. Судя по цитате *Марсельезы* (ремарка *de très loin — очень издалека*), в прелюдии есть намек на праздник 14 Июля — революционный праздник в честь взятия Бастилии, который и поныне пышно, с фейерверком отмечают во Франции. Но отношение Дебюсси к этому празднику было весьма скептическое. Верно подметил Хальбрейх, «как в „Празднествах“ из „Ноктюрнов“, заключение прелюдии — не без меланхолии. Радость улетучивается, место веселья на рассвете пустынно»²⁰⁹.

Пьеса новаторская по языку — атематичная, атональная, ее форма абсолютно свободна. При ключе один бемоль, но тональный центр отсутствует. Заканчивается на квинте *des-as*. Вся она построена на волнообразных фигурациях в очень быстром темпе, биении секунд, тремоло секунд, пляшущих гроздьев больших секунд и аккордов *staccato*, ударов «колокола» в басу, призывных звуков фанфар (то *fortissimo*, то *pianissimo*, отражающих пространственное приближение и удаление празднества).

Начало прелюдии (битональная фигурация на белых и черных клавишах в левой и правой руках) напоминает *Туманы*. На фигурации накладывается трагический *пеллеасовский* тритон *d-as*, который повторяется и высвечивается в фактуре на протяжении многих тактов (в первой секции и далее)²¹⁰. Случаен ли здесь этот тритон, который так важен в *Пеллеасе* и который так часто приковывает внимание в других прелюдиях?

Биение секунд (вторая секция), среди которых секунда *c-d* занимает центральное место, ведет нас, во-первых, к секундам «закрывающихся ворот замка» оперы (IV-4), во-вторых, ко всем секундам именно на высоте *c-d* в *Пеллеасе* (секунды *мрака*). *C-dur'*ная фанфара (*c-g*, третья секция), окруженная вихревыми фигурациями, как бы изображающими вспышки света, также многозначительна (фанфара 1-й сцены *Пеллеаса*). Далее — удары в глубоком басу звука *as*, словно удары колокола, сменяются ударами звука *d* (вновь образуется тритон *d-as*), вторгающегося в те же фигурации. На фоне «на-

²⁰⁹ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 593.

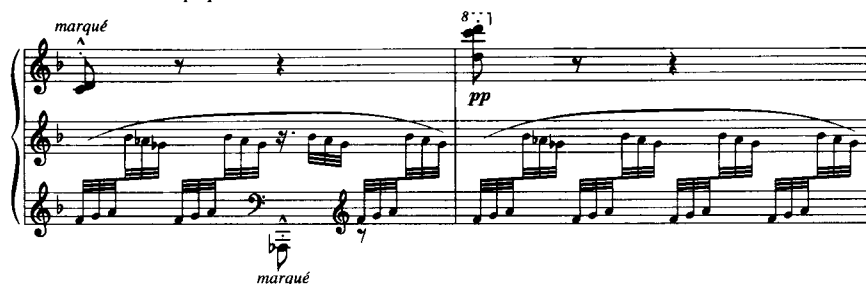
²¹⁰ Всего в прелюдии 10 секций.

бата» *d* — тревожное биение больших секунд, вновь с акцентом на секундах *c-d*.

ПРИМЕР 53. Фейерверк



ПРИМЕР 53а. Фейерверк



Неожиданно в пятой секции (*Mouvement, plus a l'aise* — *В том же темпе, но более свободно*) появляется жалобный мотив, высвечивающийся в фигурациях в виде отдельных звуков-точек, прерванный аккордом *C-dur* (*pp*). За ним следуют таинственные параллелизмы трезвучий на басу *Fis-E-B-C*; *Fis-E-B-G-Es* также *pp*, словно калейдоскоп красочных пятен в небе и нечто более загадочное. К аккордовым цепочкам с сопоставлением *C-dur* — *Fis-dur* *pp* протягиваются нити от *Пеллеаса* к прелюдиям *Паруса*, *Ветер на равнине*, *Что увидел западный ветер*, *Туманы*, *Терраса свиданий при лунном свете*²¹¹. Сопоставление этих аккордов у Дебюсси, как видим, весьма многозначительно. В конце прелюдии — цитата мотива *Марсельезы* звучит как отдаленная *C-dur*'ная фанфара на квинте *des-as*.

Прелюдия *Фейерверк*, подобно другим прелюдиям Дебюсси, «и открыта и закрыта» (В. Янкелевич). Я бы так истолковала слова автора: *открыта* для ее описательного толкования, как симфония огня, феерии света, красок, фанфар, гимнов. *Закрыта* своим подтекстом, на который недвусмысленно намекают звуковые символы, ведущие к опере и другим прелюдиям. Через ассоциативные

²¹¹ О семантике тональности *C-dur* и сопоставлении ее с *Fis-dur* см. выше.

мотивы Дебюсси поведал об ударах, обрушивающихся на человеческие судьбы.

В заключение приведем слова В. Янкелевича:

«Фейерверк, которым заканчивается 24 Прелюдии, есть в каком-то смысле двадцать четвертый час дня тщетностей. Этот день завершается в сиянии, под дождем звезд, под букетом искр... Феерия мгновения... Мнимое торжество, обманчивая видимость. Как в четвертом акте (оперы — Л.К.), „все звезды падают!“ Букет тщетностей, собранный в мгновении, где гаснут разноцветные огни. День суеты сует заканчивается в полночь на самой тщетной тщетности, на самом эфемерном апофеозе. Так проходит слава мира, умирает старая любовь, гаснут краткие всполохи-вспышки национального праздника... Мрак ночи покрывает пространство..., тишина внезапно вторгается в гром фейерверка. Когда последняя вспышка последнего выстрела проплыла в теплой ночи июля, нам остается только воспоминание о блеске — более ничего: от гаснущего великолепия остается только легкая дымка и еще отдаленные звуки „Марсельезы“, которые затихают на горизонте и затем остается лишь черное небо, которым все и завершается.

Когда речь идет о празднествах вод, празднествах воздуха, празднествах огня (у Дебюсси), праздник всегда падает вниз, в тишину, в ночь. Праздник мгновения есть не что иное, как тщетность... Все это лишь сон!»²¹².

Знаки оперы *Пеллеас и Мелизанда*:

- трагический тритон Пеллеаса *d-as*;
- секунда мрака *c-d*;
- секунды закрывающихся ворот замка;
- *C-dur*'ная фанфара таинственного прошлого Мелизанды;
- сопоставление трезвучий *C-dur* и *Fis-dur*, имеющее целый шлейф ассоциаций.

24 Прелюдии — своеобразная дебюссистская «космология». Как знаки зодиака принадлежат сферам воздуха, воды, земли и огня, так и прелюдии Дебюсси принадлежат сферам воды (*Паруса, Ундины, Затонувший собор*), воздуха (*Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют, Ветер на равнине, Что увидел западный ветер*), земли (*Холмы Анкапри, Шаги на снегу*), огня (*Фейерверк*). Но главное, этот цикл в предельно лаконичном виде, с необычайной степенью концентрации смысла отразил всю концепцию творчества композитора.

²¹² *Jankélévitch V. Op. cit. P. 280.*

Более чем медленно. Вальс²¹³ (1910)***La plus que lente. Valse****Lent (molto rubato, comme morbidezza), Ges-dur, 3/4*

После *Прелюдий* и перед *Этюдами* эта пьеса выглядит более чем простой, непритязательной. Она близка по стилю ранним сочинениям композитора, романтическим вальсам. Возможно, Дебюсси использовал материал, который был предназначен для *Вальса* 1894 года. Предположение не лишено оснований.

Гармония пьесы устойчива, с отчетливым тональным центром *Ges-dur*. Ясно очерченная и протяженная вальсовая мелодия (какой не встретишь в сочинениях этого времени) повторяется как рефрен, что делает форму четко организованной: рондо с двумя эпизодами.

Не лишено оснований также предположение Хальбрейха, что этот *Вальс* — некая элегантная пародия на романтическую музыку. Действительно, почти банальная мелодия вальса, прямолинейная форма в сочетании с такими нехарактерными для Дебюсси ремарками, как *Appassionato, Animé, moi animé, molto rubato* выдают намерения композитора. Эту пьесу сам Дебюсси оркестровал, и она была издана Дюраном сразу после сочинения в 1910 году.

Героическая колыбельная (1914)***Berceuse heroïque****Modéré sans lenteur, es-moll, 4/4*

Единственное произведение, которое Дебюсси создал в первый год войны. В письме к Ж. Дюрану 9 октября 1914 года он написал:

«Если бы я осмелился и не побоялся „rompierisme’a“ („банальности“), касаясь подобного жанра, я бы охотно написал *Героический марш* [...]. Но изображать героизм в укрытии от снарядов мне кажется смешно...»²¹⁴.

Героическая колыбельная сочинена по заказу лондонской ежедневной газеты *Daily Telegraph*. В честь бельгийского короля Альберта I, который показал во время первой мировой войны чудо героизма,

²¹³ Перевод названия пьесы в русскоязычных изданиях упрощен: *Очень медленный вальс*.

²¹⁴ Debussy C. Correspondance 1884–1918. P. 347.

готовился специальный альбом. В нем помимо Дебюсси участвовали Эдуард Элгар, Эдвард Жерман, Андре Мессаже, Клод Моне, Анри Бергсон.

Колыбельная была оркестрована самим автором, и 24 октября 1915 года состоялось ее первое исполнение в оркестровой версии. Хотя композитор и опасался «банальностей» траурного марша, в ней все же есть признаки этого жанра. Шествие открывается суровыми унисонами в низком регистре (*grave et soutenu* — *серьезно и сдержанно*), в мрачной тональности *es-moll*²¹⁵. Скорбно звучит основная тема, построенная на глухих аккордовых параллелизмах под неуклонное биение «литавр», отбивающих кварты *es-b* в ритме шага²¹⁶. Ее прерывает светлая фанфара в *F-dur* на политональном гармоническом фоне: *es-moll/d-moll*.

В середине простой трехчастной формы в далеком строе *C-dur* появляется простая, но горделивая мелодия (авторская ремарка *fierément - гордо!*)²¹⁷. Может быть, это и несколько наивный способ показать стойкость и непобедимость народного духа.

В репризе возвращается скорбная поступь в *es-moll*, вновь сопровождаемая светлой фанфарой в *F-dur*. Хотя она звучит призрачно (*lointain, pp*), но все же как обещание грядущей победы.

* * *

Двенадцать этюдов *Douze Etudes*

Памяти Фредерика Шопена (1915)

Цикл *Этюдов* был создан Дебюсси летом 1915 года на берегу Ла-Манша, в Пурвиле, где он проводил лето с семьей. Это были тяжелые годы первой мировой войны. Тем не менее, уже в 1916 году этюды были опубликованы Дюраном и в этом же году исполнены Вальтером Руммелем. Долгое время судьба их, как и всех поздних сочинений, складывалась несчастливо. За ними удерживалась репутация сочинений конструктивистских (названия сбивали с толку), сухих, лишенных вдохновения.

²¹⁵ Редкая у Дебюсси тональность, которая до этого появилась в цикле *Шесть античных эпиграфов* в пьесе *Для Египтянки*.

²¹⁶ Этот квартовый мотив шага, пронизывающий траурные марши в симфониях Малера, стал по существу его визитной карточкой.

²¹⁷ По утверждению Хальбрейха — народная песня *Brabançonne*.

В последние десятилетия появились оценки прямо противоположные. *Этюды*, наконец, заняли достойное место, как вершина фортепианного творчества композитора. Все виднейшие в мире исполнители Дебюсси признаются в своей любви к *Этюдам*. Понадобилось едва ли не 100 лет, чтобы оправдались слова композитора, сказанные им в письме к издателю Жаку Дюрану 19 августа 1915 года: «*В будущее Этюдов я вложил много любви и веры. Надеюсь, они вам понравятся и по музыке, и по ее назначению*»²¹⁸.

А 27 сентября также в письме к Дюрану он сообщил об окончании всего цикла со словами: «*Признаюсь, что я доволен этим сочинением, которое, говорю это без ложной скромности, займет особое место в моем творчестве*»²¹⁹. Действительно, они заняли особое место в творчестве Дебюсси, ибо в них сконцентрирован гений новатора.

Дебюсси приступил к их сочинению, вдохновившись *Этюдами* Шопена, которые он по просьбе Ж. Дюрана редактировал для нового издания. Шопену он и посвятил свой цикл. Помимо словесного есть еще и чисто музыкальное посвящение: многочисленные аллюзии на этюды Шопена, например, *Для терций* — на терцовый этюд (*gis-moll*, op. 25, № 4); в этюде *Для хроматизмов* — на хроматический этюд (*a-moll*, op. 10, № 2), *Для секст* — на секстовый этюд (*Des-dur*, op. 25, № 8).

Этюды Шопена — высочайших художественных достоинств, но они написаны строго в рамках жанра, на разные типы техники. Техническая задача каждого этюда, «заявленная» в фактуре, выдерживается от начала до конца. *Этюды* же Дебюсси имеют названия, казалось бы, конструктивного толка: *Для пяти пальцев*, *Для терций*, *Для кварт*, *Для секст*, *Для октав*, *Для арпеджио*²²⁰ и т. д. Словно каждый из них создан на определенный тип техники. Но это обман. Шутка! Скорее, Шопен мог бы каждый из своих этюдов подобным образом назвать *Терцовый*, *Октавный*, *Секстовый* (их в обиходе пианисты так и называют). Но многие этюды Дебюсси не отвечают этом жанру. Больше чем когда-либо Дебюсси названиями вводит в заблуждение слушателей (их — прежде всего), музыкальных критиков, возможно, и исполнителей. По богатству содержания, мно-

²¹⁸ Дебюсси К. Избранные письма. С. 239.

²¹⁹ Там же. С. 243.

²²⁰ В русскоязычных изданиях перевод иной: *Терции*, *Кварты*, *Сексты*, что не соответствует названиям, данным Дебюсси: *Pour les tierces*, *Pour les quartes*, *Pour les sixtes* и т.д.

гообразию образов (часто зашифрованных, неуловимых, тайных, смутных, многозначительных) *Этюды* не только не уступают *Прелюдиям*, но вносят много нового, неожиданного, волнующего, прекрасного в наше представление об образном мире музыки композитора. Они являются как бы продолжением цикла *Прелюдий*, и каждый из них мог бы иметь в конце некое метафорическое название, как каждая прелюдия.

Для исполнителей они заключают в себе очень большие трудности технического плана: требуют совершенного мастерства, владения тембро-красочными возможностями рояля, тончайшей педализацией и нюансировкой. Но главная трудность заключается в раскрытии их подлинного смысла. В этом исполнителю может помочь знание и понимание всего творчества Дебюсси, в частности, его фортепианной музыки, предшествующей *Этюдам*, знание оперы *Пеллеас и Мелизанда*, оркестровых пьес. Ибо истинный смысл *Этюд*ов раскрывается в контексте всего творчества композитора.

Язык Дебюсси значительно усложнился в сравнении с предшествующим циклом *Прелюдий*. Усложнилась гармония (многие этюды атональны), фактура, ритмическая организация. *Этюды* требуют от исполнителя невероятной тонкости и гибкости в агогике, в туше, требуют особой ритмической свободы (что уже идет вразрез с жанром этюда), понимания смыслового значения каждого штриха, короткого мотива, аккорда, тональной, инструментальной краски. Многие этюды или отдельные мотивы в них «инструментованы», словно поручены различным инструментам оркестра. В *Этюдах* сконцентрированы новации композитора в области фортепианной техники. «*Будущая эволюция языка фортепианной музыки немыслима без этих произведений*» — оценка Хальбрейха²²¹. Дебюсси предвосхитил в фортепианной технике то, без чего немыслимо творчество Мессиаана, Булеза, Штокхаузена и многих других композиторов XX века.

В письме к Дюрану 1 сентября 1915 года Дебюсси написал: «*Будьте уверены, что мои пальцы, как и ваши, останавливаются перед некоторыми пассажами, и мне необходимо перевести дыхание, как после восхождения в гору... Право же, эта музыка парит на вершинах исполнительского мастерства! Там есть, где устанавливать рекорды*»²²².

²²¹ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 595.

²²² Цит. по кн.: Lockspeiser E., Halbreich H. P. 597.

Этюд № 1. Для «пяти пальцев». По господину Черни
Pour les “cinque doigts”. D’après Monsieur Czerny

Sagement (Благоразумно), *C-dur*, 4/4

Ироничная ремарка настраивает на соответствующий лад. Формула *Для пяти пальцев*, напоминающая этюды Черни ор. 229, выдержана недолго. Но маска Черни время от времени проглядывает, автор словно хочет вернуть этюд в рамки упражнения, но его бурная фантазия не дает ему это сделать. Она уводит его далеко от намеченной вначале формулы: «...раз выбранный принцип, — писал Дебюсси по поводу первых этюдов, — быстро исчерпывает и самые интересные из комбинаций»²²³.

Этот этюд сродни первой пьесе из *Детского уголка Доктор “gradus ad parnassum”*. На это намекает и его название. И в том, и другом случае Дебюсси делает ироничный поклон в сторону двух мастеров этюдов.

Тональность *Для пяти пальцев* — *C-dur*, как и первой пьесы *Детского уголка*. В то же время в этюде есть аллюзии и на первый этюд Шопена ор. 10. Он также в *C-dur*. Но в отличие от Шопена, который выдерживает заданную для данного этюда ритмико-фактурную формулу от начала до конца, Дебюсси изобретательно варьирует фактуру, что продиктовано, вероятно, внутренней программой, далекой от инструктивных задач: автор уподобляет этюд веселой юмористической сценке.

С этой точки зрения характерно начало: в этюдную формулу на пяти пальцах в *C-dur* уже во втором такте вторгается чуждый звук *as*. Он настойчиво «вдалбливается» несколько раз. После чего начинается веселая *игра* мотивами, ритмическими фигурами, темпами, динамикой, тональными красками. Все это сопровождается подробными авторскими ремарками. Так, уже в седьмом такте ремарка — *Animé. Mouvement de Gigue* (*Взволнованно, в движении жиги*); 4/4 сменяются размером 6/16. Через четыре такта — попытка вернуться к заданному движению и заданной фигуре. Но не тут-то было. Разворачивается веселое, легкое, искрящееся скерцо в очень свободном движении. Ремарки *rubato, mouvement, molto rubato, rit, Mouvement, cédez, Tempo meno mosso* и т. д. нацеливают на импровизационную (совсем не этюдную) игру, где все время что-то происходит: полетные пассажи чередуются с токкатным *perpetuum mobile*,

²²³ Дебюсси К. Избранные письма. С. 239.

стремительные пассажи шестнадцатых в двух руках — с аккордовой техникой, *legato* сменяется *staccato*. Иногда возникают некие мелодические островки на фоне струящихся фигураций. Их нужно успеть выразительно проинтонировать. *Forte, subito pianissimo, sfz, fortissimo* — эти смены динамики также «играют» на скрытый игровой «сюжет» пьесы. Чтобы все это исполнить, нужно забыть о том, что это *Этюд для пяти пальцев*. Для него и десяти мало, настолько композитор ставит перед исполнителем сложные художественные задачи.

Этюд № 2. Для терций

Pour les tierces

Moderato, ma non troppo, Des-dur, 4/4

Этот этюд содержит аллюзии на терцовый этюд *gis-moll* Шопена, даже с тонким намеком на количество знаков: тот с пятью диезами, этюд Дебюсси — с пятью бемолями: *b-moll*. Но основная тональность открывается лишь в заключительных тактах *con fuoco*.

Этюд заставляет вспомнить прелюдии *Чередующиеся терции, Паруса* (также «терцовые»). Обе прелюдии — со скрытым смыслом. Он есть и в этюде. И есть на что опереться в его расшифровке.

Заданная ритмико-фактурная формула выдерживается на протяжении всего этюда, она лишь два раза прерывается вторжением аккордовых возгласов *appassionato*. Разворачивается этюд в очень свободном движении, пронизан лирическим, взволнованным тоном. Волнение достигает в конце трагической кульминации, что в музыке Дебюсси встречается редко.

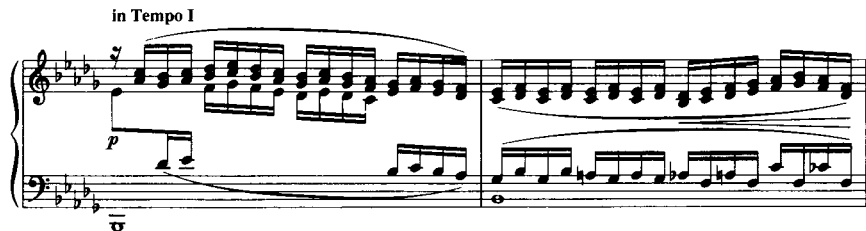
Непрерывное, волнообразное, а также тремолирующее движение терций шестнадцатыми упорно напоминает фактуру некоторых сцен *Пеллеаса*. Так, в этой фактуре композитор словно зашифровал некоторые моменты оперы. Но именно зашифровал: тихое «бормотание» терций, словно тихий плеск воды, морской волны или ручья, или оно отражает спящие воды бассейна в солнечный полдень, когда лучи скользят по воде, в которую Мелизанда роняет кольцо. Ведь в этой сцене действительно царит волнообразная фигура шестнадцатыми длительностями. Взволнованная интерлюдия после этой сцены основана на этом же движении, в котором появляются параллелизмы кварт и квинт²²⁴. В 4-й картине III действия (сцена Голо и Иньоля) тремолирующие шестнадцатые сопровождают слова Голо *«Целовались ли они?»*²²⁵. Наконец, в интерлюдии между первой

²²⁴ См.: Дебюсси К. *Пеллеас и Мелизанда*. Клавир. С. 77.

²²⁵ Дебюсси К. *Пеллеас и Мелизанда*. Клавир. С. 178–179.

и второй картиной IV акта (тревожный момент, когда влюбленные договариваются о ночном свидании, ставшим последним для них) — это уже фигуры терций, которые процитированы в *Этюде*.

ПРИМЕР 54. Этюд Для терций



ПРИМЕР 54а. Пеллеас (IV - 1)

П.
Р.

За э - той дверь - ю сды - шу го - ло - са я.
J'en - tends par - ler der - riè - re cet - te por - te.

ПРИМЕР 54б. Этюд Для терций



ПРИМЕР 54с. Пеллеас (IV - 1)

Modéré
Умеренно

pp dolce ed espress.

m.s.

Перед первым всплеском эмоций (*rubato, accelerando, rit., forte*) появляются потоки больших терций в том оригинальном соотношении, как *терции смерти* Мелизанды: *c-e, es-g*. Первая кульминация звучит страстно, патетично на потоках ниспадающих терций.

Настроение *Этюда* переменчивое: то спокойный светлый поток терций, передающий трогательную нежность, то игривые скерцозные терции, дающие аллюзии на игровой аспект в опере (игра кольцом), то движение беспокойное и тревожное («*кольцо потеряно, что сказать Голо?*»). Еще более беспокойные вздыбливающие потоки терций отправляют нас к первой интерлюдии IV акта оперы, о которой выше шла речь.

Есть еще момент в *Этюде*, отмеченный множеством ремарок (*in canto, dolce marcato pp, dolce sostenuto*), где в безостановочном движении терций высвечивается мелодический голос. Этот фрагмент — словно вариация на оркестровое сопровождение ариозо Пеллеаса из III действия²²⁶. Также и тональность связывает этюд с этой сценой: *Des-миксолидийский* — в опере, *Des-dur* — начало этюда *Для терций*.

ПРИМЕР 55. Этюд Для терций



²²⁶ Дебюсси К. Пеллеас и Мелизанда. Клавир. С. 137.

Modéré, puis progressivement animé et passionné
Умеренно, затем все оживленной с возрастающей страстностью

П.
Р.

П.
Р.

[Привя] жу, при-вя- жу их к э- тим вет- вям... и тог- да не уй- ти те- бе от
poue, je les noue aux bran- ches du saule... Tu ne t'en i- ras plus... tu ne t'en

pp dolce ed express.

Технические трудности в терцовом этюде немалые. Во-первых, он очень протяженный, и большая его часть должна быть сыграна легато. Это непросто, особенно когда терции появляются в двух руках одновременно в быстром темпе. Но главная трудность заключается в том, чтобы передать все его сложнейшее содержание, тонкие переходы от одного состояния к другому, соединить все разнородные фрагменты единой линией развития. И намекнуть на скрытый смысл. А в понимании этого смысла стоит вспомнить, что терция — главный интервал в мотиве Мелизанды. Таким образом, это абсолютно «мелизандовский» этюд.

Форма этюда — подобие свободного рондо: A (ab) — B (cdc) — C — A(a) — D — A(ab).

Этюд № 3. Для кварт

Pour les quarts

Andantino con moto, dolce, F-dur, 6/8

Как и терцовый, этюд *Для кварт* — настоящая поэма. Квартетовая формула выдерживается от начала до конца. Но сколько «событий» содержится в этих «чередующихся квартах»!

Этюд в медленном темпе. Это *Andantino dolce*, в котором запечатлен капризно изменчивый *лирический* образ. В пьесе много различных мотивов, контрастных по смыслу. Особый фонический колорит ей придают *параллелизмы чистых* кварт (хотя встречаются кварты увеличенные и уменьшенные). Они напоминают о средневековом органуме, о ленточном двухголосии. Может быть, именно органум и натолкнул композитора на эту оригинальную идею. В письме к Дюрану от 28 августа 1915 года композитор напи-

сал, что такой этюд как *Для кварт* «служит мне для поисков новых звучаний, где вы найдете нечто никогда не слышанное, хотя ваши уши и привыкли ко многим „любопытным вещам“»²²⁷.

«Романтическим» параллелизм терций второго этюда композитор противопоставил «средневековые» параллелизмы кварт. Но есть в этом и некоторая, как я думаю, символика, о чем композитор, разумеется, не упоминает.

Начинается *Этюд* как нежная, светлая пастораль. Параллелизмы чистых кварт (по существу, это утолщенная арабесочная мелодия) звучат как бы в тембре двух флейт (мотив *a*)²²⁸. Флейтовый тембр у Дебюсси всегда выступает как некий знак пасторали (да и тональность *F-dur* — пасторальная). Ритмический и мелодический контур мотива напоминает одноголосное соло флейты в *Прелюдии к Послеполудню Фавна*.

Но важнее еще одна аллюзия — на начало II акта оперы *Пеллеас и Мелизанда*. Первую сцену открывает соло флейты, начинающееся с колебания кварт (мотив-символ Пеллеаса основан на колебаниях кварт), после которого — падающий вниз мотив. В *Этюде* есть и тот, и другой мотив, но в ином порядке: сначала ниспадающий, затем квартовый.

ПРИМЕР 56. Этюд *Для кварт*

Andantino con moto



ПРИМЕР 56а. *Пеллеас* (II - 1)

Умеренно



²²⁷ Дебюсси К. Избранные письма. С. 239.

²²⁸ Форма этюда — один из многочисленных вариантов дебюссистской сложной трехчастной (в пяти секциях) с многомотивной 1-й частью (мотивы *a b c d*), контрастным средним разделом (*e*) и сокращенной репризой с новым мотивом (*acf*).

«Флейтовые» кварты сменяются неожиданной остановкой начатого движения и долгой репетицией звука *c*. И это уже в пятом такте. Не намек ли это на «пеллеасовский» полдень, когда кольцо упало на дно бассейна, и в оркестре 12 раз прозвучал одинокий звук *e* (II-1). Репетиции звуков в опере и в *Этюде* в идентичной артикуляции: над нотами — точки под лигой.

ПРИМЕР 57. Этюд Для кварт



ПРИМЕР 57а. Пеллеас (II - 1)

Revenir au mouvt Modéré
Вернуться к умеренному темпу

Я е - го боль - ше не ви - жу...
Je ne le vois pas des - cen - dre.

- но? где о - но?
il? où est - il?

Таким образом, «мелизандовская» терцовость предыдущего *Этюда* сменяется «пеллеасовской» квартовостью в этом этюде. Комментарий автора в первых тактах — *dolce* и *pp*. После чего — неожиданный взрыв жестоких эмоций: *Stretto, ff, sonore, martelé* — сколько сразу ремарок! Дважды

повторяется этот устрашающий поток кварт *ff* (словно появилась грозная тень Голо), заканчивающийся пространственным удалением двух кварт *c-f* в правой и левой руках: одна в очень высокий, другая в очень низкий регистр (*b*). И далее обилие авторских ремарок²²⁹ говорит о том, что в этюде что-то все время происходит, и каждый момент насыщен каким-то скрытым смыслом, который исполнитель волен для себя так или иначе расшифровать.

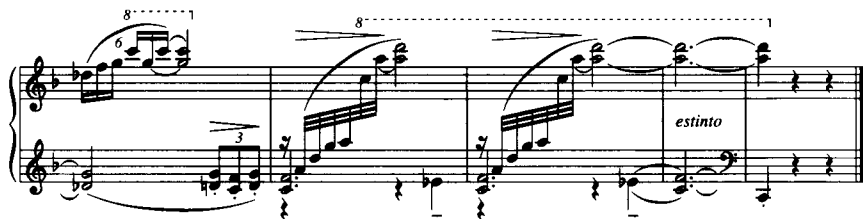
Прихотливы и изменчивы ритмические рисунки, что идет вразрез с жанром этюда, обычно основанного на единообразной ритмической формуле. Такого разнообразия не встречалось ни в одном этюде до Дебюсси.

Потоки грозных кварт *ff* сменяются одноголосным печальным напевом (мотив *c*, ремарка, *expressif*, *pp*). Третья секция (*in Tempo I* — средний раздел) отмечена ремаркой *scherzandare* — остро ритмизованная, в танцевальном ритме. Квартовые пассажи тридцатьвторыми и танцевальная формула опираются на неизменное «пеллеасовское» колебание кварт *des-as*, которые перед репризой обнаженно звучат целых два такта (!). Игровое скерцо внутри пасторали словно отражает в обобщенно-инструментальном плане игровой аспект 1-й сцены II акта оперы (игры любовные, игра с кольцом).

Четвертая секция — смысловая реприза, возвращение нежной пасторали. Теперь она звучит печально-прощально, а одноголосный напев, ранее отделявший первую секцию от второй, отмечен ремаркой *con tristezza* (*c грустью*).

Одноголосные восходящие арабески 32-ми длительностями в последних тактах «пришли» из той же 1-й картины II акта оперы (*У источника*), где сопровождали слова Пеллеаса «Чем играете вы?».

ПРИМЕР 58. Этюд Для кварт



²²⁹ *Murmurando* — *pp*, *risoluto* — *ff*, *balabile et grazioso*, *poco animando*, *expressif*, *sostenuto*, *scherzando*, *leggiere*, *dolce sostenuto*, *con tristezza*, *lointain*, *volubile*, *estinto* и т. д.

П.
Р.

Мож-но так у - пасть!
Vous al-lez tom-ber!

Чем иг - ра - е - те вы?
A - vec quoi jou-ez - vous?

Таким образом, *Для кварт* — таинственный этюд, с высокой степенью концентрации смысла в мотивах.

Этюд № 4. *Для секст*

Pour les sixtes

Lento, Des-dur, 3/4

Печально-ностальгический этюд *Для секст* также можно назвать *этюдом-поэмой*. Его темп еще более медленный, чем темп предыдущего этюда. На параллелизмах секст построен весь этюд. Но это касается только секст. Темп, ритмические фигуры, динамические оттенки, фактура, характер мотивов — все изменчиво, что делает этюд очень событийным.

Поток контрастных мотивов складывается в сложную трехчастную форму.

Схема № 18. *Для секст*

A			C			A ₁	
a(9)	b(6)	a ₁ (5)	c(6)	d(11)	c ₁ (8)	a ₂ (5)	b ₁ (9)
<i>Mezzo voce, dolce sostenuto</i>	<i>Animando poco a poco</i>	<i>Au mouv.</i>	<i>Au mouv. un poco agitato</i>	<i>Mouv.</i>	<i>Mouv. Un poco agitato</i>	<i>1^{er} Mouv. slentando</i>	<i>Più lento Sempre dolcissimo</i>

Вполголоса, с большой нежностью (*Mezza voce, dolce sostenuto*) поначалу сексты повествуют о чем-то далеком и печальном (мотив *a*). Второй мотив (*b*) основан на квартовом, затем секундо-

вом колебании секст шестнадцатыми длительностями (тт. 10–12, 14). Вновь «пеллеасовские» колебания кварт! Этот мотив вносит заметное беспокойство и заканчивается кульминационным взрывом отчаяния.

Lento сменяется взволнованным и тревожным скерцо (средний раздел, *au mouvement, un poco agitato*, мотив с), основанном на быстрых репетициях секст. Несмотря на ремарку *agitato*, динамика скерцо остается *pianissimo*. Такое сочетание придает музыке таинственный и очень беспокойный оттенок (словно душа трепещет).

В репризе второго мотива (*b, ritenuto, più lento sempre dolcissimo*) квартовые колебания секст в партии правой руки сопровождаются многократным, настойчивым повторением кварт в басу: аллюзии на мотив Пеллеаса становятся еще более явными. Так секстовый этюд квартовым мотивом оказывается связан с предыдущим (*пеллеасовским*) этюдом *Для кварт*.

Этюд № 5. *Для октав*

Pour les octaves

Joyeux et emporté, librement ritmé (Весело с огнем, ритмически свободно), E-dur, 3/8

Этюд *Для октав* вносит яркий контраст. Здесь Дебюсси неузнаваем. Радостное настроение одушевляет всю пьесу. Самое необычное в ней — преобладание динамики *f-ff* и патетических звучаний листовского плана, особенно в кульминации центральной части. Почти вся пьеса построена на октавах, но они настолько разнообразны и так свободно использованы, что не приходится говорить о некой заданной единой фактурно-ритмической формуле.

Этюд тематичен, его темы излагаются октавами, иногда октавы заполняются другими интервалами, переходят из одной руки в другую, разукрашиваются сложной диссонантной гармонией, при этом опираются на разные жанры и, соответственно, на разнообразную фактуру. Содержание этюда складывается из множества смысловых единиц. Если вспомнить октавный этюд Шопена, то его октавные крайние части основаны на единой ритмико-фактурной формуле. Цель, к которой стремится Дебюсси, иная, казалось бы, не инстинктивная: на основе октав сотворить некую веселую, карнавальную, полную огня и грации сценку. На это достаточно отчетливо намекает вальсовый ритм, появившийся в пятом такте. Кажется, что

здесь кружатся маски. Иногда под карнавальной маской угадывается нежный и ласковый лик.

Как все этюды Дебюсси, *Для октав* ритмически очень прихотлив, в темпе *rubato*, агогические оттенки разнообразны и меняются очень часто. Дважды вальс сменяют токкатные темы. Так, третий мотив в первой части — короткая, но бурная токката, и вся средняя часть — тоже токката.

Схема № 19. *Для октав*

А		С	А ₁		
a(10)-a ₁ (12)	b(4)-c(4)-b ₁ (10)	d(34)	a ₂ (10)	e(16)	a ₃ (13)

Она решена в феерическом плане: это легкий, воздушный, как бы засурдиненный полет октав, который напоминает фактуру пьесы *Снег танцует*. Маски кружатся, словно снежинки. Но, в конце концов, эта токката приводит к бурной и мощной кульминации — потоку параллельных октав в двух руках в духе *f-ff* Листа. Исключительный случай у Дебюсси.

Этюд № 6. *Для восьми пальцев*

Pour le huit doigts

Vivamento molto leggiero e legato, Ges-dur, 3/4

Для восьми пальцев, на первый взгляд, типичный этюд, построенный на стремительном «беге» 32-х длительностей. И все же это не этюд, а легчайшее, воздушное, полетное скерцо. Его фактура почти единообразная: попеременное движение поступенных и треле-тремолообразных пассажей по четыре звука в каждой руке. Дебюсси предлагает пианистам в аппликатуре не использовать игру первыми пальцами, намекая тем самым на способ игры в эпоху Рамо и Куперена. При этом гармония — невероятно смелая.

«Волнообразное непрерывное движение [...], гармония которого полностью уходит за пределы тональности, — писал об этом этюде Хальбрейх, — рождается в мелодических волнах, заставляя искриться клавиатуру тысячью красочных капелек, словно лучи солнца сквозь их призму»²³⁰.

²³⁰ Lockspeiser E., Halbreich H. Op.cit. P. 599.

Вторая тетрадь

Этюд № 7. Для хроматических ступеней

Pour les degrés chromatique

Scherzando, animando aussi, a-moll, 2/4

Вторую тетрадь открывает хроматический этюд, в котором, как уже упоминалось, есть аллюзии на этюд Шопена (ор. 10, № 2, *a-moll*). Это еще одно полетное, полное великолепной фантазии скерцо, с кружевными узорами стремительных хроматических пассажей. Они все время меняют направление, то взлетают, то стремительно несутся вниз, то кружатся на одном месте. Чаще всего хроматизмы — в правой руке, но временами подключается и левая рука, и тогда вихри пассажей расходятся в противоположные стороны или бегут навстречу друг другу. Пленительное, волнующее звуковое пространство, сонорное в своей сущности! Кружевные фигуры сопровождают изящную скерцозную тему, которая всегда звучит в нижнем голосе (в левой руке). Она возникает после нескольких тактов вступления; первый раз — в одnogолосном изложении и с ремаркой *dolce espressivo, un peu en dehors* (нежно экспрессивно, немного выделяя, как бы издали). Все эти ремарки совсем не этюдные! И совсем не в духе жанра этюда завораживающий контраст нежной грациозной и неторопливой мелодии и волнующих пассажей вокруг нее. Зерно темы — всего три такта. Продолжение — каждый раз новое и различной длины. Тема повторяется много раз, пронизывает все произведение, всегда одна и та же и всегда новая, в новом кружевном наряде. Она проходит от разных звуков, в различном изложении: в одnogолосном, аккордовом, смешанном. Меняется интервалика внутри мотива, неизменным остается только ритмический рисунок. Не меняется и ее характер — весьма загадочный. Что здесь кроется — трудно сказать. Казалось бы, нейтральная по эмоциональной окраске, тема вместе с тем удивительно выразительна. В контексте целого в ней можно уловить ностальгический нюанс. Пример того, сколько гений Дебюсси мог извлечь из простого напева.

Форма этюда близка старинному рондо: рефрен — три, иногда четыре такта (его структура меняется), эпизоды разной длины: от 6-ти до 17-ти тактов. Все построения вне квадратных структур, преобладающих обычно в любом традиционном этюде.

Этюд № 8. Для украшений

Pout les argéments

Lento, rubato et leggiero, F-dur, 6/8

Этюд в медленном темпе. Не виртуозные проблемы стоят здесь перед исполнителем, а сложные художественные задачи. Казалось бы, украшения — главная цель Дебюсси. Но что скрывается за отвлекающим от главного названием? Настоящая поэма с капризной изменчивостью настроения, со сложным подтекстом, который нелегко расшифровать. Может быть, это поток воспоминаний, наплывающих в беспорядке, без особой логики, как во сне, или поток сознания. Пьеса полна нежной грации и изящества и одухотворена вновь видениями из оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

Первая секция построена на ряде, казалось бы, разрозненных элементов: это арпеджированные «арфовые» ниспадающие и волнообразные пассажи, репетиции одного звука в конце фраз, аккордовые параллелизмы — все эти элементы отдаленно напоминают сцену падения кольца из *Пеллеаса*. Судя по многим произведениям, в которых Дебюсси намеренно вызывает ассоциации именно с этой сценой оперы, он потере кольца придавал особый смысл, как некоторому символу, указывающему на важный, поворотный момент в судьбе человека.

Многokrатно повторенный звук *des* в этюде напоминает о репетициях звука в оркестре, отмечающих полдень в этой сцене. Одновременно долгая задумчивая репетиция отражает состояние глубокой сосредоточенности на одной мысли, попытке ухватить какие-то неясные отдаленные воспоминания. И вдруг что-то не вполне отчетливо всплывает в сознании, как мираж (взрыв страстной октавно-аккордовой мелодии в вальсовом ритме), и тут же, не успев оформиться, этот мираж исчезает, растворяется (конец первой секции)²³¹.

Вторая секция (мотив *b, poco animando*) — светлая пастораль (в типичной тональности *F-dur*!). На мягко и тихо тремолирующем фоне (*murmurando*) звучит дебюссистский пасторальный символ — «флейтовая» мелодия. Ассоциации ведут к таким сочинениям как *Фавн*, *Девушка с волосами цвета льна*, *Вереск*, *Соната для флейты, арфы и альты*, *Пастушок*. Но, главное, и здесь явные аллюзии на

²³¹ Форма этюда подобна многим другим в общих чертах, при этом абсолютно индивидуальна: трехчастная с многомотивным первым и средним разделами и сокращенной репризой. A (a b c b₁ c₁ d) B (e f g f) A₁ (a₁). Ее можно представить и в пяти секциях.

упомянутую выше сцену оперы (*У источника*), которая открывается соло флейты. Едва уловимо мелькают танцевальные ритмы, словно это некое призрачное «воспоминание о танце». *Léger et dansant* (легко, танцую) — авторская ремарка к одной из тем (с) второй секции.

Третья секция (мотив *d* — *Rubato, poco scherzando*). Игра! Игра кольцом? Любовная игра? (Как в той же сцене!).

В четвертой секции (средний раздел) каждая новая тема становится все более теплой, даже страстной. От одноголосного изложения тем композитор приходит к аккордовому, насыщенному звучанию (редкие, но много значащие для Дебюсси ремарки *sempre animando, con fuoco* — все время возбужденно, с огнем).

Реприза (пятая секция) возвращает к начальной теме, к репетициям звука *des*. Может быть, таким образом композитор вызывает в памяти оркестровую постлюдию оперы в строе *Cis*. И тогда звук *des* воспринимается как мысль о печально-прощальном конце оперы или как более абстрактная мысль об уходе.

Темпоритм пьесы, агогические оттенки гибко изменчивы, словно в каждом коротком мотиве что-то происходит: *lento, rubato, stretto, mouvement, poco animando, murmurando, ritenuto, au mouvement, léger et dansant, tempo, poco animando, cédez, 1^{er} mouvement, rubato, souple et ondoyant*, размер 6/8 меняется на 2/4.

Очень богата, разнообразна и непрерывно изменчива фактура, ибо каждый новый элемент насыщен смыслом. Кроме того, многие мотивы как бы инструментованы оркестровыми тембрами. Здесь есть, как уже отмечалось, «арфовые» фигурации и пассажи, звуки «челесты», как рассыпающиеся брызги воды (3-й, 4-й такты), страстные мелодические мотивы в октаву или даже в две октавы, словно струнный квартет, «флейтовые» наигрыши, тремоло «струнных», ниспадающие пассажи параллельными трезвучиями «деревянных духовых», темы в басу у «фагота» и многое другое. И все это — *Этюд!*

Этюд № 9. Для репетиций нот

Pour les notes répétées

Scherzando, G-dur, 4/4

Этюд в жанре скерцо — веселая, с большим юмором написанная пьеса, к которой подошло бы название *Маски*. По смыслу она близка Этюду № 5. Можно даже представить себе карнавальную сценку с причудливыми персонажами, их играми, танцами, смешными жестами, внезапными прыжками, ужимками, гримасами. Словом, веселая фантазмагория.

И здесь богатейшая фантазия автора прикрыта названием *Для репетиций нот*. Сколько различных образов, характеров, настроений, оказывается, можно передать с помощью заданной формулы!

Этюд атональный, с очень смелой гармонией. По знакам — *G-dur*, заканчивается в *g-moll*. Но ни той, ни другой тональности уловить нельзя. Фактура прихотливо изменчива. Здесь есть и репетиции нот, и репетиции секунд, секст, октав. Сквозь репетиции проглядывают короткие мотивы — иногда иронические, иногда лирические (грустные маски), иногда даже экспрессивные, а подчас устрашающие, пугающие, наводящие ужас. Словно грация, изящество, кокетство женских масок соседствуют с сердитыми, грозными мужскими масками.

Причудливые мотивы сменяют друг друга в сонорном потоке. Движение абсолютно свободное (*rubato*). В динамике, как всегда, преобладает *p-pp*, однако часто врывается и динамика *subito sf* и *subito ff*. Очень разнообразны ритмические рисунки мотивов и еще более разнообразна фактура. Никогда еще в фортепианной музыке ничего подобного не встречалось (разве что у Скарлатти). Этот этюд — настоящее открытие в области фортепианной техники, целая антология способов игры на инструменте, основанных на репетициях нот и созвучий. Этюд очень свободный по форме, и найти даже отдаленный аналог подобной формы невозможно.

Приведенная схема отражает количество мотивов, их свободное чередование и их масштабы. В варьировании мотивов у Дебюсси всегда имеет значение изменение их масштабных структур.

Схема № 20. *Для репетиций нот*

а (8)	б (8)	с (12)	д (11)	е (10)	б ₁ (6)	д ₁ (3) д ₂ (4) д ₃ (5)	а ₁ (4)	б ₂ (5) кода (10)
1 секция			2 секция				3 секция	

Этюд № 10. *Для противоположных звучаний* *Pour les sonorités opposées*

Modéré, sans lenteur (Умеренно, не затягивая), *cis-moll* — *Cis-dur*, 9/8, 3/4, 9/8

Под таким, казалось бы, ничего не значащим названием — этюд-поэма трагического содержания, один из самых гениальных этюдов в цикле. Совсем не этюд, а зашифрованный в формулах, скрытый похоронный марш или сарабанда (трехдольный метр — 6/8 и 3/4).

Есть в нем даже отдаленные аллюзии на похоронный марш Шопена из *Сонаты b-moll*. В седьмом такте (*Animando poco a poco*) при главной тональности *cis-moll* (которая нигде и не проглядывает, кроме заключительной тоники) возникает намек на тональность *b-moll* и почти отчетливый ритм марша Шопена в том же низком регистре и аккордовом изложении. Здесь каждый новый мотив полон тайного смысла.

Вступление начинается с пронзительно скорбного созвучия *gis-a-gis*²³², после которого с ремаркой *dolento* (*горестно*) следует синкопированный мотив на звуках *e-f* (*Шаги на снегу!*), повторенный в задумчивости дважды, и на нем остановка. А через семь тактов он прозвучит еще раз и не в простом повторении, а на фоне контуров трагического «пеллеасовского» тритона *d-as*. Трагизм этюда подчеркивают и тяжелые, отрывистые басы, как отдаленные удары погребального колокола.

Вторая секция (*Tempo I*)²³³ вносит просветление. Хроматические пассажи восьмьюми обволакивают параллелизмы трезвучий в высоком регистре, дублируемые в левой руке. Подобные параллелизмы тоже что-то значат. Напомню: «*Я не знаю, увидим ли мы его (корабль). На море туман...*». Эту фразу Пеллеаса (I-3) сопровождают сходные параллелизмы трезвучий., которые отсылают нас и к прелюдии *Туманы*.

В лаконичной третьей секции (*Listesso tempo. Lointain, mais claire et joyeux — В том же темпе. Отдаленно, но светло и весело*) на глубоком басу (*gis*) неожиданно возникает странная, призывная фанфара, словно зов далеких миров. Первой фанfare отвечает, как эхо, вторая, затем и третья с ремаркой *более близко*. Дебюсси — великий маг пространственной звукописи!

В четвертой секции (*Animando appassionato*) едва ли не каждый такт сопровождают авторские ремарки: *doux, marqué, expressif et pénétrant — нежно, выделяя, выразительно, проникновенно* и каждый звук значителен. Репетиции глубокого баса *gis* сопровождают скорбный «мужской монолог» в низком регистре (одноголосная мелодия декламационного типа). Монолог становится все более возбужденным, страстным и бесконечно горестным. От одноголосного изло-

²³² Со звуков *a-gis* начинается мотив заключительной постлюдии оперы.

²³³ Форму этюда можно рассмотреть в шести секциях. Чередование мотивов в нем абсолютно непредсказуемо и не укладывается ни в какие рамки классических форм.

жения темы композитор переходит к октавному с аккордовым сопровождением. Динамика усиливается от *piano* к *fortissimo*. Достигнув наивысшей точки, — внезапный слом: ремарка *subito piano* отмечает повторение начальной фразы монолога еще более скорбно. Весь раздел сопровождает погребальный колокол (репетиции звука *gis* в низком регистре в тональности *cis-moll*).

В пятой секции (*calmato-спокойно*) появляются, наконец, *противоположные созвучия*: в нижнем регистре резонируют, как колокола, параллелизмы глубоких аккордов, в высоком — пасторальные «флейтовые» арабески. Это и есть противоположные созвучия как символы мрака и света.

Шестая секция возвращает к светлым пасторальным звучаниям призывных фанфар (*de loin, encore plus loin — издалека, еще дальше*), к хроматизмам, обволакивающим параллелизмы аккордов (на этот раз более сложных). Все замирает, но последний аккорд — тонический септаккорд в низком регистре звучит как горестное восклицание *forte* в окружении *piano*.

Этюд *Для противоположных звучаний* — лирическая и трагическая кульминация цикла. Он принадлежит к самым глубоким творениям Дебюсси.

Этюд № 11. Для сложных арпеджио

Pour les arpèges composés

Dolce e lusingando (Нежно и вкрадчиво), *As-dur*, 3/4

Сложные арпеджио у Дебюсси вылились в светлую и нежную пастораль, контрастирующую трагизму предыдущего этюда. Пьеса редкой утонченности и красоты. Нежный колорит светящихся, струящихся и словно убаюкивающих пассажей навевает мысль о тихом вечере, теплом воздухе или игре лучей заходящего солнца на водной глади. Это очень близко по настроению прелюдии *Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют*. Конечно, здесь также вечерний пейзаж. Но все это лишь атмосфера, вызывающая особое состояние души, навещающая какие-то смутные мысли, грезы или далекие воспоминания. Разумеется, не пейзаж сам по себе, как всегда у Дебюсси. Мгновенные смены мотивов — словно вереница разнородных, совсем не связанных друг с другом воспоминаний. Они выплывают из подсознания и исчезают так же быстро, как и появились.

В свободном чередовании мотивов можно выделить три раздела, что отражено в схеме.

Схема № 21. Для сложных арпеджио

A					C					A ₁		
a(6)	b(9)	a ₁ (4)	b ₁ (6)	c(3)	d(2)	e(4)	f(5)	e(6)	g(5)	a ₂ (8)	e ₁ (4)	ab(6)

Особая прелесть начальной темы (*a*) в ее полиритмии. В ниспадающих арпеджированных пассажах секстоли и квинтоли 16-ми длительностями накладываются на квартоли. Звуки рассыпаются, как падающие жемчужины. Словно в алеаторической игре арфы или челесты.

Пасторальным крайним частям противопоставлен средний раздел скерцозно-игрового характера: мелькают танцевальные ритмы, всплески арабесок, звучат отдаленные переборы «гитары» (как в испанских пьесах Дебюсси), сопровождаемые ремарками *lumineux* (*сверкающий*), *giocoso* (*игриво*), *scherzandare* (*скерцозно*).

Этот этюд едва ли не единственный в цикле, который начинается и заканчивается в главной тональности — *As-dur*, что отражает неизменный покой настроения.

Этюд № 12. Для аккордов

Pour les accordes

Décidé, rythmé, sans lourdeur (*Решительно, ритмично, но не тяжело*), *a-moll*, 3/8

Аккордово-октавный этюд, завершающий цикл, выходит за рамки привычных образов Дебюсси. Он перекликается с этюдом *Для октав*. В обоих — явные аллюзии на Листа, на листовские каскады громких октав, на листовское *con fuoco*. В крайних частях этюда преобладает динамика *forte-fortissimo*, крайне редкая для композитора, хотя он и просит играть легко. Темп не указан, но сама фактура и ремарка *Lento* в среднем разделе подсказывают, что в крайних разделах пьесы требуется быстрый темп.

По жанру это токката. Параллелизмы тяжелых аккордов создают образ грозный, даже агрессивный. Механистичная аккордовая фактура этюда вызывает мысль о скачке. Вспоминается скачка *Лесного царя* Шуберта, может быть, скачка Голо, которого во время охоты понесла лошадь и выбросила из седла. «Что-то страшное случилось» — рассказывает он Мелизанде. В опере — это символ. Можно себе представить, что «скачка» этюда поднимается до уровня многозначительного символа — символа тернистого пути человека.

Оригинальна ритмическая пульсация этюда. Аккордовая фактура в размере на $3/8$ часто идет поперек тактовой черты, и те же восьмые укладываются в три четверти. Ритм как бы сбивается, но ощущение механистичности движения остается.

В средней части (*Lento, molto rubato*) преобладает динамика *pianissimo, molto pianissimo*. Таинственный раздел, загадочная пауза в скачке. Много детализированных указаний сопровождают почти каждый такт: *molto leggero, poco marcato, rit., a tempo, stretto, dolce sostenuto, sensibile, lointain...* Музыка тончайших нюансов, неуловимого смысла, изменчива, прихотлива, в ней многозначителен каждый штрих. Но ясно, что скачка приостановилась. Время остановилось. «*Что-то страшное случилось...*». Этот раздел — также на аккордах. Но аккордовые параллелизмы прерываются долгими паузами и молчанием. Сквозь тишину звучат *мотивы зова*, пришедшие из сцены потери кольца оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

Реприза варьирована и заканчивается еще более яростным напором аккордов. Последние аккорды отмечены ремаркой *sf, ff, sec.* Так обычно Дебюсси завершает самые страшные страницы своей музыки: например, сцену Голо и Иньоля из оперы, прелюдию *Что увидел западный ветер*.

* * *

Подводя итоги, отметим, что анализ интертекста дал возможность обнаружить аллюзии на оперу *Пеллеас и Мелизанда*. Он помог понять тайное послание, которое Дебюсси вложил в ряд этюдов, чрезвычайно концентрированных по смыслу. Среди них этюды *Для терций, Для кварт, Для секст, Для украшений, Для противоположных звучаний, Для аккордов*. Но есть и другие: *Для пяти пальцев, Для восьми пальцев, Для октав*, например, которые их оттеняют и им контрастируют как *игровые интермедии*.

Для фортепиано в четыре руки

Малая сюита (1889)

Petite suite

Этот цикл составляют ранние, полные очарования четыре пьесы с программными заголовками: *В лодке, Кортёж, Менуэт и Балет*. По стилю они близки *Арабескам*. В 1907 году с согласия Дебюсси *Малая сюита* была оркестрована Анри Бюссе и в таком виде при-

нята с полным удовлетворением самим композитором. В оркестровой версии *Сюита* стала весьма популярной, хотя в оригинальной для фортепиано она, пожалуй, интереснее своим тембровым богатством, достигаемым только звуками фортепиано: здесь слышны и флейта, и валторны, и арфа, и *pizzicato* струнных, и многие другие инструменты.

В лодке

En bateau

Andantino, G-dur, 6/8

Нежная и светлая баркарола в неторопливом движении. Ее первая тема — прелестная «флейтовая» мелодия, которую сопровождают «арфовые» пассажи, иногда — «гобой» или «кларнет». Цепочки терций при повторном проведении темы (словно для двух флейт) напоминают о фактуре пьесы *Лунный свет*. Сама тема простая, незамысловатая, однако при каждом ее повторении композитор изобретательно варьирует ее гармонизацию. В трехчастной форме средний раздел более живой, основан на скерцозно-танцевальном ритме. В репризе в фактуру проникает ритмическая фигура и гаммообразные пассажи из средней части, и таким образом баркарола изящно скрещивается с танцем.

Кортеж

Cortège

Moderato, E-dur, 4/4

Кортеж — веселый, задорный марш, основанный на очаровательной теме. В среднем разделе он переходит в пастораль, тема которой гибко синкопирована. Ее триоли — явно «флейтового» тембра. Варьированная реприза, в фактуру которой вторгаются триоли среднего раздела, заканчивается блестящим звучанием «труб» и «тромбонов». Это типичная карнавальная сценка, и к подобной тематике композитор впоследствии возвращался не раз, как в фортепианной музыке, так и в оркестровой.

Менуэт

Menuet

Moderato, G-dur, 3/4

Буколическая атмосфера карнавала сохраняется и здесь. Музыка полна обаяния. Наивная и трогательная в своей простоте тема менуэта оригинальна в ладовом отношении. Вступление готовит

тональность *G-dur*, но тема появляется в натуральном *a-moll*, а в репризе первой части — в натуральном *e-moll*. Эта тональность удерживается и в центральном разделе, который выдержан в характере старинного церемониального танца. В репризе сохраняются те же тональности — натуральные *a-moll* и *e-moll* вплоть до заключительного *G-dur*, что свидетельствует о модальной основе пьесы.

Балет

Ballet

Allegro giusto, D-dur, 2/4

Финал сюиты выдержан в духе всех пьес: легкий, непритязательный «кукольный» танец на 2/4 в *D-dur*. А вся сюита — словно первый вариант *Детского уголка*. На всем лежит печать детскости. Задорный ритм польки, легкая, сверкающая красками фактура двух роялей — все это придает простым, но элегантным темам неповторимое обаяние.

Как все пьесы цикла, *Балет* написан в трехчастной форме. Средний раздел — в вальсовом ритме. Его размер — 3/8, но не 3/4, как могло бы быть в вальсе «для взрослых». И этого достаточно, чтобы «увидеть» механистичные движения кукол.

Шесть античных эпиграфов (1914)

Six épiques antiques

Зимой 1900—1901 гг. Дебюсси сочинил ряд пьес для двух флейт, двух арф и челесты под названием *Песни Билитис*. Двумя годами ранее, в 1898 году, он закончил вокальный цикл на стихи в прозе Пьера Луиса и посвятил ему этот цикл «в память 19 октября 1899» (день женитьбы Дебюсси на Розалии Тескье).

Инструментальные пьесы предназначались для сопровождения инсценировки стихотворений Пьера Луиса под таким же названием. Действительно, представление состоялось 7 февраля 1907 года. Рукопись не была издана и не сохранилась. Но на основе этого материала в 1914 году еще до начала войны Дебюсси сочинил сюиту для двух фортепиано (и версию для одного) под названием *Античные эпиграфы*²³⁴. Композитор задумал создать оркестровую сюиту, о чем он написал в письме к Дюрану 11 июля 1914 года: «У меня было намерение сделать из этого оркестровую сюиту, но время очень труд-

²³⁴ В 1954 году пьесы в оригинальной версии были показаны в *Театре Марины*.

ное и жизнь моя трудна»²³⁵. Следы оркестрового мышления здесь очевидны. В фортепианной фактуре слышны и пасторальные напевы флейты, и переборы арфы, и звон челесты, дробь тамбурина, аккорды гитары. Стиль фортепианных пьес утонченный, прозрачный. Во всех лаконичных пьесах количество нот минимально, как в музыке французских клавесинистов. Такой стиль можно назвать «обнаженным»²³⁶. И в целом над всей сюитой витает некий архаический дух. По этому поводу Хальбрейх высказал следующие мысли: «Античность в них столь же фантастическая, „воображаемая“, как у Пьера Луиса. И, тем не менее, атмосфера передана прекрасно, она колеблется между спокойной безмятежностью и глубокой сосредоточенностью, что трогает и очаровывает мгновенно [...]. Прелюдии „Дельфийские танцовщицы“ и особенно „Канопа“ нас подготовили к восприятию этой утонченной мечты, в которой классическая ясность, гибкие контуры модалной мелодики, греческой или ориентальной, скрываются под покровом вневременного»²³⁷.

В 1932 году Эрнест Ансерме сделал блестящую оркестровку *Античных эпиграфов* для большого симфонического оркестра. Позднее Жан-Франсуа Пайар создал еще одну транскрипцию, на этот раз — для струнного оркестра.

Дебюсси, несомненно, переработал ранние пьесы в соответствии со своим поздним гармоническим стилем, и они стали свидетельством необычайной смелости и новизны гармонического языка. Кроме того, шесть лаконичных пьес представляют собой на редкость единый цикл — цикл пасторалей. Они связаны между собой многими звуковыми элементами, на первый взгляд неприметными, но имеющими важное значение для его единства и цельности. Это нечто новое у Дебюсси. К этим элементам относятся:

- тональное объединение с преобладанием тональных центров — *G-dur*, *g-moll*, *d-moll* для первого, второго, частично третьего, четвертого, шестого эпиграфов;
- флейтовая окраска тематизма всех пьес, кроме шестой;
- одноголосный запев объединяет первый и второй эпиграфы;
- арабесочные фигурации ориентального типа пронизывают третий, четвертый и пятый эпиграфы;

²³⁵ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 607.

²³⁶ Этот термин позднее применили по отношению к стилю фортепианных пьес Сати.

²³⁷ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 607.

— мотивы-форшлагы (близкие по типу мотивам зова) играют важную роль в третьем и четвертом эпиграфах;

— танцевальная формула в пунктированном ритме второго эпиграфа объединяет его с пятым;

— колебание триолей квинтами или секундами объединяет третий, четвертый и шестой эпиграфы;

— мрачный траурный тон связывает второй и пятый эпиграфы;

— параллелизмы диссонирующих аккордов объединяют вторую и пятую пьесы;

— колокольные мотивы во втором, третьем и пятом эпиграфах;

— имитация арфы, арфовые пассажи, арфовые капли в первом, втором, третьем и четвертом эпиграфах;

— оригинальная ритмическая формула в мелодии: триоли с залигованной сильной долей в третьем и четвертом эпиграфе;

— мотив первого эпиграфа цитируется в коде последнего.

I. Призыв к Пану, богу летнего ветра

Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été

Moderato, dans le style d'une pastorale (Умеренно, в стиле пасторали), внетональная, 4/4

Авторская ремарка точно определяет характер пьесы. Это светлая и нежная пастораль. Архаический оттенок ей придает модальная гармония, колебание между *G-дорийским*, *B-лидийским* и *C-миксолидийским*.

Вся пьеса «оркестрована» разнообразными тембрами. Начальная одноголосная бесполутоновая мелодия с волнообразным рисунком (как в *Фавне*) — типично «флейтовая»; второе проведение темы сопровождает цепочка терций двух «кларнетов», а в ее продолжении появляются волны «арфы». Переменный размер отмечает полную ритмическую свободу: 4/4, 2/4, 12/8, 6/8, 9/8.

Середина этой лаконичной пьесы (*Un peu plus mouvementé — немного подвижнее*), написанной в трехчастной форме, — оживленная, «керцозная, словно игры Пана и нимф.

II. Для безымянной могилы

Pour un tombeau sans nom

Triste et lent (Грустно и медленно), внетональная, 5/4

Triste (грустно) — начальная ремарка; *comme une plainte lointaine* (как отдаленно звучащая жалоба) — ремарка в коде. Настроение пьесы в общих чертах словесно расшифровано самим композитором.

Но звуки-символы, мотивы-символы могут рассказать гораздо больше. Словно это тайное послание из глубины веков, эпитафия на надгробном камне.

Поразительными кажутся скупость средств и пронзительная экспрессия пьесы. Ее открывает одноголосный «флейтовый» напев в высоком регистре, как и в предыдущей эпитафии. Сколько было у Дебюсси флейтовых напевов! И все они очень разные. Этот, с едва уловимым архаическим оттенком, волнующе печален. Тем более, что сопоставляется он с мотивами в глубоких басах, ассоциирующимися с отдаленным звоном погребальных колоколов. Всю пьесу неизменно пронизывает звон колоколов.

О символическом смысле напева и «колоколов» можно догадаться благодаря тритону *d-as* (трагический «пеллеасовский» тритон), который появляется с самого начала эпитафии: мотив «флейты» в диапазоне тритона; в мотиве «колоколов» в басах он высвечивается разными способами, акцентируется и в фактуре большей части пьесы.

Редкий у Дебюсси размер 5/4, авторская ремарка *sans rigueur* (свободно) говорят о стремлении придать музыке импровизационный характер. Все это в приглушенной динамике *p-pp*, которая остается до конца пьесы.

В середине (4/4) «колокола» звучат в разных регистрах — высоком, среднем, низком. Гармония в этом разделе наиболее смелая, особенно в момент появления полукластеровых, ползущих по хроматизмам параллелизмов. Заканчивается середина колебанием «пеллеасовских» чистых кварт *f-c*, *c-g*. В краткой варьированной репризе (*Au mouvement, expressif*) начальная мелодия звучит в регистре высокого «фагота» вновь в сопровождении «колоколов». Но это уже другие колокола. Параллелизмы больших терций («терции Мелизанды») намекают, «по ком звонит колокол». А кода — вся в намеках. Как плач звучат нисходящие хроматизированные мотивы, их опорные тоны — тритон *d-as*. В тактах четвертом и пятом от конца мотив «виолончелей» грустно напоминает нам о 3-й сцене II акта оперы *Пеллеас и Мелизанда* (*У входа в грот*), где этот мотив (*d-c-b-as*) в диапазоне того же тритона, в том же регистре сопровождает фразу Пеллеаса «*Море не кажется счастливым в эту ночь*»²³⁸.

Таким образом, вся пьеса — красноречиво «пеллеасовская». Тогда — «безымянная» ли эта могила?

²³⁸ Этот же мотив Дебюсси процитировал в прелюдии *Паруса*.

III. Да будет ночь благословенна

Pour que la nuit soit propice

Lent et expressif (Медленно и выразительно), внетональная, 12/8

Таинственная ночь! Таинственная пьеса. Гармония столь оригинальна, что именно она придает пьесе особый *причудливый* оттенок. Тональность указать невозможно, при ключе знаков нет, но центральный тон — *des*.

На некий скрытый смысл эпитафий намекают три начальных мотива: первый можно условно назвать *мотивом форшлагов*. Он близок по смыслу *мотиву зова*. Второй — очень простой, словно песня, недопетая до конца, иначе говоря, *прерванная* песнь. Третий — контрапункт к первым — «арфовые» фигурации. «Арфовый» мотив нагружен ассоциациями, как один из мотивов-символов Дебюсси. Появившись впервые во вступлении к III акту *Пеллеаса* (III-1), он позднее проник в прелюдии *Паруса*, *Канопа*.

Сцена с волосами — ночная, *Да будет ночь благословенна*, само собой разумеется — ночная пьеса. Так лаконично, ненавязчиво Дебюсси устанавливает свои «соответствия». Все дальнейшее в форме связано с начальными двумя мотивами в их вариантном развитии, хотя появляются и важные новые элементы.

В таинственных звучаниях начала пьесы слышатся колокола (одинокое звучание в низком глубоком регистре) и высокие серебристые колокольчики (арфовые фигурации). В середине (*Animez progressivement — Постепенно оживляя*) — подвижной и более возбужденной — появляются терцовые форшлагы. В таком виде они еще больше приблизились к *мотивам зова*. В сопровождении настойчивых репетиций звука *h* (словно дробь тамбурина в ритме болеро) их звучание призывно и тревожно. Танцевальному ритму подчиняется и «прерванная песнь».

В варьированной репризе возвращается начальный темп (*Au mouvement, doucement en dehors — В том же темпе, как бы издали, нежно выделяя*). Появляется новый аккордово-октавный мотив на 4/4, который идет поперек такта на 12/8 основного размера, сопровождая *мотивы зова*. Звучание еще более таинственно и призрачно. Здесь ремарка *en dehors*. Ею композитор всегда выделяет чем-то значимый для него мотив.

Заканчивается пьеса пронзительной трелью, волнообразными фигурациями арфы (знакомыми по сцене *У источника*), *мотивом зова ff*, в то время как вся она выдержана в динамике *p* и *pp*.

Аллюзиями на оперу Дебюсси намекает на ту «благословенную ночь», которая была у Пеллеаса и Мелизанды. Но она ведь бывает, вероятно, и у каждого человека! Следовательно, в этой пьесе, как и во многих других, название — символ.

IV. Для танцовщицы со змеями

Pour la danseuse aux crotales

Andantino, souple et sans rigueur (Андантино, гибко и свободно), 3/4

Небольшая пьеса в трехчастной форме в изысканном ориентальном колорите. Знаков при ключе нет, ладовая основа — модальная, тональный центр колеблется между *d-дорийским* и *G-миксолидийским*.

Вступительные переборы «арфы» сопровождают поначалу лишь один форшлаг *a-g*, который «пришел» из предыдущего эпиграфа. В меланхолическом напеве «низкой флейты», за которым следует танцевальная тема, явно присутствует момент звукоизобразительный: можно представить себе и гибкие, вкрадчивые движения танцовщицы, и стремительные и опасные движения змеи. Начало середины — момент завораживающий, словно отражающий колдовской взгляд (*subito, doucement soutenue* — *внезапно, мягко выделяя*): два такта почти целиком выдержаны на репетиции триолями ноты *as*. Прорыв в минимализм! Краткая реприза соединяет материал середины и первой части.

V. Для Египтянки

Pour l'égyptienne

Très modéré (Очень сдержанно), *es-moll*, 3/4

Авторские ремарки — *pp, aussi doux que possible* (так нежно, насколько это возможно). Особенность эпиграфа — долго выдержанный органнй пункт на тонической квинте *es-moll*. Колдовская, завораживающая неподвижность этого органного пункта в низком регистре (вновь, как колокольный звон), очень удаленном от мелодических арабесок в высоком флейтовом регистре, придает эпиграфу мрачный колорит. Звуки ностальгической «флейты» словно разносятся в пространстве пустынного пейзажа и, можно себе представить, с устрашающими пирамидами. Как и предыдущий эпиграф — этот с ориентальным оттенком.

Середина (*Un peu plus mouvement* — Немного более подвижно), которая начинается параллелизмами аккордов, сменяется танцевальным ритмом. Его скандирует фортепиано, имитируя гитару (все-го восемь тактов — словно напоминание о танце). Так лаконично,

используя предельно скупые средства, Дебюсси выразил свое представление об очень удаленной во времени и пространстве изысканной культуре Востока.

VI. В благодарность утреннему дождю
Pour remercier la pluie au matin

Modérément animé (Умеренно подвижно), G-dur, 4/4

После мрачной *Египтянки* — освежающий дождь звуков. Вариант токкаты *Сады под дождем*. На протяжении всей пьесы — множество ремарок, раскрывающих характер эпиграфа: *doux et monotone, delicat, extrêmement doux et égale, doucement sonore* (нежно и монотонно, все время очень легко, тонко, в высшей степени мягко и ровно, в мягком звучании).

На непрерывную пульсацию шестнадцатых (фактура токкаты напоминает *Снег танцует*) накладываются мелодические линии в среднем, нижнем или верхнем голосах. Мелодия всегда сопровождается ремарками *delicat, doux* (тонко, нежно). Модальные мелодические линии по характеру близки начальной теме первого эпиграфа. А в коде появляется цитата — основной мотив первого эпиграфа — знак объединения пьес в замкнутый цикл и внутренней связи пьес ветра и дождя.

Для двух фортепиано

***В белом и черном* (1915)**
En blanc et noir

Сюита с таким оригинальным названием написана во время войны и посвящена трем друзьям Дебюсси: дирижеру С. Кусевицкому, И. Стравинскому и лейтенанту Жаку Шарло, убитому в 1915 году на войне. Весь цикл — один из шедевров позднего Дебюсси, его последнего творческого взлета.

Название явно символическое, как большинство названий пьес композитора. *В белом и черном* — эта идея созвучна символическим мотивам оперы *Пеллеас и Мелизанда*, мотивам света и мрака, полдня и полночи. Словом, *черное и белое* в жизни человеческой. Каждый исполнитель волен думать, что кроется под этим названием. Но речь никак не идет об игре на черных и белых клавишах²³⁹.

²³⁹ Перевод на русский язык названия *По белому и черному* (Клод Дебюсси. Собрание сочинений для фортепиано. М., 1965) не соответствует французскому *En blanc et noir*, что значит *В белом и черном*.

Первая часть

Avec emportement (Пылко), C-dur, 3/4.

Каждой пьесе цикла композитор предпослал эпиграф.

Qui reste à sa place

Et ne danse pas

De quelque disgrâce

Fait l'aveu tout bas

J. Barbier et M. Carré

Кто в танце веселом

Не мчится бесечно, —

С тоской признается

В обиде сердечной.

Пер. А. Машистова²⁴⁰

Это развернутая пьеса — искрящаяся, светлая, мажорная. «Белый» *C-dur* — тональность основной темы, которая возвращается пять раз как рефрен рондо. Рефрен построен на фигурах триолей в подвижном темпе, как олицетворение струящейся воды, солнечных лучей, чего-то очень светлого, что вызывает радостное состояние духа. Именно начальная тема определяет характер музыки: «*en blanc*». Контрастных мотивов, конструирующих форму пьесы, не менее семи²⁴¹. Они разнообразны по смыслу: колокольные, фанфарные, игривые, скерцозные, меланхолические, саркастические. С разнообразием мотивов связана и изменчивая агогика, ритмические рисунки, темпы, фактура. Наиболее яркий контраст вносят эпизоды D и E²⁴². Первый — лирический, в вальсовом ритме (мотив — g).

Схема № 22. *В белом и черном.* Первая часть

A a (20)	B b(16) sans rigueur c (12) Scherz.	A ₁ a ₁ (10) d (14)	C e (10) Tempo rub.	A ₂ d ₁ (20) Tempo l	D f (14) Risoluto g 18 Tempo rub.	A ₃ a (9) d ₂ (12)	E h(38) Marcato	A ₄ a ₃ (17) d ₃ (12) a (4)
-------------	---	---	---------------------------	--	---	---	-----------------------	---

Он звучит как тихое и грустное признание, соответствуя словам эпиграфа («*l'aveu tous bas*» — «*тихое признание*»). Второй — самый развернутый в 38 тактов (на схеме h). Это фантастическое скерцо — странно-таинственное, с игривой, изломанной темой и *C-dur*'ной фанфарой (*leggiere*), неожиданно вторгающейся в музыку. Фанфара явно на что-то намекает (тем более, что она появится и во второй части сюиты и там станет главной темой). Вторжение *C-dur*'ной фан-

²⁴⁰ Строки из либретто к опере Ш. Гуно *Ромео и Джульетта*, написанного Ж. Барбье и М. Каррэ.

²⁴¹ Интересно, что именно семь различных мотивов ложатся в основу очень многих пьес Дебюсси. Может быть, здесь скрыта и числовая символика, важная для композитора?

²⁴² Форма пьесы близка форме старинного рондо.

фары на гармонии, далекой от *C-dur*, характерно для многих произведений Дебюсси, и всегда это вторжение таинственно (*Фейерверк, Танец Пёка, Этюды*).

Двухрояльную фактуру, игру четырьмя руками композитор использовал с максимальным эффектом для создания объемного, многокрасочного *пространственного* звучания.

Вторая часть

Lent. Sombre (Медленно. Мрачно), F-dur, 6/8

Посвящение: *Лейтенанту Жаку Шарло, убитому врагом в 1915 году, 3 марта.*

*Prince, porté soit des serfs Eolus
En la forest ou domine Glaucus.
Ou privé soit de paix et d'espérance
Car digne n'est de posséder vertus
Qui mal voudrait au royaume de France.*

Francois Villon

Ballade contre ennemis de la France

*Принц, пусть Эол крылатый унесет
В тот лес среди пустынных вод,
Где нет надежды, где мольбы напрасны,
Покая счастья не достоин тот,
Кто зла желает Франции прекрасной.*

Франсуа Вийон

*Баллада против врагов Франции*²⁴³

Lent. Sombre (Медленно. Мрачно) — едва ли не единственный раз встречается у Дебюсси такое обозначение характера. Вторая часть цикла явно «*en noire*» (в черном). Во вступительных тактах мрачные краски предельно сгущены. Уже первая цепочка параллельных больших терций в двух руках в низком регистре звучит очень скорбно и заканчивается *мотивом зова*, который сопровождается глухими «колоколами»: это органнй пункт, основанный на нервных репетициях звука *c*, диссонирующего с терцией *g-h*. В пятом такте один аккорд — пронзительный полукластер (в котором одновременно две малые ноны да еще два тритона²⁴⁴) врывается резким *sff* в окружающее *pp* — как отчаянный крик. Подобный трагизм можно встретить, пожалуй, только в *Этюде № 10*.

²⁴³ Пер. с франц. А. Машистова.

²⁴⁴ *Fis-g, c-des; fis-c, g-des.*

На фоне биения «колокола» тихо, таинственно, как далекий луч света, возникает *C-dur*'ная фанфара (*a*).

Схема № 23. В белом и черном. Вторая часть

A							
вст. (6)	a (5)	(b) 6	c (4)	d (8)	c ₁ (17)	d ₁ (2)	c ₂ (8)
Somber pp	Poco animato (фанфара)	Tempo mf, Rit. molto	2/4, 1 ^{er} Mouv.	Calme	comme prima pp	pp	pp

Продолжение схемы.

A	B		A ₁			Кода
b ₁ (6)	e (20) e ₁ (16) e ₂ /a ₁ (40)	f/ a ₂ (16)	a (8)	c ₃ (18)	b ₁ (3)	g (7)
1 ^{er} Mouv.pp, Lointain e perdendosi	Sourdement tumultueux, sempre pp	2/4 Joyeux, mf En dehors	1 ^{er} Mouv. ff, éclatant	Un peu animé Molto dolce, e sostenuto, p,	6/8, p, librement	Mouv. du debut, p-ff-sff-sfs-

Заемствованная из предыдущей части, она здесь становится главной темой, вторгается в чуждое гармоническое окружение после напряженного полукластера. Новый мотив *b* в *C-dur* (как продолжение фанфары), трогаящий своей наивной простотой, звучит, словно на фоне у засурдиненной трубы поначалу чуждой педали *gis*, затем на фоне еще одного полукластера (*fis-g-c-h-e-des-a*).

Его сменяет еще одна песенная мелодия (*c*), одnogолосная, очень простая (как неприхотливый народный напев — *dolce e semplice*), которая дважды сопоставляется с лютеранским хоралом (*d*). Такое сопоставление «немецкого» и «французского», учитывая то, что музыка создавалась в годы войны, «прочитывается» однозначно.

Отдаленно звучащий начальный мотив *b* (*lointaine perdondosi*, *pp* — издали, замирая) по-прежнему в *C-dur* на новой гармонии полукластера завершает первый раздел.

Бурный, стремительный и грозный второй раздел (*sourdement tumultueux, sempre pp* — приглушенно, но бурно) основан на нервном биении органного пункта *c*, параллельных секунд, потоков пассажей. На их фоне в маршевом ритме возникает скорбная мелодия в параллелизмах острых секунд-квинтаккордов. Тяжелая аккордовая тема очень симптоматична: впервые в музыке появляется образ варварского нашествия (*e₁e₂/a*, как потом у Шостаковича в *Седьмой сим-*

фонии, у Бартока в *Концерте для оркестра*, у Лютославского в *Концерте для оркестра* и др.).

Тема *нашествия* сменяется победным маршем (*f/a*, *Joyeux — Весело*) в *E-dur*, основанном на аккордовой теме с фанфарой в контрапункте. Это, пожалуй, единственный пример у Дебюсси внутренней программы, почти «плакатно» выраженной с не свойственной ему прямолинейностью.

В репризе, на этот раз светло и торжественно (*ff*) звучит *C-dur*'ная фанфара как фанфара победы. Эта фанфара позднее отзовется в финале *Второй («военной») симфонии* Онеггера, который в коду финала ввел «победную песнь», поручив ее трубе *ad libitum*.

Третья часть

Scherzando, F-dur, 2/4

«Моему другу Стравинскому» — гласит посвящение к третьей части цикла.

Эпиграф:

Yver, vous n'este qu'un villain...

Charles d'Orléans

Злющая же ты, зима...

Шарль Орлеанский

Третья часть — фантастическое скерцо — холодное, зимнее, колючее, как хватающий за уши мороз. Построено на прихотливой смене мотивов и тем. В черном эта пьеса или белом? Скорее — в белом. Если представить ее как вихри снежной бури. Снег-то белый, а атмосфера скорее мрачная “*en noir*”. Смысл финала цикла раскрывается в этой амбивалентности.

Фантазия композитора здесь не знает границ. Пьеса построена на неожиданных и красочных сменах фактуры, ритмов, пульсирующих тремоло, на стремительных пассажах, на параллелизмах аккордов, на репетициях нот. Эта многоэлементность ткани вполне обычна для Дебюсси. Но главное заключается в том, что большинство мотивов вызывают аллюзии на определенные произведения Дебюсси. Иначе говоря, пьеса пронизана авторскими квазицитатами. Они не случайны, а семантически нагружены, сопоставляются и соединяются в соответствии с их семантикой.

Так, уже во вступительных тактах вихревые пассажи напоминают одновременно этюды *Для восьми пальцев* и *Для хроматизмов*, а прерывает их *мотив зова*, но сильно трансформированный. Он на протяжении пьесы прозвучит еще не один раз.

Первую тему (а), основанную на танцевальном ритме, сопровождают те же феерические пассажи «для восьми пальцев» (синхронно на двух роялях)²⁴⁵.

Схема № 24. *В белом и черном*. Третья часть

A	B	A ₁	C	A ₂	D	A ₃ (Кода)
Вст.(6) а (15)	b (23)	a ₁ (4)	c (27) d (8)	a ₂ (17) a ₃ (10) – в увелич.	e (12) b ₁ (10)	a ₄ (15) в увелич.
legger.	poco meno mosso, p	Au mouv. f-sff	Tempo meno mosso, pp	Au mouv.	Au mouv., sempre pp	poco marcato

Первый эпизод (B) вызывает в памяти фигурации прелюдии *Ветер на равнине*. Они сопровождают новый танцевальный мотив (b, poco meno mosso, molto leggierissimo, dolce espressivo). Как и в прелюдии, ветер танцует здесь свой танец, но это уже танец снежной бури, на что намекает новый мотив (c), второго эпизода. В нем — аллюзии на пьесу *Снег танцует*. Все вместе образует «снежную» токкату.

В третьем эпизоде (D, мотив e) репетиции нот сопровождают то параллелизмы аккордов-полукластеров, то параллелизмы терций. Эти репетиции вызывают уже совсем далекие ассоциации: *Концерт для скрипки с оркестром* Вивальди под названием *Зима*!

А мотив b₁ сопровождает «пеллеасовская» тремолирующая фигура — фигура «волнения вечности» (Андрей Белый).

Таким образом, анализ мотивов показывает, как насыщена ассоциациями эта пьеса, хотя этот анализ не раскрывает всю ее оригинальность, свежесть фактуры, изобретательность в использовании квазицитат, которые в целом направлены на передачу образа зимнего, леденящего ветра, кружащихся танцующих снежинок, когда «все живое дрожит от холода» (программный комментарий к концерту Вивальди *Зима*). И этот леденящий душу холод естественно вызывает прямые ассоциации с бедствиями войны.

* * *

От первых сочинений для фортепиано до последних композитор прошел огромный путь эволюции. Как обновлялся стиль композитора наиболее полное представление дает именно фортепианная музыка. В ней язык Дебюсси особенно смел и революционен.

²⁴⁵ Форма третьей части, как и первой, близка старинной ритуальной.

Если говорить о сочинениях, написанных в XX веке, то особенно заметны новшества в области гармонического стиля. Они настолько обширны, что требуют специального исследования и описания. В зависимости от содержания пьес Дебюсси прибегает то к модальности, то к политональности (с целью расслоения ткани на удаленные друг от друга пласты), то к целотоновости и даже атональности. К новшествам можно отнести частое использование параллелизмов аккордов разного интервального состава: трезвучий, септаккордов, нонаккордов, аккордов нетерцовой структуры («пустых» кварто-квинтовых, секундово-квартовых созвучий). Нередко Дебюсси противопоставляет целотоновость — хроматике, диатонику — пентатонике, белоклавишную клавиатуру — черноклавишной. Совершенно очевиден полный отход Дебюсси от классической функциональной гармонии.

Гармония — только одно из средств, в кругу других (плотность фактуры, динамика, артикуляция, педализация), которая должна создать иллюзию пространства. Музыка Дебюсси, как и живопись импрессионистов, выведена на пленэр. Она полна воздуха, в ней веет ветер, реют ароматы, струится свет — солнечный или лунный, струится вода.

Не менее значительны новации в ритмико-синтаксической организации музыки. Аспектов этих новаций — множество: принципиальная неквадратность мотивов и построений, их ритмическая изменчивость (мотивы в увеличении, двойном увеличении, уменьшении). Очень характерно для Дебюсси вариантное изменение временной организации мотива, иначе говоря, при каждом новом проведении мотива меняются его масштабы. Например, трехтактный мотив становится пяти- или шести-, или семитактным (в любом количестве тактов). Он может расширяться или сужаться. Широко используется всякого рода полиритмия (наложение друг на друга триолей разных ритмических групп, например, триоли четвертями на триоли восьмыми или шестнадцатыми длительностями). Полиритмия, как и гармония, способствует расслоению фортепианной фактуры.

Особая область находок Дебюсси — тембирование рояля. Если в фортепианной музыке великих пианистов-романтиков можно выделить два подхода к инструменту: сугубо фортепианный (Моцарт, Шопен, Шуман) и «оркестральный» (Лист), то Дебюсси нельзя отнести ни к одному из этих направлений. С одной стороны, он искусно подчеркивает клавишную природу фортепиано, иначе говоря, пишет в сугубо фортепианном стиле, не прибегая к монументальному оркестровому звучанию. С другой стороны, Дебюсси, тон-

ко тембрируя рояль, уподобляет звучание отдельных мотивов различным оркестровым тембрам. При этом нередко в иллюзорных тембрах скрыт и смысл мотива или даже целой пьесы.

Так, в пасторальных, которых у Дебюсси немало, явно слышен тембр флейты (*Вереск, Девушка с волосами цвета льна, Лунный свет, Пастушок, Античные эпитафии*). В «испанских» пьесах звенит гитара, отбивает дробь тамбурин (*Вечер в Гренаде, Прерванная серенада, Ворота Альгамбры*); в «восточных» опусах звучат тембры гамелана: гонги, колокола, колокольчики, тарелки (*Пагоды*). Глубокие органнe пункты вызывают ассоциации с колоколом (*Паруса, Что увидел западный ветер*). Нередко возникает иллюзорный тембр арфы в восходящих, нисходящих фигурациях (*Канона, Фейерверк, Паруса*). В «мюзик-холльных» пьесах слышны инструменты американской эстрады: «контрабасовое» *pizzicato*, ностальгические «трубы» и «саксофоны», «ударные» (*Менестрели, «Генерал Лявин»-эксцентрик, Кукольный кэж-уок*), в «неоклассических», — имитация клавесина, иногда даже органа (*Токката, Сады под дождем, Движение*).

Новации в области фортепианного языка проявились и в других направлениях: в обновлении фактуры, в частности, в сонорном ключе, в артикуляции, педализации, агогике, во временной организации музыки.

Формы фортепианных пьес очень свободные, особенно в пьесах позднего периода. В них нередко возникают структурные закономерности музыки эпохи барокко. Это разновидности ритурнельных, рондообразных форм, близких староконцертным, формы типа развертывания, а также свободная трехчастность, концентрическая пятичастность. Почти всегда присутствует вариантно-вариационный принцип развития.

Но нередко форма выстраивается настолько свободно, что не поддается никакой классификации с точки зрения известных классических форм. Большинство произведений основываются на калейдоскопе кратких мотивов и их непредсказуемом чередовании, непрерывном варьировании.

В заключение главы о фортепианной музыке Дебюсси приведем ценное и емкое высказывание Г. Хальбрейха:

«Своим многообразием и широтой фортепианное творчество полнейшим образом отражает все аспекты искусства Дебюсси, все темы, все идеи, которые его занимали на протяжении всей жизни [...] Именно в фортепианной музыке Дебюсси далее всего ушел в своих новациях, а также в отражении всей глубины своей индивидуальности»²⁴⁶.

²⁴⁶ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 607.

3 3
 qui se l'ai de mon dieu de ra rien ce doit C'est la d
 hour
 i - tu... Il faut que je rien ait
 di - re ce que tu dois di - je ? Tu ne dois plus co
 Tu ne dois

К. Дебюсси. Пеллеас и Мелизанда.
 Страница рукописи.

Глава четвертая

Для оркестра

*Музыка Дебюсси — это собор, полный
символов, движущихся во времени.*

М. Эмманюэль

Принято считать, что симфонизм Дебюсси — живописно-красочный. Ему никогда не придавали значения *симфонизма концептуального*²⁴⁷. На самом деле это именно так. Дебюсси — создатель симфонизма нового типа, в котором он воплощает новые идеи. Ими будут питаться композиторы второй половины XX — начала XXI веков вплоть до наших дней.

Центральное место в симфоническом творчестве занимают пять оркестровых опусов: *Прелюдия к Послеполудню Фавна*, *Ноктюрны*, *Море*, *Образы для оркестра*, *Игры* (балет, обычно исполняемый в концертных программах). Почти все они в настоящее время принадлежат к числу репертуарных пьес. К оркестровым сочинениям можно присоединить еще несколько: раннюю симфоническую сюиту *Весна* для женского хора, солирующего сопрано и оркестра, *Фантазию для фортепиано с оркестром*, *Равсодию для кларнета с оркестром*, *Равсодию для саксофона с оркестром*, *Священный танец* и *Светский танец для арфы с оркестром*. Юношеская симфония *h-moll* в одной части осталась лишь в четырехручном клавире²⁴⁸.

Оркестровые произведения Дебюсси опираются на иные принципы симфонического развития, на новые формы, не имеющие прототипов в музыке классико-романтической эпохи, на новый тип оркестровки, на новый метод сочинения. Все это служит раскрытию новой художественной концепции. С первого зрелого произведения *Прелюдии к Послеполудню Фавна* и до последнего Дебюсси последовательно выстраивает новую картину мира — картину *ми-*

²⁴⁷ Даже слово *симфонизм* по отношению к Дебюсси не употребителен.

²⁴⁸ Симфония посвящена Н.Ф. фон Мекк. Сохранился лишь клавишник одной части в 4 руки, найденный и изданный в Москве в 1933 году.

ровоззренческую. Действенному, драматическому симфонизму Бетховена и его последователей, эпическому, лирико-драматическому (исповедальному) симфонизму романтиков он противопоставил симфонизм с о з е р ц а т е л ь н ы й, которым заставил заглянуть как бы в самую глубь человеческого бытия. О созерцательности Дебюсси писал еще русский критик Л. Сабанеев, указывая и на его корни: «В этом культе созерцательности Дебюсси не мог не натолкнуться на дремлющие культуры Востока»²⁴⁹.

Идея оперы *Пеллеас и Мелизанда*, в которой человек неотделим от окружающей его природы, где он ощущает себя частицей мироздания, продолжает жить и в оркестровой музыке. Чисто звуковыми средствами Дебюсси выстраивает новую модель мира, точнее, Человека и мира. В оркестровых произведениях — космологическое понимание проблем человеческого бытия. Они о тайне бытия, о тайных связях Человека с жизнью природы. Ницшеанский сверхчеловек, супергерой Вагнера и Р. Штрауса сразу уходит из музыки Дебюсси, точнее сказать, он в ней даже не появляется.

Все оркестровые произведения имеют названия. Но программны ли они? Названия побуждают музыковедов и музыкальных критиков толковать смысл пьес. Тогда и рождается представление о живописно-красочном симфонизме Дебюсси, в котором главное — оркестр, который живописует картины моря (*От зари до полудня на море*), неба (*Облака*), ночи (*Ароматы ночи*), полуденного зноя (*Послеполудень Фавна*), народных гуляний (*Празднества, Утро праздничного дня*) и т.д. Так, Л. Сабанеев писал: «Симфонизм Дебюсси — особого типа. Его симфонизм есть просто оркестральность. Его музыка [...] неизменно статична, картинна, живописна»²⁵⁰.

Но, как и в прелюдиях для фортепиано, названия в оркестровой музыке отражают лишь поверхностный слой содержания. Сам Дебюсси свое раннее оркестровое произведение с женским хором *Весна* (последняя «римская посылка» стипендиата Римской премии), прокомментировал очень важными для понимания его творчества словами:

«Это не весна в описательном смысле, а весна с точки зрения ч е л о в е ч е с к о й (разрядка моя. — Л.К.). Я хотел бы выразить медленное и болезненное возникновение существ и явлений в природе, их рву-

²⁴⁹ Сабанеев Л. Клод Дебюсси. М., 1922. С. 24.

²⁵⁰ Там же. С. 27.

щееся вперед развитие, кончающееся взрывом радости. Все это, само собой разумеется, не программно (разрядка моя. — Л.К.) и имеет глубокое презрение к музыке „литературной“. Вернувшись, я вам покажу [...] Тогда вы сможете понять, что музыка должна воздействовать магически...»²⁵¹.

Такой интерпретацией (Природа-Человек!) Дебюсси сразу попадает в центр эстетики символизма. Ибо именно *соответствия* бытия природы и бытия Человека — стержень эстетики символизма. Тогда, когда начинающий композитор писал эти слова, он, конечно, не предполагал, что во всех последующих оркестровых произведениях он будет следовать этой, высказанной словами идее. Однако, возможно, идеи символистской поэзии были им уже адаптированы.

С первых шагов своей деятельности композитор отгораживается от программной музыки романтического типа, в которой литературное произведение становилось сюжетом для озвучивания. И все же это не чистая музыка. Дебюсси привносит в нее внемузыкальные идеи.

Действительно, название каждого произведения для оркестра таинственно намекает, или лучше сказать, символизирует некую важную для концепции творчества Дебюсси идею. А есть в произведениях и звуковые, музыкальные «слова», которые также намекают на то, что название — лишь символ, за которым кроется тайное содержание.

Едва ли не все его оркестровые сочинения (по крайней мере — самые значительные) представляют собой некоторое единство, все они так или иначе связаны между собой концептуально. После *Весны — Прелюдия к Послеполудню Фавна* (1894) — маленькая оркестровая пьеса, но сыгравшая особую роль в творчестве Дебюсси. Ее обычно называют *манифестом импрессионизма*. Она ознаменовала поворот к мифологизму и одновременно — поворот к новому типу симфонизма. Взгляд вглубь истории человечества. Резкий перелом в самом художественном сознании, модусе видения мира. Ни борьбы, ни страстей. Связь между *Весной* и *Фавном* очевидна: первозданный мир, весна человечества, полдень человечества.

²⁵¹ Письмо Дебюсси от 9 февраля 1887, адресованное книготорговцу Э. Барону. Цит. по: *Lockspeiser E., Hailbreich H. Claude Debussy*. P. 660.

Ноктюрны (1898 год). Первая часть — *Облака*, третья — *Сирены* («*Сирены — это море и его безграничный ритм*», — сказал Дебюсси) — две могучие природные стихии: небо и море. Голубое небо простирается над голубым морем. Небо отражается в море. Бескрайняя глубина того и другого мира. «*Оркестровые Ноктюрны — это не салонные ноктюрны, а ноктюрны под прекрасной звездой*»²⁵².

Но это не только море и его ритм. Сирены — мифологические существа — морские девы. Они, как и Фавн, символизируют единение природы и человека. Следовательно, и эти два произведения связаны между собой. Намечается цепочка связей: *Весна — Фавн — Сирены*. Другим концом эта цепочка привязана к опере *Пеллеас и Мелизанда*. И там драму сопровождает безграничный ритм моря.

Празднества — вторая часть *Ноктюрнов*. Если перефразировать слова Дебюсси о *Весне*, то это не *Празднества* «в описательном смысле», это символ карнавального мира, Человека в Игре — одна из глобальных проблем философии искусства нашего времени ²⁵³ и одна из главных тем творчества Дебюсси. Насколько это концептуально, станет ясно по последующим произведениям Дебюсси и, прежде всего, по их игровой сущности (*Игры, Игры волн*, вся симфония *Образы — и г р о в а я*). Казалось бы, в опере *Пеллеас и Мелизанда* нет танцевальных ритмов, нет «карнавальных» образов, но словесный символ *и г р а* пронизывает текст (Мелизанда играет кольцом, Иньоль — мячом, «*Вы играете, как дети*» — Голо о Мелизанде и Пеллеасе).

Итак, в *Ноктюрнах* две части посвящены природным стихиям, центральная часть — об играх человеческих. Игры стихий и игры человеческие Дебюсси ставит в один ряд. В этом и состоит новизна концепции творчества Дебюсси. Поэтому у Дебюсси море разговаривает с ветром, волны играют, ветер что-то видит и т. д.

Море (1905) — масштабная симфония, в которой более монументальной предстает идея «морских» *Сирен*. Это с одной стороны, с другой здесь слышится и море *Пеллеаса*. Анализ текста партитуры *Моря* открывает ее скрытый смысл через перекрестные связи с *Ноктюрнами* и оперой.

²⁵² Jankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. P.201.

²⁵³ Эта проблема поднята в ряде литературных произведений, в частности: Г. Гессе. Игра в бисер, Й. Хейзинга. Homo ludens. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.

Первая часть — *От зари до полудня на море*. Солнечное утро, полдень! Много событий в полдень происходит в опере *Пеллеас и Мелизанда*: встреча Пеллеаса и Мелизанды у бассейна слепых и первые зовы любви; из песенки Мелизанды в III акте узнаем, что родилась она *в полдень*. Дебюсси словно музыкально обобщает пронизывающую символистскую литературу идею: постоянно противопоставлять *день-ночь, полдень-полночь, утро-вечер*. Время суток «отмеряет» Дебюсси во многих произведениях разных жанров: *Ароматы ночи, Да будет ночь благословенна, Утро праздничного дня, В благодарность утреннему дождю*; романсы *Вечер, Звездная ночь, Вечерние гармонии, Вечер в Гренаде*, прелюдия *Ароматы и звуки в вечернем воздухе* реют.

Игры волн (вторая часть симфонического триптиха *Море*) в широком смысле продолжают «игровую» идею *Празднеств*. Третья часть — *Диалог ветра и моря*. Название — символистская метафора, как и название *Игры волн*. Стихии ведут себя, как люди. У Верлена ветер пляшет, поет, печалится и т.п. Дебюсси также нередко воплощает образ ветра в музыке. В опере возникает важный символ ветра в сцене *Терраса у выхода из подземелья*: Пеллеас: «*И вот свежий ветер, который несет запахи влажных трав и цветов*». Можно сказать, что *Диалог ветра и моря* — своего рода симфоническое обобщение бурь на море и бурь в человеческом существовании. Иначе говоря, в финале симфонии слышен «*пеллеасовский*» «разговор» ветра и моря. Так, каждое новое произведение Дебюсси — очередное звено одной цепи, связанное словесными символами.

Образы для оркестра (1908-1913), включающие *Жиги, Иберию и Весенние хороводы*, — грандиозный симфонический триптих, все части которого основаны на танцевальных ритмах. В широком смысле слова — это «симфония танцев», праздничная симфония, следовательно, она продолжает идею *Празднеств*.

Ароматы ночи (вторая часть *Иберии*) ночным колоритом перекликается с «ночными» *Ноктюрнами, Утро праздничного дня* (третья часть) более конкретно — с *Празднеством*. К тому же это утренний пейзаж, как в первой части *Моря*.

В *Весенних хороводах* (последнее оркестровое произведение Дебюсси) «отозвалась» самая ранняя оркестровая пьеса *Весна*. Круг замкнулся. Однако в карнавальной поэтике Дебюсси поставил точку балетом *Игры*, который завершает эту концептуально выстроенную картину мира.

Словесные образы в ней повторяются в различных вариантах, цепь идей-символов проходит через оркестровую музыку, связывая все произведения воедино. Но это единство подтверждается и чисто музыкально: все (или почти все) оркестровые произведения пронизаны *звуковыми символами (мигрирующими мотивами)*, переходящими из произведения в произведение, указывая на тайные связи и *соответствия*. В ходе миграции они меняют свой смысл, обрастают новыми значениями, их восприятие базируется на ассоциативном механизме нашего мышления.

Вот некоторые примеры. Мотив восходящей большой секунды в синкопированном ритме — обращенный *мотив зова*, многократно прозвучавший в сцене смерти Мелизанды, появится едва ли не во всех оркестровых произведениях Дебюсси: в начальных тактах *Фавна* у валторны, в последних тактах *Облаков*, в первых тактах *Моря*, он пронизывает весь ноктюрн *Сирены*.

ПРИМЕР 59. *Пеллеас и Мелизанда* (V)

M.
M.

Нет... Я хо-чу у-ви-деть солн-це в мор-ской глу-би-не!
Non... jus-qu'à ce que le so-leil soit au fond de la mer.

sf *pp*

ПРИМЕР 59а. *Послепелудень Фавна*

I
Cors
(Fa)

II

p *p* *p*

Мотив форшлага двух нисходящих больших терций (собственно, *мотив зова*) из 1-й сцены II акта оперы (*Источник в парке*), в V акте превратившийся в звуки погребального колокола, в *Фавне* повторяется несколько раз у арфы. Сопоставим *полуденную* сцену в *Пеллеасе* (кольцо упало в бассейн ровно в полдень) с названием оркестровой пьесы *Послеполудень Фавна* (хотя это уже не полдень, а *после полудня*, но в этом-то и смысл!). Связь неоспоримая. Она дает возможность осознать и мифологизм оперы. *Мотив зова* завершает также *Празднества*. Он же является важнейшим мотивом *Сирен* и напоминает в *Играх волн*. Сопоставив эти произведения, понимаешь их внутренние смысловые связи и *соответствия*.

The first system of the musical score includes parts for Harp, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The Harp part features a melodic line with dynamics *p*, *m.g.*, and *m.d.*. The Violins I and II parts have dynamics *p* and *pizz.*. The Viola part has dynamics *p* and *pizz.*. The Cello part has dynamics *pp* and *p*. The Double Bass part has dynamics *p* and *pizz.*. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Tp. II
 (Fa) II

p *più p*

Vcelles

Cb.

32

Gdes Fl.
Pte Fl.
Htb
Cor A.
Cl.
Bons

Восходящий четырехзвучный мотив английского рожка в диапазоне тритонов, который появился в интерлюдии к 4-й картине III акта оперы (сцена с Иньолем и Голо), отзывается в двух ноктюрнах — *Облака* и *Сирены*.

ПРИМЕР 61. *Пеллеас* (III - 3)

très lointain
издалека

ПРИМЕР 61а. *Облака*

Gdes Fl. II
Cor angl.
Cl. I (Sib) II
Bons I
Bons II

expressif
pp
p
pp
pp

Этот же мотив становится центральным во второй части *Моря*, настойчиво и многократно повторяется все в том же тембре английского рожка во второй и в третьей частях *Иберии*.

Тремолирующие арабески, занимающие огромное место в опере, проникают и оркестровые партитуры. Все это в совокупности есть отражение средствами символической звуковой системы картины мира, где судьба человека раскрывается в символах.

Весна (1887)

Printemps

Эта партитура для восьмиголосного женского хора, фортепиано в четыре руки и оркестра была закончена в 1887 году. В литературе ее жанр определяется и как сюита, и как кантата, и как симфоническая поэма с хором. *Весна* — юность природы, это и юность Дебюсси. Он представил жюри произведение в варианте для хора и фортепиано (партитура якобы сгорела у переписчика, хотя точно неизвестно). «*Это столь новое и свежее произведение Дебюсси было отрицательно принято членами жюри, которые поставили в вину композитору „опору на самую опасную тенденцию — какой-то туманный импрессионизм“*»²⁵⁴.

Сочинение было опубликовано в 1904 году для фортепиано в четыре руки. Оригинальная версия, к сожалению, до сих пор не издана. Сейчас *Весна* исполняется в оркестровой версии, где вокальные голоса распределены между инструментами.

Известно, что это произведение вдохновлено знаменитой картиной Боттичелли *Ранняя весна*, которую композитор увидел в музее Флоренции. Два десятилетия спустя для партитуры *Весенние хороводы* Дебюсси использовал в качестве эпиграфа флорентийскую майскую песню. Италия вдохновила его на два сочинения — прелестьную партитуру молодости и шедевр зрелости.

Выбор тональности *Fis-dur*, которая считалась неисполнимой в оркестре, была причиной неприятия *Весны* для концерта «римских посылок». Язык молодого композитора здесь свеж и индивидуален, форма нова и свободна.

²⁵⁴ Lockspeiser E., Hailbreich H. Op. cit. P. 659.

Фантазия для фортепиано с оркестром (1890) ***Fantasia pour piano et orchestre***

Судьба *Фантазии* складывалась неудачно. Возможно, сам Дебюсси сыграл в этом определенную роль: он отменил назначенное на 21 апреля 1890 года исполнение и забрал от издателя партитуру, когда она уже было награвирована, запретив ее издавать и исполнять²⁵⁵. Тем не менее, он был привязан к этому сочинению, старался его переработать, облегчить оркестр и сделать более значительной партию фортепиано. Дебюсси работал над новой редакцией в 1909 году и написал Роже Дюкасу: «Совершенно очевидно, что я не оставляю этого ребенка»²⁵⁶.

В 1919 году, уже после смерти Дебюсси, *Фантазия* была опубликована и в том же году исполнена А. Корто в Лондоне, М. Лонг в Лионе. Отзывы были неодобрительные. Критики рассматривали *Фантазию* как произведение эклектичное, где индивидуальность Дебюсси не проявилась хотя бы в такой степени, как в ранних, но уже оригинальных по языку сочинениях *Весна* и *Дева-избранница*. В переработанном виде *Фантазия* была опубликована только в 1968 году. Но по-прежнему ее играют крайне редко. На самом деле это произведение яркое, уже достаточно самобытное по языку, и оно явно заслуживает большего внимания пианистов.

С одной стороны, *Фантазия* мало похожа на сочинения зрелого Дебюсси — в ней действительно нет характерной для композитора колдовской сумеречности, таинственности, что стало в дальнейшем главными оттенками, по которым узнается его почерк. С другой стороны, это предвестник *Острова радости*, следовательно, здесь уже присутствует Дебюсси.

С точки зрения пианистической *Фантазия* представляет интерес как концертная виртуозная пьеса, основанная на разнообразной технике: пассажной, репетиционной, аккордовой и октавной. Большую роль играют разные типы полиритмии, а гармония уже отличается большой смелостью.

Фантазия состоит из трех частей: *Allegro*, *Lent*, *Final*.

Первая часть

(*Allegro*, *G-dur*, 3/4) — весенняя, радостная, построена на ликующих, искрящихся темах, выдержана в едином эмоциональном

²⁵⁵ Однажды Дебюсси все же позволил сыграть ее в Америке.

²⁵⁶ Цит. по: Lockspeiser E., Hailbreich H. Op. cit. P. 662

строе, вне ярких контрастов. Ей можно было бы дать название *Призыв к Весне*, ибо основная тема носит призывный характер. Форма, хотя в ней можно еще обнаружить черты сонатности, достаточно свободная²⁵⁷. Лаконичная оркестровая экспозиция построена только на главной теме в темпе *Andante* и выполняет функцию вступления. В совместной экспозиции фортепиано и оркестра (в темпе *Allegro*) та же тема звучит темпераментно, в динамике *forte*.

ПРИМЕР 62. Фантазия для фортепиано с оркестром

Andante ma non troppo

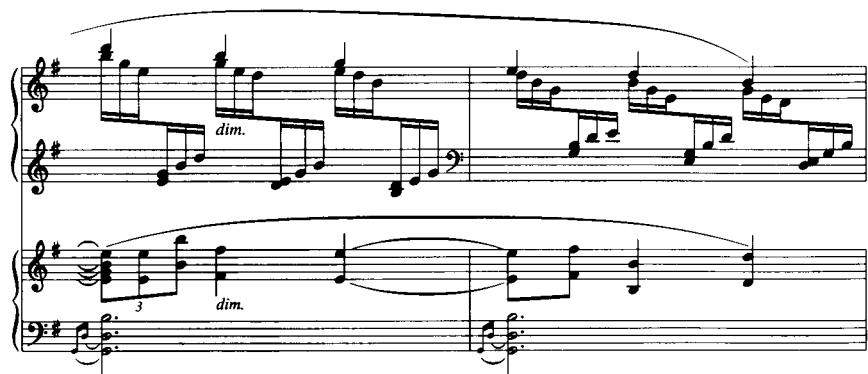
Piano II (Оркестр)

ПРИМЕР 62а. Фантазия для фортепиано с оркестром

Piano I (Фортепиано)

1 *Allegro giusto*

²⁵⁷Позднее только в *Квартете* композитор использовал сонатную форму.



Главная тема сразу подвергается интенсивному развитию, включающему различные по фактуре и по ритмическому рисунку элементы. Побочная партия — изящная мелодия в *h-moll*. Она едва заметно контрастирует главной партии, но имеет с нею и общие элементы. В частности, обе темы — с пунктированной ритмической фигурой, изобилуют фигурациями: триолями, секстолями, а также по 8–9–10 звуков на четверть с широким применением полиритмии.

Очень масштабная разработка демонстрирует умение Дебюсси блестяще развивать материал, пользуясь средствами гармонии, фактуры, ритма, оркестровых тембров. Разрабатываются элементы побочной и главной партий. Побочная партия теряет свой лирический характер и становится скерцозной. Она украшена типичной концертной фактурой: пассажами, фигурациями как в партии фортепиано, так и в оркестре. В разработке есть эпизод (*Modéré*) на новой лирической теме.

Главная партия в репризе значительно варьирована. Украшающие стремительные фигурации делают ее еще более виртуозной. Вместо побочной партии — лирическая тема эпизода, кардинально изменившая свой облик²⁵⁸.

²⁵⁸ Подобный тип замены побочной партии темой эпизода разработки в репризе первой части композитор использовал позднее в *Кварте*.

ПРИМЕР 63. Фантазия для фортепиано с оркестром

Modéré

8

pp

Modéré

p

doux et expressif

ПРИМЕР 63а. Фантазия для фортепиано с оркестром

8

espress.

p

cresc.

p

Краткая кода (*Très animé jusqu'à la fin* — Очень воодушевленно до самого конца) построена на непрерывном *crescendo* до заключительной тоники в солнечном *G-dur*.

Вторая часть

Lento e molto espressivo, Fis-dur, 4/4

Мечтательное *Lento* отражает атмосферу ночной природы, звездной ночи и ничем не омраченных чувств. Здесь нет драматических коллизий, острых контрастов. Ничто не нарушает поэзии ночи, ее тишины, красоты. Первая тема, основанная на длительном непрерывном развертывании в фортепианной партии, полна нежной истомы. Она свежо, оригинально гармонизована, оркестровый контрапункт придает ей особое очарование.

Две темы среднего раздела (*Lento* в трехчастной форме), хотя они более взволнованны, но близки по характеру первой теме, воспринимаются как ее варианты. В модуляциях много красочных эффектов: середина начинается в *H-dur*, третья тема — в *B-dur*, подход к репризе осуществляется через *Fis-dur*. Это красивое сопоставление тональностей, казалось бы, готовит появление основной темы в главной тональности. Но от такого ожидаемого стандартного хода композитор отказался: реприза начинается на полтона ниже — в «матовом» *F-dur*. И только в коде устанавливается главная тональность *Fis-dur*. Но на этом неожиданности не заканчиваются. Следует большой ход к Финалу в духе маленького скерцо, или фортепианной каденции, в которой через далекие тональности *Fis-dur* и *Es-dur* осуществляется переход в главную тональность Финала — *G-dur*.

Третья часть

Allegro molto, G-dur, 4/4

Полный блеска, яркий, виртуозный *Финал* начинается *attaca* и разворачивается как веселое скерцо-токатта. Это своего рода *празднество* — явный предвестник второй части *Ноктюрнов*²⁵⁹ и первый прорыв Дебюсси в эстетику *карнавала*. Развернутый по масштабам, он основан на простой токаттной теме, интервалами напоминающей главную тему первой части.

Опираясь на одну тему, Дебюсси виртуозно выстраивает форму. Он дает основную тему во множестве вариантов, подчас отходит от нее, чтобы тут же вернуться. В форме улавливаются черты,

²⁵⁹ Это также предвестник финала *Иберии* (*Утро праздничного дня*).

сближающие ее со старинным рондо. Ее можно рассматривать и в семи секциях.

Поначалу основная тема финала появляется в оркестровом вступлении как оstinatный бас, сопровождая призывный мотив, изложенный терциями (первая секция). Когда вступает фортепиано (вторая секция), тема уже выдвигается на первый план, ибо рельефно звучит у солиста в окружении фигураций.

ПРИМЕР 64. Фантазия для фортепиано с оркестром. Финал

The musical score is presented in four systems, each with a piano (piano) and orchestra (orchestra) staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a prominent bass line and a melody with triplets. The orchestra part features a melody with triplets. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *dim.*. The first system shows the piano and orchestra staves. The piano part has a bass line with a triplet and a melody with a triplet. The orchestra part has a melody with a triplet. The second system shows the piano and orchestra staves. The piano part has a melody with a triplet and a bass line. The orchestra part has a melody with a triplet. The third system shows the piano and orchestra staves. The piano part has a melody with a triplet and a bass line. The orchestra part has a melody with a triplet. The fourth system shows the piano and orchestra staves. The piano part has a melody with a triplet and a bass line. The orchestra part has a melody with a triplet. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *dim.*.

В третьей секции (*A-dur, Très rythmé*) объединяются терцовые призывные мотивы и главный мотив. Непрерывное обновление фактуры и форм движения в этом *perpetuum mobile* не дают расслабиться ни пианисту, ни оркестрантам, делают увлекательным все развитие. Быстрые фигурации шестнадцатыми сменяются всплесками фигураций тридцать вторыми длительностями, полиритмическая фигура с триолями — «токкатными» аккордами.

Четвертая секция — самый контрастный эпизод в замедленном темпе (*le double moins vite — В два раза медленнее*) и с резкой сменой тональности: *A-dur-As-dur*. Он также основан на варианте основной темы, которая превратилась в изящную напевную мелодию (*doux et expressif — с нежной экспрессией*).

Пятая секция (*Tempo I*) — модулирует из бемольных тональностей в диезные. Триольный ритм, который скандирует оркестр, попадет позднее в *Празднества*. Этот раздел, который одновременно соединяет и развивает два варианта темы — токкатный и лирический, носит характер предыкта к репризе.

Реприза (шестая секция) начинается кульминационным проведением основной темы *fortissimo* и к тому же в увеличении (*G-dur, фортепиано*)²⁶⁰. Ее окружают в оркестре призывный мотив начального вступления и ритмический мотив триолей. Фортепианная фактура находится в состоянии непрерывного обновления.

ПРИМЕР 65. Фантазия для фортепиано с оркестром. Финал



²⁶⁰ Начиная с *Фантазии*, Дебюсси и в дальнейшем будет часто прибегать к тому способу модификаций тем, которые сложились в эпоху Ренессанса, давая темы в увеличении, двойном увеличении, уменьшении и т.д.



Блестящая, виртуозная кода (седьмая секция) завершает *Фантазию*, которой никак нельзя отказать в свежести самого материала, в блестящем его развитии, в ярких, сочных оркестровых и гармонических красках.

Прелюдия к Послеполудню Фавна (1894) Prélude a l'après-midi d'un Faune

Начиная с флейты Фавна и английского рожка из ноктюрна «Облака» музыка задышала по-новому

Б. Бюлез

Прелюдия занимает особое место в творчестве Дебюсси. Если *Струнный квартет g-moll* (1893) завершает ранний период²⁶¹, то *Прелюдия к Послеполудню Фавна* открывает новый период. С этого миниатюрного произведения длительностью семь-девять минут для скромного состава оркестра начинается *современная музыка*. А в творчестве самого Дебюсси оно оказалось зерном, из которого вырастет могучее древо всего его оркестрового наследия.

С 1892 г. у Дебюсси созревает проект оркестрового сочинения по эклоге Малларме. Он замыслил симфонию, где три части имели бы названия: *Прелюдия*, *Интерлюдия*, *Парафразы*. В 1894 году, когда композитор был всецело поглощен сочинением оперы *Пеллеас и*

²⁶¹ Напомним, это период, когда были написаны два первых произведения для конкурса на Римскую премию — *Гладиатор* (1883), *Блудный сын* (1884), кантаты *Весна* (1887), *Дева-избранница* (1888), *Пять стихотворений Шарля Бодлера* (1889), *Забывшие ариетты* (на тексты Верлена, 1888), *Фантазия для фортепиано с оркестром* (1890).

Мелизанда, он заканчивает *Прелюдию*, отказавшись писать две другие части, хотя в Брюсселе весной 1894 года было объявлено исполнение произведения в 3-х частях. В партитуре дата окончания *Прелюдии* — сентябрь 1894 года. 22 сентября того же года она была с триумфом исполнена в *Национальном обществе музыки* под управлением Гюстава Доре. К первому изданию партитуры Дебюсси написал:

*«Музыка Прелюдии есть свободная иллюстрация стихотворения Малларме. Она не претендует полностью раскрыть его содержание. Это скорее ряд картин, отражающих желания и грезы Фавна в после-полуденный зной, который, оставив преследование пугливых нимф и наяд, позволил себе погрузиться в упоительный сон, наполненный сновидениями, в конце концов, реализованными полным обладанием всеобщей природой»*²⁶³.

Сам Малларме, ведущая фигура поэтического символизма, знаменитые «вторники» которого посещал Дебюсси, был очарован этой музыкой и написал, что произведение *«не только не диссонирует с его стихотворением, а идет дальше в передаче ностальгии и света с тонкостью, трепетом и разнообразием»*²⁶⁴. И он подарил Дебюсси свое стихотворение с очаровательным посвящением:

*Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi
Oùs toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy*²⁶⁵.

*Сильван, который первый дул,
Коль ты прославил флейту эту —
Внимай сияющему свету,
Что Дебюсси в нее вдохнул*²⁶⁶.

А значительно позднее, 25 марта 1910 года Дебюсси в письме к Жану Обри написал не без гордости о визите Малларме: *«Малларме пришел ко мне с обреченным видом. После прослушивания (Прелюдии — Л. К.) он довольно долго оставался молчаливым, после чего сказал: „Я никогда не слышал ничего подобного. Эта музыка продолжает эмоции моего стихотворения и является его украшением, более впечатляющим, чем краски“*»²⁶⁷.

²⁶³ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 687.

²⁶⁴ Ibid. P. 666.

²⁶⁵ Debussy C. Lettre à deux amis. Paris, 1942. P. 121.

²⁶⁶ Перевод Ю. Кремлева // Кремлев Ю. Клод Дебюсси. С. 267.

²⁶⁷ Цит. по: Pommer M. Préface // Debussy. Prélude à l'après midi d'un Faune. Partition. Leipzig.

Хотя партитуру Дебюсси предворяет стихотворение Малларме, как в некоторых программных поэмах Листа, не следует искать в музыке отражения всех его перипетий. Это — лишь прелюдия к стихотворению, но не его музыкальное отображение. Музыкальное развитие абсолютно свободно и основано на чисто имманентно-музыкальных закономерностях, однако закономерностях новых. Именно в этой пьесе Дебюсси стал на путь создания новых принципов формообразования, связанных с иным смыслом музыки, иным видением мира.

Прелюдия (Très modéré — очень сдержанно, E-dur, 9/8) — нежная, в светлых пастельных красках пастораль. По М. Бахтину, пастораль — мировоззренческая категория, занимающая во французском искусстве особенно важное место. Традиция французских пасторалей берет начало в глубокой старине: в народных песнях (пастурелях), песнях трубадуров, chansons Жанекена и Гийома де Машо, сюитах Куперена, в живописи Ватто, в поэзии Франсуа Вийона, Шарля Орлеанского и продолжается в музыке XX века, в сочинениях Мийо (*Весеннее концертно* op. 135, *Пасторальная фантазия* для фортепиано с оркестром op. 188), Онеггера (*Летняя пастораль* для оркестра), Пуленка (*Сельский концерт*), Мессиана (пасторальные образы *Рождества Христова*, *Каталога птиц*, *Пробуждения птиц*) и многих других произведениях.

Музыка *Прелюдии к Послеполудню Фавна* — музыка созерцания, тончайших эмоций, ощущений, томительных грез. Музыка *полдня*. Она полна солнечного света, движения теплого воздуха. Мифологический бог природы, покровитель *настухов* — герой *Прелюдии*. Дебюсси, давая совет дирижеру К. Шевийяру по поводу исполнения соло флейты, сказал: «*Это настух играет на флейте, сидя на верхушке дерева*»²⁶⁸.

Символично! *Фавн* вместе с ранней кантатой *Весна* открывает дверь в дебюссистскую «космологию». Первозданная простота. Первозданный покой! Ни в одном из его последующих симфонических произведений не появится романтический герой с его тоской по идеалу и с его трагическими исповедями. Это подлинный поворот к мифологизму, которым будет пропитано искусство XX века.

Фавн положил начало и новому типу оркестрового звучания — легкого, прозрачного, воздушного, вибрирующего. С этого

²⁶⁸ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 666.

произведения начинается эра импрессионистического оркестра. Здесь — тройной состав деревянных духовых, без тяжелой меди, лишь четыре валторны в мягком звучании (часто с сурдинами), приближенном к звучанию деревянных духовых. Вместо литавр — античные тарелочки. Дополняют оркестр две арфы — чисто дебюссистские инструменты. Оркестр трактован в камерном плане. Именно *Фавн* открывает дорогу камерному оркестру XX века. Композитор оперирует чистыми тембрами, как художники-импрессионисты — чистыми красками. Выделяются тембры солирующих деревянных духовых, которым поручены главные мелодии и подголоски: флейты (у нее ведущая роль), гобоя, кларнета. Струнные чаще всего используются в прозрачном звучании *divisi*. Им поручена гармоническая педаль или трепетный вибрирующий фон, игра *pizzicato*, флажолетами, на подставке. В волнообразных пассажах звучат арфы, придающие оркестру особый фонический колорит.

Партитура *Фавна* — первый убедительный пример построения формы, основанной на калейдоскопе кратких мотивов, образующих цепь непрерывных изменений, вариантных преобразований, между которыми — тонкие взаимосвязи. Уже здесь Дебюсси демонстрирует изобретательную игру мотивами.

В статье „Детская“ Мусоргского Дебюсси точно сформулировал особенности формы русского композитора. Эта формулировка полностью соответствует тому, к чему пришел сам Дебюсси:

«...[В произведениях Мусоргского] никогда не встает вопрос о какой-либо форме, или, во всяком случае, форма эта до такой степени многообразна, что невозможно породнить ее с устойчивыми формами, если можно так сказать, с формами „административными“. Все спаяно и складывается из последовательности легких штрихов, соединенных таинственными узами и даром лучезарной проницательности»²⁶⁹.

Прихотливая игра краткими мотивами, непрерывная текучесть материала, нарочитое вуалирование граней композиции разными способами, их выделение новыми приемами ставят в тупик теоретиков музыки. И главное, в *Фавне* можно обнаружить чисто симфоническое развитие и взаимосвязь разделов формы. Течение ее неторопливо, приглушенное звучание оркестра (*piano-pianissimo*) остается в большей части партитуры.

²⁶⁹ Debussy C. Monsieur Croche et autres écrits. P. 29.

Открывает поэму чарующе томный одноголосный напев флейты, который составляют два мотива: хроматическая волнообразная арабеска (2 такта) и диатонический мотив (2 такта)²⁷⁰.

ПРИМЕР 66. *Послеполудень Фавна*

Très modéré
(Assez lent)

I solo

3

3

Fl

I - II *p* doux et expressif

Hautb

Cl.
(La)

I - II

Cors

I

p

В этом четырехтакте заложены основы драматургии. Диатоника-хроматика — вот одна из конструктивных основ построения формы *Фавна*. Но это глубинный слой конструкции. Внешние контуры — три раздела, где средний раздел в свою очередь трехчастен. Таким образом, в этой форме есть признаки свободной концентричности.

Схема № 25. *Прелюдия к Послеполудню Фавна*²⁷¹.

A				Ход	B	C	B ₁	A ₁				Кода
a-b	a ₁ -c	a ₂ -d/b	a ₃ -e/b	a ₄ -z-t	k-l-k ₁ -l ₁	m-m ₁ -	l/e ₁ -m ₂ /e	a ₅ -f	a ₆ -g	a ₇ -l ₁	a ₈ -e ₂	a ₉
1 секция				2-я	3 секц.	4 секц.	5 секц.	6 секция				

В первом разделе и в репризе тема флейты проходит по четыре раза (еще одно проведение — в *Кодe*), и каждое новое проведение — новый вариант темы, что делает форму похожей на вариации. Тип варьирования новый: тембровый, гармонический и ритмический.

Тема поручена флейте — символу Фавна. Но каждый раз она выступает в новом инструментальном окружении. Первое проведе-

²⁷⁰ Этот одноголосный напев отзывается в *Жигах* — последнем оркестровом произведении Дебюсси.

²⁷¹ Все мотивы обозначены маленькими буквами, а — основной мотив, «комментарии» = b, c, d, e, ... ; d/b- контрапункт мотивов.

ние — одноголосное. Оно сменяется гомофонной фактурой мелодии с аккомпанементом: сопровождение — трепещущий фон струнных *divisi*, к которым подключаются еще две валторны в подголоске. В третьем и четвертом проведениях, где начальное зерно темы дано в новом ритмическом варианте, а также в пятом и шестом проведениях к педали струнных подключаются пассажи арфы и т.д. Самое неожиданное по инструментовке проведение мотива — в коде: две валторны в терцию и скрипки тихо «бормочут» основной флейтовый напев.

Гармоническое варьирование темы также нетрадиционно, что дает основание по-разному интерпретировать форму. В трактовке формы Дебюсси никак нельзя опираться на функциональную классическую гармонию. Гармония у него не является критерием формы, как в музыке классико-романтической эпохи. Напротив, гармонией Дебюсси вуалирует грани формы, «заметает следы». При основной тональности пьесы *E-dur* в первом и втором проведениях основная тональность почти неуловима, тоника нигде не звучит, и опоры на основной тон нет²⁷². Второе проведение основывается на септаккорде на басу *D-dur*. Первый раз тоника с секстой в тональности *E-dur* появляется в третьем, затем в четвертом проведениях, что дает основания некоторым теоретикам считать первые проведения интродукцией, а лишь третье и четвертое — основным разделом. Иные, напротив, считают третье проведение началом среднего раздела. Ни с первым, ни со вторым вариантом нельзя согласиться. Все четыре проведения — первый раздел, ибо он основан на варьировании *одной* темы.

В репризе *Фавна* (*A₁*) 5-е проведение темы звучит в *E-dur*, но сама тема начинается не от звука *cis*, как в первом разделе, а от звука *e*; в 6-м проведении — красивый тональный сдвиг на малую секунду в *Es-dur*; в 7-м — возвращается главная тональность и тема, как и в первом разделе, от звука *cis*. А 8-е неожиданно окрашено тоническим квартсекстаккордом *Cis-dur*.

Но этим не ограничивается оригинальность вариаций. Каждое проведение темы имеет новое продолжение. Сколько проведений тем, столько новых *комментариев* (как их называют французские критики) к теме. Эти комментарии по величине нередко больше темы (по пять-шесть тактов, в то время как сама тема — от двух до

²⁷² И в дальнейшем Дебюсси часто будет начинать произведение в далеком от главной тональности строе.

четырёх). Если каждый новый комментарий обозначить буквами, то получится схема, напоминающая ритуальные староконцертные формы. Точно такой формы в произведениях Дебюсси не встретишь, ибо структуру каждого нового произведения он выстраивает заново. Однако все использованные в *Фавне* формообразующие принципы будут присутствовать в его произведениях, но в иных комбинациях, в иных соотношениях.

Что же представляют собой эти комментарии? В них своя логика: они полны смысла, который можно приоткрыть через связь с оперой *Пеллеас и Мелизанда*, окончание которой близилось. Целый ряд коротких мотивов *Прелюдии* словно пришли из оперы или попали туда из *Прелюдии*²⁷³.

Первый комментарий (*b*, см. схему) — это тихо и отдаленно звучащий у засурдиненной валторны «пеллеасовский» *мотив зова*. Он настойчиво повторен три раза. Именно он вызывает чувство ностальгии, о которой сказал Малларме (см. пример № 59a)

Второй комментарий (*c*) развивает диатонический элемент флейтовой темы. Третий комментарий (*d*) — на хроматическом элементе флейтовой темы. Он переходит на восходящие триоли шестнадцатыми длительностями, вызывающие ассоциации с подобными арабесками в *Пеллеасе*. Четвертый комментарий (*e*) — нисходящий вариант «пеллеасовских» триолей шестнадцатыми длительностями. Его композитор выделяет впервые появившейся динамикой *forte*. Он займет важное место в среднем разделе, ибо станет одной кульминацией всего произведения, выделенной динамикой *fortissimo* (при преобладании *piano-pianissimo*). Прозвучит он и в репризе, объединяя, таким образом, три раздела *Прелюдии*.

Но дело не только в этом мотиве. Интересным принципом формообразования Дебюсси, который возник в *Фавне* и будет характерен для всех последующих сочинений, заключается в «цепной реакции» формы, если так можно выразиться: мотив (или мотивы) из первого раздела проникают во второй, из второго — в третий.

Перед средним разделом — *ход* — краткая связка в шесть тактов к среднему разделу, которой предшествует достаточно четкая каденция в *H-dur*. В нем развивается первый мотив, порученный попеременно кларнету и флейте. Причем, чередуются арабески хроматические с целотоновыми. Но главное значение этого хода

²⁷³ Где и какие мотивы появились раньше, нам не дано знать. Впрочем, это и не имеет значения.

заключается в том, что он насыщен аллюзиями на оперу. В качестве контрапункта появляются новые мотивы: дважды звучит мотив репетиции (напоминая репетиционный мотив *Пеллеаса*, причем второй раз — именно на звуке *e*, как в опере); второй элемент также является контрапунктом — это нисходящий *мотив зова* у арфы (см. примеры № 60 и 60а).

Третий мотив хода — формула тарантеллы как символ игрового начала в *Фавне* (и в опере, ведь это сцена, в которой Мелизанда *играла* кольцом). Краткий ход почти незаметно вливается в средний раздел (*B*). Главный критерий, который позволяет очертить его границы, отсутствие основной темы и появление новых самостоятельных мотивов. В этом разделе царит тот же нежный колорит, тот же покой сладостных грез. Господствуют новые солирующие деревянные инструменты, которые вносят мягкий тембровый контраст.

Открывает центральный раздел солирующий гобой. Ремарки требуют более взволнованного исполнения (*En animant*), но при этом нежного и экспрессивного (*Doux et expressif*). Напев гобоя — в главной тональности *E-dur*. Как и флейтовая тема, он состоит из двух мотивов: первый двутакт — волнообразная мелодия, в которой преобладают интервалы терции и секунды (*k*); последующий однотокт начинается с характерного хода двух восходящих терций (*l*), поначалу порученного гобою, потом скрипкам в высоком регистре, затем кларнету.

ПРИМЕР 67. *Послеполудень Фавна*. Средний раздел

Этот напев гобоя прозвучит два раза, и больше его первый элемент не появится. Зато второй мотив (*l*), отчлененный от первого, в дальнейшем развитии будет играть важную роль и как реприза сред-

него раздела, и как элемент общей репризы, где он появится как «комментарий» к седьмому проведению флейтовой темы. Такую репризу обычно в музыковедении называют *синтетической*.

Середина центрального раздела — кульминация, но кульминация поначалу тихая. В далекой для главной тональности *Des-dur* появляется экспрессивная диатоническая мелодия широкого дыхания (*m*), порученная в октаву деревянным духовым: двум флейтам, гобою, английскому рожку и двум кларнетам. Тип мелодии, оркестровка, фактура, ремарка *expressif et très soutenu* (*выразительно и очень сдержанно*) парадоксально сочетаются с динамикой *piano*, а при втором проведении темы — даже *pianissimo*. В этом весь Дебюсси.

ПРИМЕР 68. *Послеполудень Фавна*. Центральная тема в *Des-dur*

The image displays two systems of musical notation for the central theme of 'L'après-midi d'un faune' in Des-dur. Each system consists of a piano (p) part and a woodwind part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a melodic line with wide intervals and a bass line with sixteenth-note patterns. The woodwind part is written in a single staff and features a melodic line with wide intervals and a bass line with sixteenth-note patterns. The first system includes the instruction 'pp subito mais le chant bien en dehors' and the second system includes 'pp subito'. The tempo is marked 'Allegretto'.

CL. I
(Sib.) II
pp sub. *cresc.*

Bons I
II
pp *a2*

Cors
(Fa)
I
II
pp *cresc.*

IV
pp *cresc.*

Harpe I
pp *cresc.*

Harpe II
pp *cresc.*

très expressif et très soutenu

Vns I
II
pp sub. *cresc.*

A.
pp sub. *cresc.*

Vcelles
pp sub. *cresc.*

Cb.
pp *div.* *cresc.*

Des-dur’ная мелодия, на первый взгляд, воспринимается как новая. На самом деле она является вариантом гобойной темы (k). Второе проведение этой темы естественно и плавно переходит в репризу «гобойной» темы (l), на этот раз порученной струнным и украшенной триольной нисходящей арабеской. Именно здесь, на этой, казалось бы, неприметной терцовой теме с арабеской — главная кульминация всей *Прелюдии*. Единственный раз звучит оркестровое *tutti fortissimo*.

Граница репризы завуалирована. Начинается она с флейтовой темы в увеличении, с тона *e* (а не *cis*), что дает основание Хальбрейху считать этот раздел второй разработкой (первой разработкой он считает ход). Тем не менее, это все же начало репризы: отчетливое возвращение начальной темы в полном виде, в флейтовом тембре, к тому же в главной тональности. Немаловажное значение в данном случае имеет и авторская ремарка *Mouvement du Début (Tempo primo)*, которая обычно у Дебюсси (и не только) отмечает начало репризы. В дальнейших вариациях тональность изменится еще не один раз и окончательно *E-dur* устанавливается лишь в коде: тихое завершение, звуки как бы растворяются и исчезают в пространстве.

Концепция *Прелюдии к Послеполудню Фавна* — антиромантическая. Принцип ассоциативной связи с оперой Дебюсси перенесет и на последующие сочинения. Новизна формы состоит в свободном комбинировании известными формообразующими приемами. Главное же — развитие *Прелюдии* подлинно симфоническое. Тонкая мотивная работа как результат имеет тесную взаимосвязь различных тематических элементов в форме.

Ноктюрны (1899) *Nocturnes*

Замысел триптиха относится к 1894 году. Дебюсси в письме к Э. Изаи сообщил о проекте написать для него *Ноктюрны* для скрипки с оркестром. Но никаких следов данной версии не осталось. С Изаи композитор рассорился, и об этих планах больше не упоминалось. Оркестровый вариант *Ноктюрнов* был завершён в 1899 году.

Премьера двух первых частей состоялась 9 декабря 1900 года. Все три части *Облака, Празднества и Сирены* с большим успехом были исполнены в *Концертах Ламуре* 27 октября 1901 года.

Известно, что Дебюсси сообщил своему другу Полю Пежо о своих визуальных впечатлениях, от которых он оттолкнулся, сочиняя триптих:

«Это была ночь на мосту Сольферино. Очень поздняя ночь. Я облокотился на балюстраду моста. Сена — гладкая, как зеркало. Облака медленно плыли по безлунному небу, многочисленные, не слишком тяжелые, не слишком легкие. Просто облака. Это все»²⁷⁴.

Для *Празднеств*: «Это было в Булонском лесу. Отблески факелов, вечер в лесу[...]. Я видел издали, сквозь деревья приближение света фа-

²⁷⁴ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 670.

келов и бегущую по аллее толпу, где только что прошел кортеж. Затем появились наездники республиканской гвардии, сверкающие оружием и каскетками, освещенные факелами, и... зазвучали фанфары труб. Затем все, затихая, удалилось»²⁷⁵.

Все пишущие о Дебюсси, разумеется, отталкиваются от этого описания, чтобы интерпретировать «картинность» музыки. В дополнение к этому Дебюсси дал подробные пояснения в программе к премьере, где также сделал акцент на внешней картинности.

«Название „Ноктюрны“ имеет здесь смысл более общий и, в особенности, более декоративный. Речь не идет об обычном жанре „Ноктюрнов“, но обо всем, что это слово содержит по части впечатлений и, в частности, световых. „Облака“: это вид неподвижного неба с медленным и меланхолическим движением облаков, завершающимся серой агонией, слегка окрашенной белым. „Празднества“ — это движение, пляшущий ритм атмосферы с внезапными вспышками света, это также эпизод шествия (видения ослепительного и химерического), которое проходит сквозь праздник, сливаясь с ним. Но фон упорно остается, и это все тот же праздник с его смешением музыки со светящейся пылью, участвующей во всеобщем ритме. „Сирены“: это море и его многообразные ритмы; затем между волн, посеребренных луной, слышится, как смеется и проплывает таинственное пение сирен»²⁷⁶.

Во всех этих описаниях Дебюсси предстает как типичный импрессионист, который видит все картинно, в цветовой гамме, с определенным освещением: здесь и «внезапные вспышки света», и «посеребренные луной волны», и «светящаяся пыль».

Разумеется, нельзя не вспомнить любимого художника Дебюсси американца Уистлера (1824–1902), который имел в Париже свою студию. Названия его картин могли стать моделью для словесных комментариев и даже для названия произведения Дебюсси. Так, одна из картин именовалась *Мисс Сесиль Александер. Гармония в сером и зеленом*. Дебюсси была известна также картина *Ноктюрны с подзаголовком Гармония в голубом и серебристом*.

Возможно, сам Дебюсси, создатель этого гениального триптиха, не представлял себе его поистине концептуального значения, но, скорее всего, очень хорошо представлял, но держал свое знание в тайне.

²⁷⁵ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 670.

²⁷⁶ Ibid. P. 670.

После *Прелюдии к Послеполудню Фавна* Дебюсси сделал гигантский шаг на пути утверждения новой эстетики и обновления всех компонентов музыкальной речи, и главное — самого творческого метода, способного выразить новаторскую концепцию.

Ноктюрны — своего рода символично-импрессионистическая симфония, тема которой — вселенская, космологическая: *Облака* — это бескрайнее небо, *Сирены*, как сказал сам Дебюсси, — *море и его ритм*. Две могучие природные стихии, а в центре — празднество людей. Это отражает мироздание, которое выстраивает своей музыкой Дебюсси. В этом мироздании все связано идеей *соответствия*: игры природных стихий и игры человеческие. Из третьей «морской» части позднее вырастет целая пантеистическая симфония *Море*, а *Празднества* разрастутся и выльются в *Образы* — самое монументальное произведение для оркестра Дебюсси. Пониманию концептуальности идей *Ноктюрнов* гораздо больше помогут следующие высказывания Дебюсси:

«Музыка — как раз то искусство, — писал он в 1913 году в одной из своих статей, — которое ближе всего к природе, то искусство, которое расставляет природе самые хитрые ловушки [...]. Художники и скульпторы в состоянии дать нам только весьма произвольное и всегда фрагментарное толкование красоты вселенной. Они схватывают и фиксируют всего лишь один из ее аспектов, одно единственное мгновение; только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию дня и ночи, земли и неба, воссоздать их атмосферу и передать в ритме их необъятную пульсацию»²⁷⁷.

Этими замечательными словами Дебюсси точно выразил то, о чем сам писал в своей музыке, в частности, в *Ноктюрнах*: о пульсации вселенной, о поэзии дня и ночи.

Зрительные впечатления, от которых оттолкнулся композитор, разумеется, имели место как толчок для вдохновения. Но оно увело значительно дальше в понимании жизни человека и вселенной. Поэтому комментарии композитора не коснулись главного, но дали повод музыковедам к описанию зримых картин. Так, Ю. Кремлев написал: *«„Облака“ — одно из самых высших достижений Дебюсси в картинной импрессионистической звукописи», — ограничившись в своей оценке лишь этим аспектом»²⁷⁸.*

²⁷⁷ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы С. 223.

²⁷⁸ Кремлев Ю. Клод Дебюсси. С. 309.

*“Il semble que ce soit le ciel
qui ait le dernier mot.
Mais il le prononce à voix si basse,
que nul ne l’entend jamais.”*

René Char²⁷⁹

Modéré (Умеренно), h-moll, 6/4

Ноктюрны создавались тогда, когда основная версия оперы *Пеллеас и Мелизанда* была закончена. Больше, чем в *Фавне*, здесь чувствуется то, что Дебюсси находится в плену неповторимой атмосферы оперы, он не может с нею расстаться, продолжает жить ее образами, воплощая отдельные стороны драмы уже в чисто симфоническом, обобщенном плане.

В *Облаках* отражена глубоко печальная картина, и печаль ее какая-то вековая. Плывущие по небу облака — лишь символ. Символ чего? Текучести времени, человеческой жизни, ее безмерной печали? Может быть, небо с серыми унылыми облаками, за которыми не видно даже луны, — это небо, которое простиралось над страной Аллемондой, страной Пеллеаса и Мелизанды? Здесь — полный контраст светлому, солнечному настроению *Фавна*. Словно *Фавн* олицетворяет полдень человеческой жизни, *Ноктюрны* — сумерки. Полдень — Полночь! Категории ключевые в системе символов *Пеллеаса*.

Облака — тихая песнь одиночества. Печально звучит начальный ниспадающий мотив двух кларнетов и двух фаготов, словно сожалеющих о чем-то прошедшем. Он задает тон всей пьесе, выдержанной в одном движении, в одном темпе и в одном настроении, хотя в нем возникает множество разных оттенков. Оркестр смешанного (тройного-четверного) состава деревянных духовых трактован как камерный и на протяжении всей пьесы звучит приглушенно. Солируют деревянные духовые, струнные в многоэтажных *divisi* используются как фон. Из меди — только валторны. Трубы, тромбоны, туба приберегаются для второй части.

Начальный мотив *Облаков* все исследователи справедливо связывают с романсом Мусоргского из цикла *Без солнца* (*Окончен празд-*

²⁷⁹ Кажется, что это небо,
за кем последнее слово.
Но оно произносит его
так тихо, что никто
никогда его не услышит.
Рене Шар

ный, шумный день). Действительно, в этом мотиве содержатся явные аллюзии на Мусоргского. Но не замечен был не менее важный факт: в начальном мотиве *Облаков* в движении на 6/4 параллельных квинт и терций ровными четвертями есть аллюзии на мотив 3-й сцены II акта оперы (*Перед гротом*). Это сумрачная, тревожная ночная сцена, в которой слышен глухой рокот моря. Пеллеас: «Здесь так темно, что входа в грот не найти. Даже звезд на небе не видно. Подождем, когда выйдет луна и разорвет эти огромные о б л а к а» (разрядка моя. — Л.К.). Темное небо страны Аллемонды, в которой днем не видно солнца (значит, не случайны связи с циклом *Без солнца*), а ночью — ни звезд, ни луны. Но когда внезапно вышла луна, осветив грот и трех спящих нищих, испугавших Мелизанду, в оркестре появляется мотив, вариант которого станет основным для *Облаков*. Звучит в том же темпе, в динамике *piano-pianissimo* и даже с подобной ремаркой: *très expressif* (очень выразительно — Облака), *dolce et expressif* (нежно и выразительно — в опере). Даже словесный образ оперы «отзывается» (как это часто бывает у Дебюсси) в названии оркестровой пьесы, что важно для понимания ассоциативного метода Дебюсси.

ПРИМЕР 69. Пеллеас (II - 3)

Animez en peu
Немного оживленной

M.

ПЕЛЛЕАС
PELLÉAS

Э-то что... ви-жу я?
И у а... И у а...

Что слу-чи-лось? Да...
Qu'y a-t-il? Qui...

Animez en peu
Немного оживленной

p dolce ed espress.

ПРИМЕР 69а. Облака

Cl.
(Si b)

pp très expressif

pù pp

Bassons
II

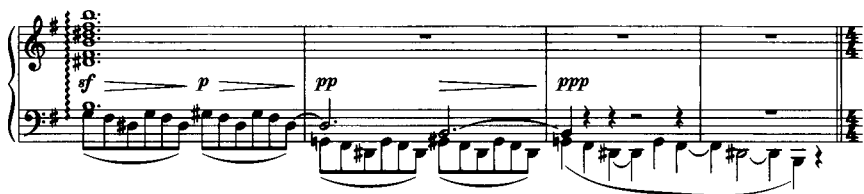
pp très expressif

pù pp

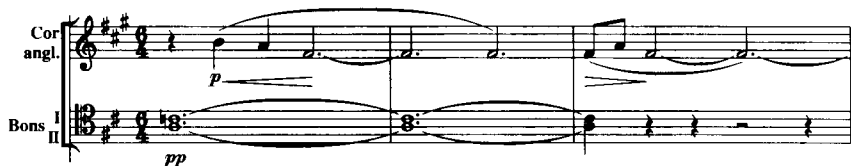
Так и каждый следующий мотив полон смысла. Мотив английского рожка (такт 5-й) — тоже «пеллеасовский». Он появился в интерлюдии к 4-й картине III акта — одной из самых страшных картин оперы — *Перед замком* (в сцене Голо с маленьким Иньолем). (См. примеры № 61 и 61а).

Фоновое движение оркестровой партии в сцене *Перед гротом*, основанное на колебании интервалов, аккордов восьмыми длительностями, вошло и в *Облака* как фон. Есть еще и третий мотив из оперы — это секундово-терцовый мотив Мелизанды в нисходящем варианте из вступления к III акту оперы (8-й такт). Он появляется на гранях формы ноктюрна, всегда звучит очень печально и многократно повторяется.

ПРИМЕР 70. *Пеллеас* (III - 1)



ПРИМЕР 70а. *Облака*



Таким образом, в *Облаках* едва ли не каждый мотив насыщен смыслом. Их многозначительность подчеркивает точная повторность. Особенно это касается мотива зова — всегда от того же звука и на закреплённой гармонии доминанты к *C-dur*. *C-dur*'ная фанфара знаменует таинственное прошлое Мелизанды. При такой, казалось бы, статичной форме с множеством повторений кратких мотивов в ней все время что-то происходит: меняется оркестровка, меняется фактура, артикуляция. Это делает ткань живой и внутренне подвижной. Повторность же придает музыке таинственный, гипнотизирующий оттенок.

Форма ноктюрна текучая, свободная, с прихотливым чередованием мотивов, не укладывающихся в привычные схемы, тем более трехчастной формы, с позиций которой обычно интерпретируют *Облака*. В качестве элементов этой формы выступают, по меньшей мере, семь коротких мотивов, из которых главными являются первый мотив кларнетов и фаготов (*a*, см. схему) и второй мотив английского рожка (*b*). Эти мотивы — то один, то другой — выступают в роли рефрена свободной рондообразной формы.

Схема № 26. *Облака*²⁷⁹

A	B	A ₁ (зеркальная репр.)	C	A ₂	Кода
a(4), b(6), a ₁ (10) b ₁ (2) z(2) b ₂ (2) z(4)	c (12) (1 кульм.)	b ₃ (8) d(6) a ₂ (7)	e (13) d ₁ (3)	b ₄ (2) z ₁ (2) b ₅ (2) z ₃ (2) d ₂ (7)	a ₃ (4) e ₁ (1) z (2)
Modéré	expressif		Un peu animé	Tempo 1	Plus lent
h-moll	C-dur	C-dur-h-moll	dis-moll	D ₇ к C-dur	h-moll
1секция	2	3	4	5	6 секц.

На схеме видно, что первый раздел — многомотивный. В первом эпизоде (отделен четкой каденцией в *C-dur*) появляется новый восходящий мотив у деревянных духовых (*c*), на вершине которого достигается динамическая кульминация: впервые появляется *forte*.

Первая реприза (*A₁*) обогащена печально-никнущим секундово-терцовым «мелизандовским» мотивом (*d*). Чарующий эффект в окончании раздела создается оркестровкой: первый мотив *Облаков* теперь поручен двум гобоям и контрапунктирующему голосу солирующего альты — любимого струнного инструмента Дебюсси.

²⁷⁹ Мотивы в схеме:

a — мотив двух кларнетов и двух фаготов (*Пеллеас*, II-3);

b — мотив английского рожка (*Пеллеас*, III акт, интерлюдия после 3-й картины);

z — нисходящий тритоновый мотив, вариант мотива зова;

c — основной мотив первого эпизода (деревянные духовые);

d — вариант мотива Мелизанды (III-1);

e — основной мотив второго эпизода.

Наибольший контраст вносит второй эпизод (С): тихую и нежную мелодию флейты и арфы в унисон сопровождает воздушный аккорд струнных *divisi*. Эта секция тематически наиболее целостная. Как и предыдущая, она завершается «мелизандовским» мотивом, повторенным трижды. В сокращенной репризе остается только мотив рожка с «ответом» валторн в сопровождении тихого «шепота» струнных. И она завершается мотивом Мелизанды у английского рожка.

В краткой синтетической коде, как напоминание, проходят три мотива в тонкой и оригинальной оркестровке. Все деревянные духовые звучат в необычных для них регистрах или необычных сочетаниях: начальный мотив — у двух фаготов в высоком регистре, мотив второго эпизода (е) — у флейты в низком регистре, и валторновый тритоновый мотив зова (z) — в сопровождении *pizzicato* струнных *pp* и *ppp*.

Об этом таинственном окончании В. Янкелевич поэтично написал:

«„Облака“ завершаются вздохом, трепетом, четыре *piano*, сверхъестественной дрожью струнных, такой, что спрашиваешь себя, исходит ли эта дрожь из оркестра или это взмах крыльев в ночи. Звук на грани слышимого и неслышимого»²⁸⁰.

При том, что главные инструментальные «герои» — духовые (рожек, кларнеты, фаготы, два гобоя, две валторны — всегда с сурдинами), роль струнных своеобразна. Лишь один раз им поручается проведение основного мотива параллельными аккордами *divisi* в высоком регистре. В иных случаях они создают атмосферу воздушного пространства. В такте 43 (конец 3-й секции) — струнные *pizzicato* и также *divisi* в динамике *piano-pianissimo* создают фон тихой вибрирующей пульсацией.

Интересно второе проведение темы 4-й секции тремя солирующими инструментами — скрипкой, альтom и виолончелью в октаву на аккордовой педали остальных струнных. Тончайший штрих! Игра струнных с сурдинами, флажолетами, трепещущее тремоло на подставке, *pizzicato*, смычком — такое разнообразие штрихов создает абсолютно новую звуковую атмосферу.

Как и в большинстве сочинений Дебюсси, в *Облаках* динамика остается в пределах *piano-pianissimo*. Лишь в двух тактах достигает *forte*. И по этому поводу есть замечательное высказывание В. Янкелевича:

²⁸⁰ Jankélévitch V. Op. cit. P.236.

«Тишина совсем не является особенностью лишь оперы „Пеллеас и Мелизанда“. Почти вся музыка Дебюсси возникает из тишины, порою замирает и погружается в нее, как бы вслушиваясь в т а й н ы ж и з н и и с м е р т и (разрядка моя. — Л.К.)»²⁸¹.

Празднества

Fêtes

Animé et très rythmé (Оживленно и очень ритмично), A-dur, 4/4

Если в крайних частях триптиха Дебюсси передал «необъятную пульсацию» неба и моря, то в центре — пульсацию празднества, пульсацию земли. Эту часть композитор выстраивает на контрасте двух жанров: танца в ритме веселой и зажигательной фарандолы²⁸² (крайние части) и марша (средний раздел трехчастной формы).

Празднества — сочная, «пленэрная» картина народного гуляния, танцев, карнавального марша со звонкими фанфарами, дробью тамбуринов. Оригинальность трактовки — в импрессионистическом методе обрисовки празднества. Общее впечатление складывается из отдельных штрихов: пестрого калейдоскопа мотивов, оркестровых бликов, пятен, непрерывной ритмической пульсации. Дебюсси метко охарактеризовал эту часть как «*пляшущий ритм атмосферы, со вспышками внезапного света*». Непрерывная ритмическая пульсация, порученная попеременно разным группам оркестра, не только сопровождает мотивы, но и прославляет их, подчас выходит на передний план как особого рода *р и т м и ч е с к и й* мотив.

Оркестр *Празднеств* дополнен трубами, тромбонами, тубой и барабанами. Фанфарный мотив на репетициях чистых квинт провозглашает начало «представления» и задает ритм, пронизывающий почти всю часть. Английский рожок в унисон с кларнетами излагают тему фарандолы (мотив *a*, см. схему №25) — центральный мотив *Празднеств* в далеком от главной тональности строе *f-дорийском*.

Ритм танца прерывается звучной фанфарой труб (*b*) в *Des-dur*. Глиссандирующий пассаж двух арф приводит в главную тональность (сначала *a-moll*, затем *A-dur*), которую утверждает пульсация духовых на 15/8 (это начало второй секции *A₁*). Флейты и гобои в строе *A-миксолидийском* излагают новый вариант темы фарандолы (*a₁*). В

²⁸¹ Цит. по: Яроцинский С. Цит. изд. С. 209.

²⁸² Фарандола — старинный провансальский танец, известный с XV века. Исполнялся в подвижном темпе, чаще всего на 6/8. По характеру движения — родственник тарантелле.

сопровождении угадываются контуры «мелизандовского» мотива (*m*), того, что несколько раз прозвучал в *Облаках*, притом на той же высоте — от звука *e*. Это свидетельство новаторской трактовки фактуры, тематически значимой. (Ср. примеры № 70, 70а, 70b).

ПРИМЕР 70b. Празднества



Схема № 27. Празднества²⁸³

Первая часть			Средняя ч.	Реприза		
A	A ₁	B	C	A ₂	A ₃	Кода
a(19) b(4)	c(2) a ₁ /m(4); c(2) a ₁ /m(4)	d(15); e(5) f(4) e ₁ (5) f ₁ (3) g(13; f ₂ (3) g ₁ (4) f ₃ (4) g ₂ (4) f ₄ (4) g ₃ (8) ход(8)	h(39) h ₁ /a ₂ (18)	a(16) i(18)	c(2) a/m(21)	e ₁ (5) h(2) e ₁ (5) h(2) e ₁ (4) j/k(8) e ₁ (2) z(4)
f-moll доп. Des-dur	A-dur микс.	a-moll	as-moll,	as-moll-As-dur, b-moll	A- микс.	B-dur-A-dur
1 секц.	2	3	4	5	6	7

²⁸³ Мотивы в схеме:

- a — мотив фарандолы;
- b — фанфарный мотив валторн и труб;
- c — ритмико-фактурный мотив деревянных духовых;
- d — ритмико-фактурный мотив фарандолы;
- e — терцовый мотив гобоя;
- f — мотив гобоя с триолью;
- g — мотив в пунктированном ритме тарантеллы;
- h — фанфарный мотив центрального раздела в ритме марша;
- i — новый экспрессивный мотив скрипок на фоне движения тарантеллы;
- j — лирический мотив коды;
- k — мотив первой части (*Облака*);
- m — мотив Мелизанды;
- z — мотив зова.

В центре третьей секции на фоне непрерывной пульсации струнных — два новых мотива: гобойный в *a-moll* (e) с многократным повторением терцового оборота и красивая лирическая тема в пунктированном ритме тарантеллы, порученная высокому дереву в октаву (g). Ритмическое своеобразие этого фрагмента основано на том, что тема по своей структуре — двудольная, а помещена она в такт на 3/4. Именно на этой теме построена кульминация всей первой части *Празднеств*.

ПРИМЕР 71. Празднества

5

Gdes Fl. II *mf sempre cresc.*

Hautb. I II *mf sempre cresc.*

Corn angl. *mf sempre cresc.*

Cl. (La) *mf sempre cresc.*

Bons I II *mf sempre cresc.*

III *mf sempre cresc.*

Cors III IV *mf sempre cresc.*

Vns I *mf* \rightarrow *p*

II *mf* \rightarrow *p*

A. *mf* \rightarrow *p*

Vcelles *mf* \rightarrow *p*

Cb. *mf* \rightarrow *p*

Gdes Fl. I II
 Hautb. I II
 Corn angl.
 Cl. (La)
 Bons I II III
 Cors III IV
 Vns I II
 A.
 Vcelles
 Cb.

molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
(sim.)
(sim.)
(sim.)
(sim.)

Средняя часть — картина приближающегося и удаляющегося шествия. Эффект *пространственной* музыки достигается с помощью оркестровки, фактуры и динамики. Начальная пульсация квинт (*pizzicato* струнных) связывает этот раздел с первым. Трем засурдиненным трубам (*pp*) поручается основная тема марша (*h*), которая в четкой квадратной структуре многократно повторяется, как в карнавальных шествиях. В каждом последующем проведении тема марша обновляется в тембрах и фактуре. Так, третье проведение — у труб (без сурдин) и тромбонов (*f*). На это проведение темы марша накладывается в контрапункте тема фандолы, что делает всю фактуру полимелодической и полиритмической, с более напряженной пульсацией марша и фандолы

в одновременности. Фанфарная тема постепенно набирает силу, к ансамблю меди подключается туба, а в момент кульминации — четыре валторны.

Реприза значительно сокращена, варьирована, в ней появляется новый мотив (*i*), а тема фарандолы звучит в неожиданно далекой тональности *as-moll*. Как и в *Фавне*, репризы тематическая и тональная не совпадают. И только последние проведения темы фарандолы перед кодой — в главной тональности *A-dur*. Эффект долго оттягиваемого ее возвращения усилен динамикой *f-ff*, что придает звучанию главной темы радостный, ликующий оттенок.

В коде — полное растворение звучания, темы рассыпаются, словно осколки. Как отзвук гобойной темы (*e*) звучит в многократном повторении терцовый форшлаг у фагота и гобоя, мелькают отрывочные фанфарные мотивы среднего раздела, продолжается непрерывная пульсация триолей у струнных *divisi*. Появляется и новый (*un peu retenu*) печально-прощальный мотив гобоя (*j*, с праздником расставаться жаль!), которому, как эхо, отвечает флейта. Триольный пульс сменяется пульсирующими четвертями струнных *pizzicato*. И в этом *pizzicato* угадывается начальный мотив *Облаков* (*k*). Тонкий, едва уловимый штрих, объединяющий части! Глухо рокочет барабан, едва слышно биение низких струнных, дважды на их фоне трубы очень весомо повторяют «пеллеасовский» мотив зова (*z*).

Итак, отметим мотивную взаимосвязь *Празднеств* с первой частью, использование трех квазицитат из *Пеллеаса*, которые имели место в первой части *Ноктюрнов*: мотив зова, начальный мотив *Облаков* (из сцены *Перед гротом*), «мелизандовский» мотив из 1-й картины III акта. Два последних мотива проникли в фактуру, что стало очень важным свидетельством новаторского метода Дебюсси — *интеграции всей фактуры тематизмом*.

Сирены

Sirènes

Modérément animé (Умеренно, подвижно), *H-dur*, 12/8

Сирены — чарующая картина ночного таинственного моря и завораживающего пения сирен. Композитор вводит женский хор, поющий без слов — это и символ сирен, и тонкая оркестровая краска. Правда, именно из-за участия хора усложняется исполнение тре-

твей части в симфонических концертах: она звучит гораздо реже, чем первые два ноктюрна. А вместе с тем музыка *Сирен* им не уступает. Цикл, исполненный без финала, оказывается обедненным.

Цепь мотивов с их непрерывным варьированием складывается в абсолютно свободную форму (в восьми секциях), в которой едва уловимо проглядывают черты ригурнельной формы, а также и черты развивающихся вариаций. Есть в ней и контуры трех разделов.

Схема № 28. *Сирены*

Первая часть		Средняя часть		Реприза			Кода
A	B	C	D	A ₁	B ₁	B ₂	
a b a ₁	c/b ₁ a ₂ /c ₁	c ₂ /b ₂ a ₃	d/c ₂ a	a ₄ /b ₃	c	c-e-b ₂	b-e-c ₂
Fis-dur	<i>très expr. H-dur</i>	Un peu plu lent Des-dur	Des-D-dur	Des-dur	C-dur	H-dur	H-dur
1 сек.	2 сек.	3 сек.	4 сек.	5 сек.	6 сек.	7 сек.	8 сек.

Основной мотив, который пронизывает всю часть и из которого вырастают другие мотивы — это «пеллеасовский» *мотив зова*, что сразу устанавливает связь с оперой. Море *Сирен* — это и море *Пеллеаса*. В опере он звучал эпизодически в ключевых моментах драмы, здесь же он — центральный, многократно и настойчиво повторяющийся (часто от одного звука). Он проходит в разных вариантах: нисходящая синкопированная большая секунда, восходящая большая секунда, она же — в утолщении двумя терциями или в аккордовом утолщении. Появляется *мотив зова* то у валторн, то у фаготов и английского рожка, то в партии хора. Его звучание всегда таинственно и многозначительно. Только в первом разделе он повторяется не менее 20 раз! Фоном для него служит непрерывно изменяющаяся фактура пульсирующего и колеблющегося оркестра: квинтовое колебание струнных, аккордовое тремоло струнных *divisi*, пассажи арфы и деревянных духовых и т.д.

Очень важен второй мотив английского рожка (*b*), хотя *мотив зова* не исчезает со «сцены». Скерцозно-танцевальный, с триолью (*expressif, un peu en dehors*), он также многократно повторяется от разных звуков, у разных духовых инструментов и затем уходит в фон (в партию скрипок). Именно этот мотив позднее войдет в *Игры волн*.

ПРИМЕР 72. Сирены

ПРИМЕР 72а. Море (Игры волн)

Во второй секции вступает хор, казалось бы, с новой темой (*c, Très expresif*). Однако тема хора — производная от мотива зова. Кроме того, она имеет непосредственные аллюзии на тему Голо: начинается с колебания большой секунды в том же ритме, как тема Голо, но завершается новым распетым окончанием. В кульминации не гребне волны (*f*) хор в унисон с деревянными духовыми провозглашает восходящий мотив зова. Таким образом, новый раздел теснейшим образом связан с предыдущим.

Средний раздел (*un peu plus lent*) хотя и построен на видоизмененных мотивах первого раздела, выделить его следует из-за новой тональной краски — *Des-dur*. Именно в этой тональности —

финальная постлюдия оперы, а также следующая оркестровая партия Дебюсси *Море!*

Изменения мотивов очень интересны. Теперь хору поручается тема английского рожка в *увеличении*. Из игривой, скерцозной она превращается в певучую выразительную мелодию. А фоном к ней послужили колебания больших секунд то у альтов, то у двух кларнетов (*мотив Голо* в обращении).

Реприза первой секции вступает *subito pianissimo* на *мотиве зова* не в главной тональности, а в том же *Des-dur*. Здесь изощренная тематическая работа не прекращается, и *мотив зова* звучит в контрапункте с лирической темой среднего раздела (b_1).

Реприза второй секции — все еще не в главной тональности, а в *C-dur*. Это стало структурным принципом Дебюсси — тематическую репризу начинать в побочной тональности. Главная же появляется позднее, только в седьмой секции. В фактуре мелькают свернутые в вертикаль секунды Голо²⁸⁴, в то время как хор «вспоминает» лирическую тему среднего раздела (b_2).

Синтетическая кода собирает в новом свете различные мотивы всех трех *Ноктюрнов*: скерцозный *Сирен* (b), мотив английского рожка из *Облаков* (e), основную тему хора (c , в усеченном виде). Все замирает и растворяется в *pianissimo*. Последние звуки едва слышны: тоническое трезвучие *H-dur* у струнных *divisi* тянется четыре такта, хор тихо «колышется» на больших секундах в сопровождении падающих «капель» арф. Видение сирен, как и их пение, растворилось в бескрайной морской тишине и морской глади.

Суммируем главное. В *Сиренах* композитор демонстрирует многообразные принципы варьирования мотивов, как заимствованные из ренессансной и барочной музыки (мотивы в увеличении, в усечении, двойном усечении, в обращении), так и новые (тональные, гармонические, тембровые модификации). Кроме того, используются контрапунктические соединения различных мотивов, при которых меняются их функции, иначе говоря, осуществляется перемена функций фона-рельефа, что является открытием Дебюсси.

Едва ли не все мотивы выступают как *ассоциативные*, связывающие оркестровую партитуру с оперной. *Финал* подводит итог интенсивной, оригинальной по методу симфонизации партитуры *Ноктюрнов*.

²⁸⁴ Это и *мотив закрывающихся дверей замка* из оперы.

Море (1905)

La mer

После постановки оперы *Пеллеас и Мелизанда* открывается новый период творчества композитора. К сожалению, задумано и начато было гораздо больше того, что, в конечном счете, достигло дома издателя. Но полностью осуществленное — свидетельство новых смелых исканий и достижений Дебюсси, которые проявились в произведениях самых разнообразных жанров.

Первым на свет появляется монументальный триптих *Море*. Начало работы — 1903 год, год окончания — 1905. 12 сентября, отдыхая в Бишене на берегу моря, Дебюсси написал в письме к А. Мессаже: «Вы, может быть, не знаете, что в детстве я был предназначен к прекрасной карьере моряка, и только превратности судьбы заставили меня свернуть с этого пути. Тем не менее, к морю я навсегда сохранил искреннюю страсть»²⁸⁵.

В тот же день в письме к Ж. Дюрану он сообщил следующее: «Мой дорогой друг..., Что вы скажете об этом?»

Море

Три симфонических эскиза для оркестра

1. Прекрасное море у Кровавых Островов;

2. Игры волн;

3. Ветер заставляет танцевать море.

*Вот над чем я работаю по своим бесчисленным воспоминаниям и что пытаюсь здесь закончить»*²⁸⁶.

Но окончание партитуры затянулось. Она появилась через два года с другими названиями первой части (*От зари до полудня на море*) и третьей (*Диалог ветра и моря*). Исполнение состоялось 15 октября 1905 года в *Концертах Ламуре* под управлением К. Шевийяра. Оно оказалось неудачным, что вполне понятно. Для дирижера и для оркестрантов партитура была слишком сложна. (Впрочем, такой она остается и поныне). Прием у публики был холодным, критика произведения в печати — острой. Новый язык Дебюсси, новые масштабы и звучание в целом было непривычным для тех, кто восхищался *Пеллеасом*, *Фавном*, *Ноктюрнами*. Для Дебюсси особенно огорчительным был отзыв критика Пьера Лало²⁸⁷, который в свое время написал прекрасную статью в защиту оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

²⁸⁵ Дебюсси К. Избранные письма. С. 100.

²⁸⁶ Там же. С. 89. (Ред. перевода Л. К.)

²⁸⁷ Пьер Лало — сын композитора Э. Лало.

Вот ответ Дебюсси на его статью:

«Мой дорогой друг, ничего страшного нет в том, что вы не любите „Моря“, и я не собираюсь на это роптать[...], но я не могу понять, почему вы берете его в пример, чтобы ни с того, ни с сего объявить, что и все мои другие сочинения лишены логики, основаны лишь на чувстве и упрямых поисках „живописности“ [...], ведь это определение, под которым оказываются вещи, не имеющие никакого отношения к тому, что на самом деле означает это слово (разрядка моя. — Л. К.)²⁸⁸. [...] Вы говорите, приберегая самый тяжелый камень для конца, „что в этих трех эскизах вы не видите, не слышите и не чувствуете моря“. Это очень веское утверждение, но кто сможет поручиться, что оно справедливо? Я люблю море, я его слушал со страстью и уважением, которое оно заслуживает. И если я плохо передал то, что оно мне поведало, то это уже нас не касается — ни вас, ни меня»²⁸⁹.

В настоящее время *Море* причисляют к одной из вершин творчества Дебюсси и, более, европейского симфонизма. Непонимание музыки было недолгим, и вскоре исполнение *Моря* стало триумфальным для Дебюсси. Надо отметить, что это оркестровое произведение стало последним, которое смогли понять и по достоинству оценить современники композитора. Все последующие оказались выше их понимания. Продолжая и развивая многие приемы, принципы формообразования и оркестрового письма более ранних произведений, композитор вместе с тем здесь говорит уже на другом языке.

Среди всех оркестровых партитур Дебюсси *Море* неповторимо по своему приподнятому эмоциональному тону — то радостному, то драматичному (его можно сопоставить лишь с фортепианной пьесой *Остров радости*²⁹⁰), по мощному звучанию и завершающим кульминациям.

В партитуре впервые использован большой состав оркестра: тройной-четверной состав деревянных духовых инструментов, четыре валторны, три трубы, два корнет-пистона, три тромбона, туба,

²⁸⁸ Очень веское замечание Дебюсси, если над ним задуматься. Оно проливает свет на названия его пьес, за которыми стоит много больше того, что непосредственно обозначают слова.

²⁸⁹ Debussy C. Correspondance 1884–1918. P. 207.

²⁹⁰ Эти два сочинения были написаны в период бурного увлечения Дебюсси Эммой Бардак, которая стала его второй женой и с которой он был по-настоящему счастлив до конца дней своих.

многочисленные ударные (литавры, тарелки, треугольник, там-там, Glockenspiel, большой барабан), две арфы и струнный квинтет.

Что касается «живописания моря», то не следует думать, что в оркестровом триптихе Дебюсси воплотил наивные живописно-красочные картины моря в разное время суток. Не случайно он не согласился с мнением критика, который обвинил его в поисках «живописного». Если о своей первой партитуре композитор сказал: *«Это не весна в описательном смысле, а весна с точки зрения человеческой»*, то о *Море* можно сказать то же самое. Название, как всегда у Дебюсси, вводит в заблуждение критиков и слушателей, которые, повинаясь привычке восприятия романтической музыки, готовы угадывать и рисовать в своем воображении живописные картины моря. К этому побуждал и данный Дебюсси подзаголовок *Три симфонических эскиза* и картинка морской волны на обложке партитуры, изданной Ж. Дюраном. Но это не эскизы, как он скромно назвал три части *Моря*. За названием скрыто гораздо больше, чем можно предположить поначалу. По своей сути, *Море* — настоящая полнокровная *символико-импрессионистическая симфония*, как и *Ноктюрны*, со своей глубокой философской концепцией, в которой Дебюсси выстраивает собственную картину мира. Человек, казалось бы, отсутствует здесь. Так, В. Янкелевич пишет:

«„Море“ — поэма океаническая или лучше сказать: поэма собственно моря. В „Море“ Клода Дебюсси ничто более не напоминает о человеке: здесь дегуманизированное море, далекое от холмов, деревьев, домов, перестает быть неким „пейзажем“! Здесь аморфный, анонимный, обезличенный шум природных стихий, которые борются друг с другом со времени рождения мира. После океанического утра, после бьющего ключом, клокочущего скерцо — слепой и абсурдный гнев стихий: ужасающая буря [...] „Диалог ветра и моря“ покрывает голоса людей и крики детей. Никакая антропоморфическая стилизация не может очеловечить этот извечный диалог стихий, где все поднято на космический уровень и где гремит только голос изначальной природы...»²⁹¹. Красиво сказано!

Можно представить себе обесчеловеченную стихию, если не принимать в расчет символику образов. Однако надо думать, в «картинах» моря Дебюсси символически отразил жизнь человека.

²⁹¹ Jankélévitch V. Op. cit. P. 202–203.

Ведь в его отповеди П. Лало прозвучали веские слова «...я слушал его (море) со страстью и уважением, которое оно заслуживает (так слушают человека!), [...] передал то, что оно мне поведало».

Понять же, что оно поведало, можно через ассоциации с оперой, ибо оркестровая партитура триптиха несет на себе отзвук моря *Пеллеаса*: светлое лучезарное, утреннее, символизирующее тепло и свет человеческой любви, радость яркого солнечного «полдня» человеческой жизни (*От зари до полудня на море*); море, символизирующее Человека играющего (*Игры волн*); море мрачное, бурное, таинственное, несущее гибель и разрушения, олицетворяющее бури и трагедии человеческой жизни (*Диалог ветра и моря*). Эти ассоциации с оперой подтверждаются и чисто звуковыми параллелями (о чем ниже).

И хотя момент живописный (собственно картины моря) присутствует в музыке, но это лишь поверхностный слой содержания произведения. Внутренний, глубинный смысловой ракурс философичен: вечные проблемы человеческого бытия раскрываются в аспекте символистской концепции *соответствий*. Отсюда вытекает то, что эта партитура симфонична в силу своей мировоззренческой насыщенности.

Цикл триптиха своеобразен — все три части в подвижном темпе, лишь в первой есть медленное вступление и медленная кода. Ни одна часть не написана в форме сонатного аллегро. Симфония опирается на новые принципы формообразования. Цикл объединяет тональность *Des-dur*.

*От зари до полудня на море*²⁹²

De l'aube à midi sur la mer

Des-dur, 6/4

Первая часть состоит из развернутого вступления и трех разделов, которые не укладываются в привычную репризную трехчастную форму. Ее можно рассматривать как контрастно-составную.

В медленном вступлении в отдаленном строе *h-moll* многократно звучит *мотив зова* (v, см. схему), наделенный целым шлейфом ассоциаций. Этот мотив, уже хорошо знакомый по опере, *Фавну*, *Ноктюрнам*, объединяет все части партитуры *Моря*. (См. приме-

²⁹² Указать темп невозможно, он все время меняется.

ры 1a, 1b, 1c, 1d). Как было отмечено, «морская» партитура *Сирен* целиком основана на вариантах этого мотива. Даже главная тональность *Сирен H-dur* «отозвалась» в тональности вступления к первой части *Моря*.

Развернутая тема у засурдиненной трубы (z, к которой присоединится через несколько тактов валторна) в далеком строе *F-миксолидийском* появляется словно издалека. Ее сопровождают тремолирующие скрипки, многократно повторяющие нисходящий тетрахорд в строе *h-лидийском*, создавая эффект полиладности. Это лейттема цикла (во французской литературе ее называют *циклическая тема*), которая будет играть важную роль в финале.

ПРИМЕР 73. *Море, I часть*

The musical score for 'Море, I часть' (The Sea, Part I) is presented in two systems. The first system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The upper staff features a descending tetrachord motif, marked with 'pp' and 'expressif et soutenu'. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system also consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The upper staff continues the descending tetrachord motif, marked with 'più pp' and 'pp'. The lower staff continues the rhythmic accompaniment, marked with 'più pp' and 'pp'. The score is divided into two systems, each with a first ending bracket labeled '1'.

Все вступление, где непрерывно звучит *мотив зова*, — таинственное и туманное, словно отражает небытие природы перед ее пробуждением.

Первый раздел (*Moderé sans lenteur*) — мозаика кратких тембромотивов, которые нанизываются друг на друга, создавая светлое многокрасочное, вибрирующее звуковое полотно. Открывает этот раздел искрящаяся арабесочная пентатоническая тема, построенная на параллельных квинтах в основной тональности *Моря Des-dur* (*a* на схеме)²⁹³. Далее выделяются яркие мотивы: изящный арабесочный мотив флейты (*d*), ностальгический мотив гобоя (*e*) в более медленном темпе.

Схема № 29. *От зари до полудня на море*²⁹⁴

Вступле- ние	А					В	С (Кода)	
v, z	a (2)	d (6)	e (5)	d ₁ (4)	a ₁ (1)	f (24)	g (10)	h (4)
	b (6)	b (6)			b (4)	z (3)		a ₃ (2)
	a (2)				a ₂ /z (4)	ход (7)		a/v (5)
	c/a (4)				ход (9)			
Très lent 6/4; Animez peu à peu	6/8	Doux et expr.	Cédez un peu	Au mouv.		Un peu plus mouv.	Très modéré	Très lent
h-moll	Des ц. 3(-2)	as-moll ц. 4(+4)	as-moll ц. 6	ц. 7	as-moll ц. 7(+4)	B-dur ц. 9(-1)	Des ц. 13(+3)	Ges-Des ц. 14

²⁹³ Тема поручена двум флейтам и двум кларнетам в сопровождении вибрирующего оркестра струнных и арфы.

²⁹⁴ Мотивы в схеме:

v — *мотив зова*;

z — циклическая тема;

a — основной мотив первой части- квинтовая арабеска;

b — валторновая тема, продолжение мотива a;

c — гобойный мотив с двумя восходящими терциями в окончании мотива;

d — флейтовая, восходящая арабеска;

e — гобойный, ностальгический мотив;

f — мотив средней части, начинается *мотивом зова*;

g — первый мотив коды — английский рожок в унисон с солирующим альтом;

h — хоральная тема валторн и фаготов.

ПРИМЕР 74. *Море, I часть*

Modéré, sans lenteur, dans un rythme très souple ♩ = 116

This system includes staves for Gdcs (Goblet Drum), Fl. II (Flute II), Cl. I and (Si b) II (Clarinet I and B-flat II), Bons II (Bassoon II), Harpe I (Harp I), Harpe II (Harp II), Vns II (Violins II), A. (Viola), and Vcelles (Violoncelles). The woodwinds and harps have rests, while the strings play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *pp*. The tempo is marked 'Modéré, sans lenteur, dans un rythme très souple' with a metronome marking of 116.

3

Gdes I
Fl. II

Cl. I
(Si b) II

I
II
Cors
(Fa)

III
IV

Harpe I

Harpe II

p

sourdines

p expressif et soutenu

sourdines

p expressif et soutenu

mf

pp

mf

g

ПРИМЕР 75. Море, I часть

solo

Gdes
Fl. II

p

doux et expressif

II

Hautb. I
II

pp

Cor
angl.

I

p

a2

p

II

Hautb. I
II

p

Cor
angl.

p

Возрастает сложный процесс интеграции всей звуковой ткани тематизмом. Арабесочные по своей природе мотивы выступают то в роли рельефа, то в роли фона, в совершенно свободном чередовании и наложении друг на друга. Едва уловимо в первом разделе проглядывают контуры свободной концентрической формы, в которой мотив *e* выступает центром симметрии²⁹⁵. Заканчивается он сначала предельным усложнением ритма и фактуры (в полиритмии участвуют четыре ритмические структуры: первая — высокие деревянные духовые, вторая — фаготы с трубой, третья — валторны, четвертая — две арфы с виолончелями), затем полным растворением звучности.

Второй раздел (*Un peu plus mouvementé*, ц. 9²⁹⁶) — более цельный: в нем господствует одна тема (*f*) с характерным пунктированным трихотным ритмом²⁹⁷. Эта ритмическая фигура как *ритмический мотив* проникает в третью часть симфонии. Так композитор устанавливает новый тип взаимосвязи частей в цикле.

²⁹⁵ Схема мотивов выглядит так: a-b-a-c-a-c-d-c-b-e-d-a-b-a

²⁹⁶ Клод Дебюсси. *Море* // La Mer. Партитура. М., 1978.

²⁹⁷ Именно так Дебюсси часто выстраивает форму: многомотивный первый раздел и более единообразный по тематизму средний.

Начальное зерно темы — *мотив зова* в *B-dur* в неожиданной инструментовке: по характеру — это типично фанфарная «валторно-вая» тема, но композитор поручает ее виолончелям *divisi* вопреки всяким ожиданиям. Репарка *Encore plus retenu* (еще более сдержанно и выразительно) (ц. 12) отмечает появление *циклической темы* у английского рожка (*expressif*) и засурдиненной трубы, которая накладывается на пляшущий ритм струнных.

Сильное замедление готовит третий раздел, выполняющий роль коды (*Très modéré*). Она носит, как обычно у Дебюсси, синтетический характер, ибо собирает несколько важных мотивов. На доминантовом органном пункте *Des-dur* у английского рожка в унисон с *solo* виолончели появляется новый экспрессивный ностальгический напев, который сменяет еще один новый мотив — отдаленно звучащий хорал валторн и фаготов в *Ges-dur*. Он займет важное место в третьей части симфонии как вторая *циклическая тема*.

ПРИМЕР 77. *Mope*, I часть

Très lent ♩ = 80

Gdes Fl. *pp*

Bons *pp mais très soutenu* *p* *p cresc. molto*

Cors *pp mais très soutenu* *p* *p cresc. molto*

Tromb. I, II, III *sans sourdine* *pp* *p cresc. molto*

Cymb.

К концу коды — редкое у Дебюсси нарастание звучности до *fortissimo*: оркестровый унисон излагает всего три звука: *es-des-b* (секунда и терция), но в этих звуках заключен *усеченный мотив Мелизанды*.

Игры волн

Jeux de vagues

Allegro, E-dur, 3/4

Вторая часть — легкое, чарующее скерцо, сверкающее разнообразными тембрами, изменчивыми ритмами, калейдоскопом мотивов, которые следуют друг за другом или сочетаются в контрапункте в непредсказуемой игре. Оркестровая ткань трепещет, волнуется, пульсирует. В свободной форме (самой новаторской из трех частей симфонии) все находится в непрестанном движении, изменении. В построении части можно условно выделить три раздела: экспозицию, среднюю развивающую часть и репризу. Схема отражает свободное чередование мотивов.

Схема № 30. *Игры волн*²⁹⁸.

Вступление	Первая часть	Средняя часть	Реприза	Кода
(8)	A	B	A ₁	
	a (27) b (24) c (12) d (14)	a ₁ /m (12) c ₁ (14) a ₂ (12) d ₁ (23) z (10)	b ₁ (7) e (8) b ₂ (8) e ₁ /a ₃ (32)	a ₄ (31)
	Animé	au Mouvt.	Animé	En retenant
	C-dur-E-dur-dis-moll	A-dur	E-dur	E-dur

²⁹⁸ Мотивы в схеме:

a — тритоновый мотив из *Сирен*;

b — мотив с трелью;

c — тема английского рожка;

d — танцевальный мотив с триолью из *Сирен*;

e — вальсовая тема;

m — контрапунктирующий мотив валторн;

z — *мотив зова*.

После нескольких тактов вступления первый раздел открывается мотивом английского рожка в далеком строе *C-лидийском* при главной тональности *E-dur* (мотив *a*). Он «пришел» из *Сирен*, а туда — из интерлюдии перед 4-й картиной IV акта *Пеллеаса*. Но характер его совершенно иной — активный, призывный (см. примеры № 3 и 3а). И только со второй темы (*Asséz animé, b*) появляется главная тональность *E-лидийский*. Эта тема в определенном смысле является вариантом предыдущего мотива, хотя ее начальное зерно иное — трели на фоне увеличенного трезвучия.

Третий мотив, точнее, достаточно протяженная и очень экспрессивная тема экспозиции (*c, Cédez un peu*) — меланхолический напев английского рожка на фоне пульсирующих триолей у деревянных духовых. Четвертый элемент — легкий, скерцозный мотив с триолью (*d*, также «пришелец» из *Сирен*). Так композитор объединяет свои «морские» партитуры, включая и оперную.

Средний раздел — своего рода разработка мотивов первой части. К репризе ведет длинный ход, заканчивающийся четырехкратным повторением «пеллеасовского» мотива зова.

Как обычно, начало репризы композитор вуалирует: начинается она со второго мотива (*b*), зато в главной тональности *E-dur*. К нему поначалу незаметно присоединяется новый мотив (*e*). В разделе *En animant beaucoup* он разрастается в томительно-страстную протяженную мелодию в 32 такта! На нее и падает кульминация всей части. Она затмевает и вытесняет возникающие время от времени мотивы экспозиции. Абсолютно непредсказуемый ход формы.

ПРИМЕР 78. *Игры воли*

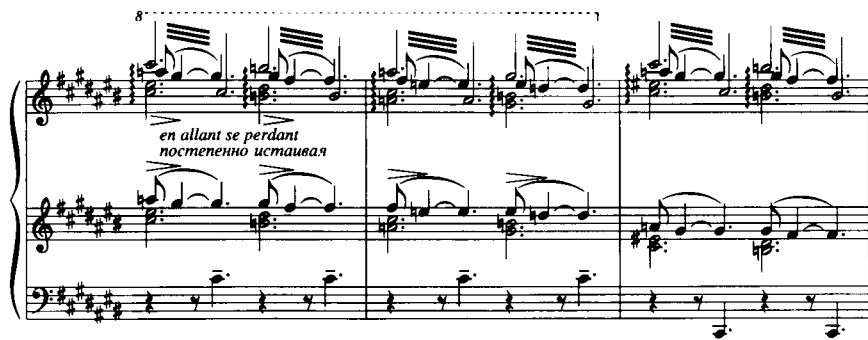
В коде (*En retenant un peu — немного сдерживая*) все направлено на постепенное распыление звучания. Слышны неясные шорохи струнных, глissандо арфы, на их фоне возникает начальный мотив *Игр волн* (а). Он повторяется несколько раз от разных звуков (кларнетом, гобоем, флейтой, трубой), сближаясь в характере с мотивом английского рожка из *Облаков*, ибо теряет свой активный призывный характер, становится таинственно задумчивым и постепенно замирает. На долгом органном пункте тонической квинты *E-dur* остаются лишь фигурации арфы, звуки гlockеншпиля и краткий восходящий мотив флейты. Волшебное завершение части — полное растворение звучания.

Диалог ветра и моря *Dialogue du vent et de la mer*

Animé et tumultueux (оживленно и бурно), cis-moll — Des-dur, 3/2

Наиболее масштабная третья часть, является драматической кульминацией цикла. Стихия бурного моря. От этой части тянутся нити к одной из самых драматичных прелюдий *Что увидел западный ветер*. Ветер и море — две излюбленные природные стихии Дебюсси. Здесь они в диалоге. Невольно напрашивается параллель с той бурей на море, которую предсказывал Пеллеас²⁹⁹. Эта трагическая часть заставляет вспомнить самые бурные страницы оперы. В симфоническом обобщении сквозь разбушевавшуюся стихию слышны отзвуки человеческих трагедий. Не случайно основная тема имеет непосредственную связь с темой постлюдии оперы, даже начинается с той же интонации, на той же высоте и в том же строе *cis*.

ПРИМЕР 79. *Пеллеас. (V)*



²⁹⁹ См. I акт, третью сцену оперы.



ПРИМЕР 80. Море. Диалог ветра и моря

46 cédez - très - légèrement - et - retrouvez

Hautb. I
II

Cor angl.

Cl. I
(La) II

Bons I
II
III

C. Bon

mf *expressif et soutenu* *mf*

mf *expressif et soutenu* *mf*

mf *mf*

mf *mf*

mf *mf*

p *p*

Но есть немало и других мотивов, вызывающих ассоциации с оперой. И это, прежде всего, *мотив зова*. Вновь он играет огромную роль, пронизывая финал как микрорефрен, звучит в виде то восходящей, то нисходящей секунды, а то и одновременно в двух вариантах, но всегда многозначительно и тревожно.

Строение финала своеобразно. Важную смысловую роль играет развернутое вступление, сразу настраивающее на ожидание бурных событий. В неустановившейся тональности мелькают различные мотивы: бурные восходящие тираты струнных (*v* на схеме), на них накладываются «стоны» деревянных духовых (параллелизмы терций). Многократно на фоне пульсирующих триолей струнных возникает восходящий *мотив зова* (*z* на схеме). Мощное нагнета-

ние приводит к кульминации вступления: в тембре засурдиненной трубы возникает *циклическая тема* из первой части (С).

Основная часть *Диалога* членится на три раздела, каждый из которых начинается с развернутой темы в главной тональности *cis-moll-Cis-dur* (на схеме R). Именно это придает ей черты рефрена рондо.

Схема № 31. *Диалог ветра и моря*³⁰⁰

Вступление	Первый раздел	Второй раздел	Третий раздел
Вступление	A	A ₁ (развитие мотивов 1-ой ч.)	A ₂ (Реприза)
v (8) a (5) v ₁ (4) a ₁ (6) z (6) C (14) z ₁ (11)	R (16) -Cis-dur z ₂ (12) a ₁ (10) z ₃ (4). C ₁ (4). z ₄ (2). C ₁ (4) z ₅ (2) C ₂ (9) a ₂ (10) z ₇ (4) D (4) z ₇ (2). D ₁ (4) z ₈ (2). Ход (12).	R ₁ (13) -Cis-dur R ₂ (24) R ₃ (16) z ₈ (14) C ₃ (5) z ₉ (4) C ₄ (3) z ₁₀ (8)	R ₄ (9)-Cis-dur - R ₅ (4)-Des-dur D ₂ (12) C ₅ /z (23)

Хотя тема рефрена выводится из мотива постлюдии оперы, здесь она имеет совсем иной характер — тревожный, волнующий. Дальнейшее течение формы, а точнее все, что находится между рефреном, совсем не похоже на форму рондо. На месте первого эпизода появляется первая *циклическая тема*, теперь порученная фаготам в унисон с виолончелями *pizzicato*. Она вносит еще большее беспокойство, звучит многократно, как в разработке, чередуясь с *мотивом зова*. Сопровождение все время меняется: это начальные восходящие тираты струнных, пульсирующие триолями аккорды, тремоло струнных, скачкообразные фигуры триолей с п у н к т и р о м.

³⁰⁰ Мотивы в схеме:

v — начальный мотив виолончелей и контрабасов;

R — основная тема третьей части (деревянные духовые);

a — ламентозный мотив духовых;

z — восходящий *мотив зова* у деревянных духовых;

C — первая циклическая тема из I части у засурдиненной трубы;

D — хорал валторн — вторая циклическая тема *Моря*.

Этот пунктированный *ритмический* мотив, словно мотив скачки, заимствован из среднего раздела I части.

Завершается первый раздел финала знакомым по I части хоралом четырех валторн в *es-moll* (вторая *циклическая тема*, на схеме D), который переключает музыку в иное, более спокойное русло и вносит даже оттенок философской резиньяции. Таким образом, весь первый раздел — на трех темах, и их изложение носит *экспозиционно-разработочный* характер.

Центральная часть финала начинается с рефрена, словно в форме рондо. Но он сразу подвергается интенсивному развитию, как в разработке. Теперь рефрен звучит совсем иначе: просветленно, спокойно на фоне тремоло и нежных флажолетов струнных. Его третье проведение становится торжественной, гимнической кульминацией части. Перелом состоялся. На месте второго эпизода — не новый материал, а дальнейшее развитие первой *циклической темы* трубы. Она проходит многократно у разных инструментов на непрерывно изменяющемся фоне сопровождения и в окружении *мотивов зова*.

Реприза (ц. 60) сокращена. Она начинается с темы рефрена, но смысловой акцент падает на «философский» хорал валторн в *b-moll*, который очень веско и значительно звучит сразу вслед за рефреном. Его звучание усилено трубами, тромбонами и тубой. Краткая кода подводит итог, завершая финал мощной торжественно-светлой кульминацией, построенной на первой *циклической* теме.

Образы для оркестра (1908–1913)

Images pour orchestre

Образы для оркестра были задуманы как третья серия фортепианных *Образов*, на этот раз — для двух фортепиано. Первоначальное название частей — *Печальные жиги, Иберия, Вальс*. Работа началась после создания 1-й серии (1905) и продолжалась во время сочинения 2-й серии (1907). Затем замысел изменился, и на свет появились в оркестровом варианте сначала *Иберия* (1908), затем *Весенние хороводы* (1909), наконец, *Жиги* (1913). Вальс исчез. В издании партитуры на первое место Дебюсси поставил *Жиги*, на второе — *Иберию*, в завершение цикла — *Весенние хороводы*, предполагая исполнение всего триптиха целиком.

Каждое новое оркестровое сочинение Дебюсси после *Ноктюрнов*, исполненное в концертах, публика, как правило, встречала обструкцией. Так было с исполнением *Моря*, позднее *Иберии*, *Весенних хороводов* и *Жиг* (дирижер Г. Пьерне в *Концертах Колонна* 1910—

1913). И если *Море*, не понятое поначалу, вскоре завоевало репутацию лучшего оркестрового произведения Дебюсси, то *Образам* пришлось долго преодолевать сомнение критики в художественной ценности произведения.

Триптих, который открывает новый этап в эволюции творчества композитора, не мог быть сразу понятым. Новаторский темперамент Дебюсси слишком опережал понимание публики и критики. Отзвуки такого непонимания не исчезли и в настоящее время. На самом деле Дебюсси просто никогда не повторялся и никогда не стоял на месте. В каждом новом произведении для оркестра обновлялся стиль, усложнялся язык. Непрерывная эволюция композитора ставила в тупик даже его почитателей. И до сих пор эта партитура не признана всеми единодушно из-за смелой новизны языка. Может быть, из всего триптиха только *Иберия* заслужила некоторое внимание дирижеров, *Жиги* и *Весенние хороводы* исполняются крайне редко и еще реже — весь триптих целиком. Как верно написал Г. Хальбрейх, «Единодушное мнение — не для „Образов“, ибо дерзкий модернизм сочинения продолжает ставить в тупик и наших современников. Просто Дебюсси в очередной раз обновил язык, рискуя разочаровать своих сторонников, которые с трудом только начали понимать музыку предыдущего этапа»³⁰¹. Только Равель сразу оценил партитуру, восхищаясь «изысканной свежестью» *Весенних хороводов*, «трогающей до слез *Иберией* с ее глубоко волнующими *Ароматами ночи*», «магнетизмом ее гармоний — новых и тонких»³⁰².

По стилю *Образы* (особенно *Жиги*) близки партитуре балета *Игры* (1912). Оркестровая палитра необычайно богата и разнообразна, при этом — скупа и утонченна. Форма, на первый взгляд, усложнилась, стала более раздробленной. На самом же деле ее единство возросло, о чем свидетельствует трехчастная *Иберия*. Здесь Дебюсси достиг высочайшей степени симфонизации целого, при том — абсолютно новыми способами.

Партитура *Образов* обобщает особый пласт музыки Дебюсси — мир карнавала — сугубо французский, своими корнями уходящий в Средневековье и Ренессанс, но имеющий продолжение в музыке XVIII—XIX веков: *Карнавал великой и старинной скоморошины* Куперена, *Римский карнавал* Берлиоза, *Карнавал животных* Сен-Санса. Но это были единичные произведения, которые не определяли эстетику в целом.

³⁰¹ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 687.

³⁰² Ibid. P. 688.

Для XX века Дебюсси оказался пророком новой эстетической концепции, в которой мир карнавала стал предметом философского осмысления и художественного преломления³⁰³.

В музыке XX века *карнавальная эстетика* в широком смысле слова — одно из важнейших ее направлений. Оно нашло преломление в разных художественных стилях, в творчестве разных композиторов. *Образы для оркестра* — это подлинная *симфония карнавальных шествий-танцев*. Дебюсси запечатлел именно эту особенность карнавалов, в которых толпы людей маршируют, пританцовывая.

Карнавальная эстетика в этой партитуре вытеснила символизм, хотя отдельные мотивы из оперы *Пеллеас и Мелизанда* появляются в *Жигах* и *Весенних хороводах*.

В трех пьесах цикла композитор разными способами отразил: Англию в *Жигах*, Испанию — в *Иберии*, Францию — в *Весенних хороводах*. Но отражены они по-разному. В *Иберии* нет ни одной цитаты, но в ее танцевальных ритмах угадываются испанские танцы, в мелодии — характерные для испанской музыки обороты, в оркестровке — имитация типично испанских инструментов: гитары, свирели, барабана. В партитuru введены также натуральные кастаньеты.

В *Весенних хороводах* цитируются французские песенки, которые любил Дебюсси: *Мы не пойдём больше в лес и Спи, дитя, спи*, процитированные в фортепианной пьесе *Сады под дождем*. А в *Жигах* основная тема напоминает подлинную шотландскую песню. Таким образом, в каждой части триптиха композитор воссоздает национальный колорит по-разному. В определенной мере *Образы для оркестра* являются симфоническим вариантом фортепианного цикла *Эстампы*, где в трех пьесах возникают обобщенные образы Востока (*Пагоды*), Испании (*Вечер в Гранаде*), Франции (*Сады под дождем*).

Жига (1913)

Gugues

Modéré (Умеренно), f-moll — As-dur, 2/4

Это самое позднее оркестровое сочинение Дебюсси, законченное позже партитуры *Игр*. «*Страница тонкого и грустного юмора (в духе английских клоунов, которых так любил Дебюсси) — одна из самых таинственных и самых драгоценных у этого автора*»³⁰⁴.

³⁰³ См. об этом в *Главе первой*.

³⁰⁴ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 689.

Поначалу было задумано название *Печальные жиги*. Затем слово *печальные* исчезло, остались просто *Жиги*, но грустный характер сохранился. Андре Капле помогал Дебюсси в последние годы оркестровать ряд сочинений, в том числе и *Жиги*. Он очень любил эту музыку, что видно по данному высказыванию: «*Жиги... Печальные жиги... Трагические жиги... Картина души — души больной, которая, чтобы излить свою жалобу, берет в роли свирели, гобой д'амур. Искалеченная и в то же время целомудренная душа волнуется и изливается в лирике. Под маской и под покровом жестикуляции марионеток она скрывает свои рыдания*»³⁰⁵.

Жиги — небольшая пьеса, по длительности приближающаяся к *Прелюдии к Послеполудню Фавна*, идет всего 7-8 минут. Оркестр четверного состава деревянных духовых (с четырьмя трубами, четырьмя валторнами, тремя тромбонами и двумя арфами) прозрачен и тонко колорирован. Своеобразную тембровую окраску ему придает красочное и экзотическое звучание ксилофона, челесты, а также солирующего гобоя д'амур. Его одnogолосные, ностальгические *solì* (подчас без всякого сопровождения или на фоне педали струнных или литавр) напоминают древние пастушьи наигрыши свирели и придают всей пьесе утонченно-фольклорный колорит.

Вся пьеса основана на игре мотивов двух жанров — песенного и танцевального и на их вариантном развитии. Они используются то поочередно, то накладываются друг на друга, создавая эффект полижанровости, полиритмии, что, разумеется, связано.

Как обычно у Дебюсси, пьеса построена на чередовании малых мотивов, которых здесь, по меньшей мере, восемь. При всей текущести формы, вариантном изменении мотивов ее можно представить в виде свободной концентрической семичастности, либо просто в семи секциях. (См. схему № 30).

После четырех тактов вступления звучит лаконичный задумчивый флейтовый напев (*a* на схеме) в строе *f*- *фригийском*, на окончание которого накладывается «пеллеасовский» *мотив зова* (*b*) у трех кларнетов в сопровождении пассажей арф, аккордов челесты.

³⁰⁵ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 689.

A	B	C	D	C ₁	B ₁ /D ₁	A ₁
Вступление a b a b	c a ₁ d a ₂	e (от a) c ₁ /e ₁ m	f/e ₂ g/e ₃	a ₃ e ₄ и. 14(-4 т.)	c ₂ , a ₄ e ₅ f ₁ g ₁	Кода c d a ₅
Modéré <i>Doux et expr.</i>	Un peu plus allant. <i>Doux et mélancolique</i>	Même mouv., Plus rythmé	Moins vite <i>Doux et expres.</i>	Tempo	Très retenu, Tempo primo	<i>En retenant peu à peu jusqu'à la fin</i>

Более протяженный мотив (с) композитор выделяет звучанием гобоя д'амур *solo* (вторая секция В). Репарка *нежно и меланхолично* точно отражает характер напева. Именно этот мотив играет важную роль в создании особого ностальгического колорита пьесы. Некоторые французские исследователи склонны считать эту тему шотландской народной песней (возможно, она просто в духе народной песни). Вместе с тем, ритмической структурой, характерным размером 6/8 она напоминает и французские ренессансные пастурели.

ПРИМЕР 81. *Жиги*



И сразу же начинается тонкая игра мотивами, их варьированием, контрапунктическим наложением друг на друга. Появляются и новые мотивы, в частности, подвижная и зажигательная итальянская тарантелла (мотив e, третья секция).

Отныне ритм тарантеллы почти не исчезает. Его нет только в завершающей последней секции — в коде. Излагают мотив поначалу высокие фаготы в сопровождении *pizzicato* струнных, *pizzicato* арф,

³⁰⁶ Мотивы в схеме:

- a — флейтовый напев;
- b — «пеллеасовский» мотив зова;
- c — мотив гобоя д'амур соло;
- d — новый мотив гобоя д'амур соло, как продолжение мотива c;
- e — песенно-танцевальный мотив, рожден ритмической пунктированной фигурой мотива a;
- f — лирическая тема;
- g — мотив гобоя д'амур и английского рожка;
- m — мотив из *Пеллеаса*.

барабана, которые остро фиксируют ритм. Далее тембры непрерывно варьируются, но оркестровка всегда отличается удивительно свежим колоритом.

На *танцевальный* ритм в свободной, непредсказуемой игре время от времени накладываются *песенные* мотивы (чаще других мотив *c*), сопровождаемые ремаркой *trus expressif*. Они всегда звучат в узнаваемом тембре гобоя д'амур. В кульминации третьей секции (ц. 9—3 т.) неожиданно возникает волнующая фраза из оперы *Пеллеас и Мелизанда* (струнные в унисон с фаготом с ремаркой *en animant — взволнованно!*). Этот мотив играет важную роль в 1-й сцене II действия оперы. Он сопровождает слова Пеллеаса «Осторожно! Осторожно!», когда Мелизанда играла кольцом. Во 2-й картине II действия он возникает несколько раз, в частности, в очень важный момент на словах Мелизанды «Хочу признаться вам, Сеньор, что я не счастлива здесь». Его часто называют *мотивом осторожности* из-за слов Пеллеаса. Смысл его много сложнее. Он же очень тревожно и печально звучит несколько раз в интерлюдии после этой картины. Волнующий мотив! И не случайно он выделен в *Жигах* ремаркой *en animant*. На нем — сильное *crescendo* (как и в интерлюдии оперы), кульминация, после чего следует переход к центральному разделу формы (четвертая секция D).

Знаменательно, что и в последнем оркестровом произведении композитор «вспоминает» свое любимое детище и особенно волнующие его моменты. Но как незаметно он вводит «*пеллеасовские*» мотивы, словно никому не хочет в этом признаться.

ПРИМЕР 82. *Пеллеас (II - 1)*

au Mouvt
в темпе

M.
M.

По-смот-ри-те, что-то там бле-стит в во - де!..
j'ae vu pas-ser quel-que chose au fond de l'eau...

П.
P.

Ос-то-рож-но! Ос-то-рож - но!
Pre-nez gar - de! Pre-nez gar - de!

au Mouvt
в темпе

mf

ПРИМЕР 82а. *Пеллеас* (II - 2)

a tempo

М. Луч - ше сра-зу все мне вам рас-ска - зать, су - пруг. Я так не-счаст-на
 М. Je pré - fè - re vous le dire au - jourd'hui; Seig-neur, je ne suis pas heu -

mf *p*

ПРИМЕР 82b. *Жиги*

en animant

Vns I *cresc.* *f*

Vns II *cresc.* *f*

A. *cresc.* *f*

Vcelles *cresc.* *f* très en dehors arco *V*

Cb. *cresc.* *f* très en dehors arco unis. *V* div.

С ремаркой *нежно и экспрессивно* появляется еще одна новая лирическая тема (f), порученная лейттембру данной пьесы — гобою д'амур (ц.10)³⁰⁷. Ритм тарантеллы продолжает свою пульсацию, движение не останавливается. Этот контраст тоскливой мелодии и зажигательного ритма неповторим в своем своеобразии.

В репризах двух секций (C₁ и B₁) Дебюсси ничего не повторяет точно. Особенно интересна шестая секция. Композитор виртуозно собирает в ней почти все мотивы предыдущих разделов и дает их в новых вариантах, в новой последовательности, в новых масштабных пропорциях на фоне непрерывной пульсации ритма тарантеллы. Перед кодой мотив тарантеллы «ниспровергается»: он стремительно «падает» вниз поочередно у малой флейты, большой флейты, кларнета и бас-кларнета. Кода (A₁) возвращает спокойный темп, меланхолический напев «свирели», добавляя к концентрической форме еще один круг. В самом конце, как обрамление, у фагота в высоком регистре прощально звучит начальный мотив флейт (a). Пьеса редкой утонченной красоты, она достойна большей популярности!

Иберия (1908) *Ibèria*

*Иберия*³⁰⁸ — танцевально-жанровая симфония в трех частях. Дух карнавала — испанского карнавала — царит в ней. Идея *Празднеств* здесь получает монументальное преломление.

По свидетельству Манюэля де Фальи, контакт Дебюсси с Испанией был очень кратким: несколько часов в Сан-Себастьяне, куда он приехал специально, чтобы присутствовать на корриде. Тем не менее, образ Испании жил в душе композитора. Он складывался из прочитанных книг, виденных картин, звучащей музыки. Дебюсси несомненно хорошо знал всю музыкальную «испанистику» XIX века. Возможно, что главным импульсом для Дебюсси стало *Испанское каприччио* Римского-Корсакова, которое привлекло его внимание на Всемирной выставке в Париже в 1889 году. Но Дебюсси иначе подходит к отражению национального колорита в сравнении с русским композитором.

³⁰⁷ По утверждению Г. Хайльбрейха, это французская народная песня *Танцуем жигу*, которую композитор почерпнул из сборника Шарля Борда. См.: *Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit.* P. 690.

³⁰⁸ Иберия — древнее название Испании.

Подлинно народных тем в *Иберии* нет. Однако дух Испании передан через ритмы испанских танцев, карнавальных шествий, через специфический инструментарий, через отдельные, типичные для испанской музыки мелодические обороты. Дебюсси, по воспоминаниям его соученика по Парижской консерватории М. Эмманюэля, был знаком с трудом Филиппа Педреля *Народные песни Каталонии*. Кроме того, известно, что Дебюсси хорошо знал литургическое пение, на котором во многом базируется народная музыка Испании. Но главное — гениальная интуиция композитора водила его рукой.

Очарование партитуры — в необычном художественном видении и преломлении образа Испании. Она является в череде отдаленных воспоминаний, едва уловимых картин, которые проносятся перед нами, мелькают в отрывочных видениях, звуковых образах: перезвоне гитар, шелканьи кастаньет, в шуме приближающегося и удаляющегося народного гуляния, в шорохах и ароматах испанских ночей. В письме от 10 августа 1908 года Ж. Дюрану Дебюсси написал: «...*вот в данный момент я слышу шумы дорог Каталонии и в то же время — музыку улиц Гренады*»³¹⁰. Действительно, эта партитура — плод богатого воображения композитора. Вереница впечатлений, отраженных в «*музыке мгновений*», демонстрирует настоящий импрессионистический симфонизм, созданный композитором на вершине мастерства.

Манюэль де Фалья дает яркую характеристику видения Дебюсси:

«*Отзвуки деревень в виде севильяны — основополагающей теме произведения — кажется, пряят в прозрачной атмосфере, залитой светом. Завораживающая магия андалузских ночей, праздничное веселье народа, который марширует, пританцовывая, под веселое сопровождение гитар и барабанов. Все это трепещет в воздухе, приближаясь, удаляясь. А наше воображение [...] остается ослепленным силой музыки, бесконечно экспрессивной и богатой оттенками*»³¹¹.

Резюме Г. Хальбрейха: «*На самом деле Дебюсси удалось воспроизвести колорит абстрактной Испании, ее пейзажей, народа, ее музыки на универсальном уровне архетипа: Иберия есть концентрат „воображаемой“ Испании — более правдивой, чем реальная Испания, как хорошая картина будет более „правдивой“, чем фотография*»³¹².

³¹⁰ Дебюсси К. Избранные письма. С. 142.

³¹¹ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 691.

³¹² Ibid. P. 691.

Иберия — типично французская симфония. Ни одна из ее частей не написана в сонатной форме. Тем не менее, в ее трех частях есть признаки симфонического цикла. Первая часть — *По улицам и дорогам* — *Allegro*, вторая часть *Ароматы ночи* — *Andante*, третья часть *Утро праздничного дня* — Финал.

Симфония, на первый взгляд, пестрит краткими разнородными мотивами. При этом композитор достигает такого единства материала в цикле, как ни в одном из своих предыдущих сочинениях для оркестра. Такого единства мы не встретим в симфониях ни предшественников, ни современников Дебюсси. Все краткие мотивы *Иберии* есть варианты одного начального мотива, который выступает в роли некой интонационной субстанции. Мотивы переходят из части в часть, «вспоминая» прошлое, предвосхищая будущее. Оркестровая ткань — словно красочная мозаика, в которой нет ни главного, ни побочного голоса, вся она интегрирована тематизмом.

Оркестр *Иберии* — тройного-четверного состава: 4 валторны, 3 трубы, туба, две арфы и расширенная группа ударных, включающая литавры, кастаньеты, малый барабан, тамбурин, тарелки, ксилофон, челесту. Однако туттийные моменты очень редки, и оркестр большого состава используется как камерный, разреженный, прозрачный, оперирующий чистыми тембрами.

По улицам и дорогам

Par les rues et par les chemins

Asses animé, dans un rythme alerte, mais précis (Оживленно, в ритме подвижном, но не торопливо), G-dur, 38

Название отражает впечатления от танцующей и веселящейся Испании: картина праздника — праздника на открытом воздухе. Музыка пленэра! Одно из самых важных открытий Дебюсси — средствами оркестра передать *пространство* праздника. Словно с разных сторон мы слышим звуки песен и плясок: там звучат кастаньеты, отстукивающие ритм народного танца Севильи, с другого конца доносятся звуки меланхолического пастушьего наигрыша, еще откуда-то — фанфары труб, зазывающие на праздник. Все это в произвольном смешении напевов, наигрышей, которые то приближаются, то удаляются, причудливо накладываются друг на друга в разных ритмах, разных тональностях, в разных тембрах и оттенках. Средствами импрессионистического оркестра композитор тонко воссоздает атмосферу народного музицирования, импровизации на разных инструментах. По традиции карнавалы сопровождали раз-

ного рода духовые (свирели, свистульки, флейты) и ударные (тамбурины, барабаны, барабанчики, бубны, кастаньеты). Дебюсси воспроизводит их тембры разными способами.

Первая часть пронизана танцевальным ритмом севильяны, передающей характерное движение марша-пляски. Начинается она (редкий случай у Дебюсси) в главной тональности *G-dur*. Вступительные такты (параллелизмы квинт у струнных) — словно перезвон струн гитары³¹³.

Основная тема (R, см. схему № 33) поручена кларнету. Это веселая, витиеватая арабеска с триолью, характерной для испанских танцев. Она играет роль рефрена, или точнее, ригурнеля, как в староконцертных формах. Это относится к первому и третьему разделам трехчастной формы.

ПРИМЕР 83. Иберия. По улицам и дорогам

Схема № 33. По улицам и дорогам

Вступление	A	B	A ₁	Кода
v	R-a-R ₁ -b-R ₂ -c-R ₃ -c-R ₄ - c-R ₅ -e-R ₆ -e-R ₇ -f/R ₈	O-g/o-O-h/o-O-i/o-O-j/o- O-k-k/o-O	R ₉ -i-R ₁₀ -i ₁ -R ₁₁ -m-R ₁₂	d

³¹³ Вспоминается начало скерцозной II части *Квартета*, где Дебюсси использовал подобный прием.

Элементы темы, ее отдельные мелодические обороты, ритмические рисунки — основа для последующего темотворчества *Иберии*. Все вытекает из данного этой темой импульса. Фантазия и изобретательность Дебюсси, с которой он плетет непрерывную цепь мотивов, исходя из простого наигрыша (на уровне трех частей!) — уникальны. Из каждого элемента простой арабески композитор извлекает максимум возможного, любой из них может стать импульсом для нового мотива, новый мотив рождает следующий и т.д. — по «цепной реакции». В качестве элементов для темотворчества служит поступенное движение (восходящее, нисходящее, волнообразное), триоль в любом ритмическом варианте (четвертями, восьмыми, шестнадцатыми), ритмическая фигура одной восьмой и четырех 16-х в размере на 6/8 и т.д.

Итак, первый раздел близок форме старинного рондо в семнадцати частях, построенного очень свободно³¹⁴. Рефрен чередуется с краткими эпизодами, которые основаны на развитии отдельных элементов рефрена и производных от него мотивов. Именно это напоминает староконцертную форму с ритурнелями и интермедиями между ними разной длины. Так, рефрен, звучащий поначалу в главной тональности, затем появляется в побочных тональностях: третий рефрен — в *A-dur*, четвертый и пятый — в *Des-dur*.

Во втором эпизоде у кларнета и фагота появляется новый мотив (*b*) — словно усеченная тема рефрена в увеличении. Он накладывается на ритм севильяны, который скандируют струнные, и доносится он словно издали (*en dehors*) как напев старинного духового инструмента. В третьем (*c*), затем в четвертом и пятом эпизодах появляется ритмический мотив (сначала у деревянных духовых, затем в аккордах струнных), который будет играть важную роль во второй части. В самом развернутом восьмом эпизоде новые производные мотивы накладываются на тему рефрена и чередуются с ним очень свободно. Наиболее рельефный среди них — мотив гобоя в унисон с соло альты (*e*, ц. 14). Ностальгический по характеру он словно пришел из глубины веков, как наигрыш древней свирели. Этот мотив также выведен из основной темы-рефрена, и именно он ляжет в основу второй части, трансформированный появится и в третьей. Здесь он дает импульс длинной и чрезвычайно проникновенной импровизации гобоя.

³¹⁴ Рефрен — всего 6 тактов, эпизоды разной длины — от 5 до 38 тактов. В некоторых — на одном мотиве, в иных — два-три различных мотива следуют один за другим или накладываются один на другой.

ПРИМЕР 84. Иберия. По улицам и дорогам

Htb *I solo*
f soutenu et très expressif
 Cor A. *più p* *pp*

ПРИМЕР 84а. Ароматы ночи

Gds Fl. *pp* *I solo*
 Ptes Fl. *pp*
 Htb *p expr. et pénétrant*
mf *f* *p*

Средний раздел (*Moderé, bien rythmé, Es-dur*) также написан в форме старинного двенадцатичастного рондо. Но это особое рондо: его рефрен (О) является одновременно и мотивом-*ostinato*. Иначе говоря, он выступает то в качестве «рельефа» (тогда это рефрен), то в качестве фона и звучит всегда от одного звука. Поэтому форма среднего раздела сочетает черты старинного рондо и вариаций на мелодию-*ostinato*.

Тема среднего раздела является также производной от основной темы первой части: в ней есть и триоль, и поступенное восходящее и нисходящее движение. Но есть и новый важный элемент (ступенчатый нисходящий ход), который будет выделен как самостоятельный мотив. Это типичный оборот испанской народной музыки. Он проникнет во вторую часть, кардинально изменив свой характер. Из танцевального он превратится в страстный лирический напев, на котором построена кульминация второй части.

ПРИМЕР 85. Иберия. По улицам и дорогам

Score for Example 85, 'Иберия. По улицам и дорогам'. The score is for five instruments: Cors (Corn), Tromp. (Trumpet), Tronh. (Trombone), Tuba, and a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a lively, rhythmic melody with accents and dynamic markings such as *f* (forte), *très en dehors*, *dim.* (diminuendo), and *f* (forte). The vocal line is marked *à2* (second ending) and *f* (forte). The instrumental parts include various rhythmic patterns and dynamics, with the Tuba part marked *f* (forte) and *II. III.* (second and third endings).

ПРИМЕР 85а. Ароматы ночи

Score for Example 85a, 'Ароматы ночи'. The score is for a vocal ensemble (1ers Vons Div., 2ds Vons, Alt., Velles Div., C.B.) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked *Rubato* and *45 a Tempo*. The vocal parts are marked *f* (forte) and *expr. et passionne* (expressive and passionate). The piano accompaniment includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte), as well as articulation marks like *div.* (divisi) and *unis.* (unison). The score features a complex rhythmic structure with many accidentals and dynamic markings.

Когда мотив среднего раздела уходит в фон, появляются новые мотивы — песенные мелодии у английского рожка в унисон с фаготом, мотив флейты, гобоя и английского рожка также в унисон (ц. 20). Таким образом, на танцевальный ритм накладываются песенные мелодии, создающие жанровый контраст, как в *Жигах*, подчеркнутый полиритмией.

Реприза (ц. 24, *Tempo I*) начинается не в главной тональности, а остается поначалу в *Es-dur* (давно установившийся принцип Дебюсси), словно это ложная реприза. Одновременно она выполняет роль предыкта к тональной репризе. Второй ее раздел — в главной тональности *G-dur*. Как всегда, реприза Дебюсси синтетического типа, и в эпизодах рондо возникают мотивы-напоминания среднего раздела.

Кода оставляет впечатление картинки удаляющегося и затухающего праздника, что так любил Дебюсси изображать в музыке: на органном пункте *соль*, который охватывает крайние регистры (контрабасы в большой октаве, скрипки — в третьей), мелькают отрывочные обороты рефрена, отдаленные звуки кастаньет и барабана (*aussi ppp que possible — так тихо как только возможно*³¹⁵). Ударные скандируют ритм севильяны, сопровождая мотив гобоя.

Ароматы ночи

Les parfums de la nuit

Lent et rêveur (Медленно и мечтательно), Fis-dur, 2/4

Страницы небывалой красоты, с которыми сравниться могут лишь самые утонченные прелюдии. Чарующая атмосфера этой части отзовется в прелюдии *Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют*. Перекликаются эти два произведения еще и своими названиями: *ароматы вечерние и ароматы ночные*.

Ароматы ночи основаны на едва уловимом и сильно замедленном ритме хабанеры, словно это танец во сне или в воспоминаниях. Оркестровка поражает богатством красок и необычными тембрами. Здесь царит ностальгический тембр гобоя и английского рожка, смелые смешения тембров «высокого» фагота с солирующей «низкой» скрипкой, обволакивающие фигурации арфы, нежный звон челесты, аккордовые глissандо струнных. В лирическом амплуа выступают валторны. Оркестровая фактура соткана из кратких мотивов. Полифония тембров такова, что в один момент по вертикали одновременно может звучать несколько различных мотивов, осколков тем, фактурных, ритмических тембровых элементов, которые плетут тонкие, как кружева, узоры. По форме — самая свободная часть цикла.

³¹⁵ Эта ремарка побуждает исполнителей передать пространственное удаление праздника.

Тематический материал составляют более десяти мотивов (от одного до пяти тактов, и только тема гобоя — 24 такта). Но все они являются производными от мотивов I части. Отсюда развертывание формы в духе *развивающихся вариаций*.

Еще одна характерная особенность формы — краткие разделы с рельефными мелодиями чередуются с разделами сонорного плана, в которых мелькают арабески, различные темброво-фактурные элементы, ритмические формулы, трели, тремоло, пассажи, обрывки тем. Подобную форму — текучую, неуловимую из-за цепи мотивов, интонационно связанных между собой «цепной реакцией», проще всего рассматривать в девяти секциях.

Сема № 34. *Ароматы ночи*³¹⁶

1 секц.	2 секц.	3 секц.	4 секц.	5 секц.	6 секц.	7 секц.	8 секц. п.	9 кода
a-z z/b a/b int b ₁ -c	c ₁ /d c ₂ z	Int. f g	h	f ₁ g ₁ f ₂ g ₂ int.	i-	g ₂ h ₁ inter. c ₃	j inter.	f ₂
Lent et rêveur.	<i>expr. et pénér.</i>	Un peu plus allant doux et mélancolique	a tempo	En animent peu à peu	A tempo	Tempo I <i>très doux t expr.</i>	Sans lenteur	<i>doux et lointain</i>

Утро праздничного дня

Le matin d'un jour de fête

Dans un rythme de Marche lointaine, alerte et joyeuse (В ритме отдаленного марша, живо и весело), G-dur, 4/4

Третья часть — живая картинка пробуждающегося дня и праздничного карнавального шествия после чарующей ночи. Название напоминает о *Празднествах* из *Ноктюрнов*. Также как и в *Праздне-*

³¹⁶ Мотивы в схеме:

z — мотив зова;

a — вариант гобойного мотива из I ч.;

b — первый ритмический мотив из I ч.;

c — второй ритмический мотив струнных из I ч.;

d — основной гобойный мотив II ч. (из I ч.);

f — валторновый мотив — вариант гобойного мотива из I ч.;

g — «испанский» мотив из I ч.;

h — нисходящий мотив флейты — вариант валторнового мотива;

j — реминисценция мотива севильяны из I ч. с новым продолжением;

i — предвестник мотива среднего раздела III ч.;

int. — разделы без рельефного тематизма.

ствах — это музыка пленэра с воспроизведением эффекта приближающегося и удаляющегося шествия, что так искусно всегда делал Дебюсси. Но то, что в *Ноктюрнах* было лишь фрагментом (центральный эпизод шествия), в *Иберии* разрослось до монументальной части симфонии.

Написан финал изысканно и, как всегда, с большой фантазией, что проявилось в остроумной трансформации знакомых тем, в фее-рической инструментовке. Здесь нет ни одной абсолютно новой темы, которая не была бы выведена из уже знакомых тем предыдущих частей.

В основе разворачивания формы — цепь коротких мотивов (от одного до пяти тактов). Рельефные мотивы сопоставляются с достаточно протяженными разделами, которые можно условно назвать *интермедиями*. В них преобладают сонорные элементы, где рельефный тематизм вытесняется пассажами, трелями, тремоло, фоновым материалом разнообразных ритмических рисунков, рассыпанных по всему вертикальному и горизонтальному срезам партитуры. Эти атематичные разделы отдаленно напоминают интермедии в концертных формах эпохи барокко.

Для финала (как, впрочем, и для II части) характерны органически неквадратные структуры мотивов. Даже повторяющиеся мотивы всегда укладываются в различное количество тактов: от одного до пяти. Своеобразная игра временем — открытие Дебюсси. Не менее своеобразна и игра тональными центрами: после вступления в *Es-dur* (в котором отозвалась тональность среднего раздела I части) основная часть начинается в *C-dur*, который царит вполне устойчиво почти до среднего раздела. И только средний раздел — в *G-dur*, основной тональности цикла. Реприза, начавшись в *C-dur*, в конце концов, приходит к *G-dur*, куда вступает в *Es-dur*, заканчивается в *G-dur*. Круг замкнулся.

Форма, на первый взгляд, яснее и проще, чем в первых двух частях: три раздела со вступлением и кодой. Схема (см. схему № 35) показывает ее свободное разворачивание. И здесь основные черты симфонических форм Дебюсси проступают отчетливо: от многоэлементной I части, через единообразный по тематизму средний раздел к синтетической репризе.

И все же форма очень своеобразна. Картинно выполнен переход от *Ароматов ночи* к *Утру праздничного дня*, словно все происходит в реальном времени. Последний задумчивый мотив флейты II части не завершается, а прерывается вторжением новой тональнос-

ти и фигуры марша (мотив *a*), точнее, марша-танца финала. Он вступает *attaca*. Но в ритмико-фактурной фигуре вступления можно уловить интонации ностальгического гобойного мотива I части, из которого были выведены все мотивы II части.

Схема № 35. *Утро праздничного дня*³¹⁷

Вступление	A	B	A ₁	Кода
a (4) - f (3)- a (4)-int. (18)	a ₁ (4)-b (5)- a ₂ (3) c (5)- int (4)- d (5)- e (7)- v (4)	g (18)- d ₁ (4)- g ₁ (8)	a ₂ (2)-h (1)-int. (5)- b ₁ (3)- g ₂ (10) int (6)	i (13)-int (9)
Es-dur Dans un rythme de Marche lointain...	C-dur a tempo, Mouv ^t de marche joyeuse et alerte	G-dur Modéré sans lenteur	C-dur-G-dur Mouv ^t de la marche	Es-dur-G-dur
1 секция	2	3	4	5

Формирующаяся тема марша в *Es-dur* прерывается мотивом II части в тональности *Fis-dur* (мотив *f*), словно призраки ночи все еще витают в воздухе или, может быть, жаль с ними расставаться. После чего следует обширная интермедия в 18 тактов (на схеме — int., как предыкт к основному разделу) — яркая картинка утренней предпраздничной суеты.

Основной раздел в *C-dur* начинается своеобразной ремаркой автора: вся струнная группа должна взять инструменты, как гитары — эффект инструментального театра³¹⁸. В веселом звоне «гитар»

³¹⁷ Мотивы в схеме:

- a — формула марша из мотива I и II частей;
- b — аккордовая формула марша-танца (скрипки pizz.);
- c — кларнетная тема — трансформация гобойной циклической темы I и II частей;
- d — «испанский» циклический мотив из I и II частей;
- e — валторновая тема из II части;
- f — квинтовый мотив вступления из I части;
- g — мотив центрального раздела III части;
- i — мотив среднего раздела *По улицам и дорогам*;
- h — фанфара трубы — новый мотив;
- v — мотив вступления к I части.

³¹⁸ Композитор более чем на полстолетия предвосхитил направление *инструментального театра* — изобретение М. Кагеля.

вновь скрыты интонации гобойной «циклической» темы (a)³¹⁹. Этот ритмико-фактурный мотив сменяется еще одной ритмико-фактурной формулой марша-танца — аккордовый мотив *pizzicato* струнных (b) — единственный новый мотив в III части. А на фоне первой ритмо-фактурной формулы марша-танца пронзительно-весело, даже комично (*forte, gaiment et très en dehors et exaspérant accents* — *звучно, весело, сильно выделяя и преувеличивая акценты*) у кларнета в очень высоком регистре возникает новая трансформация лирического гобойного напева (c). Он сменяется «испанским» мотивом (d), который «пришел» из I части и играл роль страстной кульминации во второй. Теперь по авторской ремарке он должен исполняться флейтой с фаготом *expressif et un peu moquer* (*выразительно и немного насмешливо*). Как остроумно заметил Г. Хальбрейх, «*страстный любовник превратился в веселого гуляку*»³²⁰. Пятый мотив в этом разделе — реминисценция валторнового мотива II части (мотив e здесь также у валторн).

Интермедия в 5 тактов (с параллелизмами квинт из I части) приводит к среднему разделу (*Modéré*, ц. 61) — вполне зримой и очень забавной картинке: уличный скрипач на площади неумело импровизирует. Его игра сопровождается насмешками толпы (форшлаги деревянных духовых), которые, издеваясь над скрипачом, начинают скандировать его мотив с репетицией ноты, как бы взятой невпопад. «Издеваются» над скрипачом флейта с гобоем, а потом к ним подключается английский рожок. В довершение «втискивается» еще и фагот с насмешливым «испанским» мотивом. Все это полно юмора, выраженного звуковыми средствами.

Реприза, как обычно у Дебюсси, собирает мотивы первого и среднего разделов, включает и новый мотив: вместо кларнетного веселого наигрыша броско вторгается призывная фанфара трубы (g). С него и начинается реприза. В коде — реминисценция мотива среднего раздела I части *По улицам и дорогам* в *Es-dur* (h) устанавливает еще одну арку между частями.

Так в своей жанровой симфонии *Иберия*, одном из самых прекрасных оркестровых произведений XX века, Дебюсси пришел к высокой степени *симфонизации* партитуры, используя при этом чисто карнавальное «переодевание» мотивов, подчиняя все концепции и *гры*.

³¹⁹ Эта формула позднее войдет как цитата в прелюдию *Прерванная серенада*.

³²⁰ *Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 696.*

Весенние хороводы (1909) *Rondes de Printemps*

«...сколько в этой пьесе аромата,
свежести воздуха, вкрадчивых
шорохов, нежных перезвонов,
призывных кликов, каким
бодрящим, чарующим
настроением она
проникнута!»

Н. Мясковский

Moderement animé (Умеренно оживленно), A-dur, 4/4

Весенние хороводы завершают цикл *Образы для оркестра*, хотя были созданы ранее *Жиг*. Возможно, Дебюсси случайно поместил их в финал цикла *Образы*. Но получилось так, что *Весенние хороводы* оказались своеобразной смысловой репризой в «цикле» симфонических произведений Дебюсси, ибо самое раннее сочинение Дебюсси для оркестра — сюита *Весна* (1887).

Весенние хороводы композитор посвятил своей жене Эмме Клод Дебюсси.

Впервые произведение прозвучало под управлением автора 2 марта 1910 года. Критика отнеслась к нему очень холодно, как к музыке, лишенной вдохновения, свидетельствующей якобы об угасающем гении Дебюсси. Ю. Кремлев, рассматривая *Хороводы*, стоит на иной позиции, верно отмечая «интеллектуальную тонкость и крайнюю изысканность мастерства», дает пронизательную оценку достоинств и особенностей этой партитуры:

«...Оркестр „Весенних хороводов“ с его сложнейшей полифонией тембров, с чрезвычайным многообразием накладывающихся друг на друга тембровых линий и пятен, с мельчайшей дифференциацией тембровых элементов — действительно заставляет думать об изощренности колористического мастерства»³²¹. Автор исследования подчеркивает импрессионистический характер образной системы, в которой выдержана партитура, в чем он абсолютно прав, и «непосредственную, волнующую поэзию и очарование» музыки.

Несмотря на свежесть, оригинальность, яркую зримую образность, богатый тембровыми находками оркестр, воздушную и вместе с тем сложнейшую оркестровую фактуру, *Весенние хороводы* до сих пор очень редко исполняют, что можно объяснить лишь кон-

³²¹ Кремлев Ю. Клод Дебюсси. С. 668.

сервативностью, быть может, не столько дирижеров, сколько ме-неджеров, которые боятся всего нового. Впрочем, не исключено, что дирижеров отпугивает сложность и утонченность партитуры.

Весенние хороводы подтверждают неразрывную связь поэтики всех оркестровых сочинений Дебюсси, что делает их как бы концептуальным макроциклом композитора. Так, *Хороводы* связаны по смыслу не только с *Весной*, но и с *Празднествами*. Главный ритмический пульс, на котором основана эта краткая партитура, как и в *Празднествах* — ритм тарантеллы. Ее непрерывная пульсация буквально пронизывает партитуру *Весенних хороводов*. Если окинуть взглядом все творчество Дебюсси, то обнаружится смысл, который он вкладывал в этот жанр: тарантелла всегда выступает символом праздничного карнавального мира, причем, именно южного солнечного мира³²³. Возможно, тарантелла стала для Дебюсси неким обобщением танцевальной стихии вообще, как менуэт в классическую эпоху.

С одной стороны, эта симфоническая миниатюра — воплощение французского национального духа: композитор использует цитаты двух французских песен — *Спи, дитя, спи* и *Мы не пойдем больше в лес*. С другой стороны, совершенно очевидно, что здесь присутствует и Италия. Дебюсси приводит эпиграф к партитуре — и это флорентийская майская песня *Maggiolata*: «Да здравствует Май, добро пожаловать к нам, Май! Да будет желанным Май со своей дикой хорувью!». Кроме того, тарантелла — итальянский танец!

Интересно сопоставить два сочинения, столь различных в эстетических основах и столь близких в поэтике — *Весну священную* Стравинского и *Весенние хороводы*. Последнее написано за 3–4 года ранее *Весны священной*. По существу — и это очень важно — Стравинский воплотил ту же идею, которая лежала в основе *Хороводов* Дебюсси, но только в русском варианте: идею древних обрядовых действ. Словесный образ эпиграфа — «*дикая хорувь*», в определенной мере отраженный в музыке Дебюсси (ритуальный план сочинения), предвосхитил варваризмы *Весны священной*.

Картинность музыки Дебюсси не вызывает сомнения. Но зримые образы (например, эффект то приближающегося праздника,

³²³ Ритм тарантеллы встречается во многих произведениях Дебюсси: это фортепианные *Штирийская тарантелла*, *Танец Пёка*, *Ветер на равнине*, *Остров радости*, *Маски*, этюд *Для октавы*, оркестровые *Жиги*, балеты *Ящик с игрушкой*, *Камма* и др. Часто музыка в ритме тарантеллы сопровождается ремаркой *Vif et joyeux, léger, marqué, rythmé* (живо и весело, легко, ритмично, четко).

то удаляющегося) — это лишь поверхностный слой смысла произведения. Глубинный же не лежит на поверхности.

В письме к Ж. Дюрану от 3 апреля 1907 года Дебюсси написал: «Музыка этой пьесы имеет ту особенность, что она не материальна, а, следовательно, с ней нельзя обращаться, как с монументальной симфонией, марширующей на четырех ногах (порой, на трех, но все же марширующей...). Кстати, я все более и более убеждаюсь в том, что музыку по самой ее сути нельзя заключать в строгие традиционные формы. Ибо музыка — это краски и ритмизованное время»³²⁴. (Разрядка моя. — Л.К.) А несколько лет спустя, в письме к А. Капле от 25 февраля 1910 года композитор заметил, что оркестр *Весенних хороводов* звучит «как хрустальный» и «легок, как рука женщины»³²⁵...

Действительно, оркестр — красочный и воздушный: смешанный тройной-четверной состав деревянных духовых, две арфы, челеста, литавры, треугольник, провансальский тамбурин, тарелки, из медных инструментов в нем только 4 валторны. Он выдержан в пастельных тонах. Основной тематизм Дебюсси поручает легкому и нейтральному звучанию духовых инструментов (как и в большинстве произведений). Струнный квинтет чаще всего звучит в многоэтажном *divisi*, засурдиненный, играющий флажолетами или *pizzicato*, выполняя функции фона. Партитура пестрит ремарками композитора о способах игры: *près de chevalet, sur touche, de la pointe* — около подставки, на грифе, концом смычка. Динамика остается в пределах *piano-pianissimo* в большей части произведения.

При том, что *Хороводы* пронизаны триольным движением тарантеллы, темпо-ритм пьесы очень гибкий и изменчивый. Многочисленные указания автора направлены на свободное движение: *en retenant, un peu, plus mouvementé, un peu cédez, au mouvement, rubato, poco a poco accelerando* — сдерживая, с большим движением, немного медленнее, свободно, постепенно ускоряя и т.д.

Как неоднократно отмечалось, большая часть произведений Дебюсси пронизана звуковой символикой. Но и названия произведений часто выступают не как некая программа, а как символ. Не случайны и повторяющиеся словесные образы в этих названиях: *Весна, Весенние хороводы, Привет весне*. «Весенний» символ у Дебюсси можно сопоставить с символом утра или полдня.

³²⁴ Debussy C. Correspondance 1884–1918. P. 231.

³²⁵ Ibid. C. 557.

Не только звуковые и словесные символы мигрируют из произведения в произведение, есть и мигрирующие *жанры-символы* как тарантелла или хабанера.

Можно предположить, что в *Хороводах* два смысловых аспекта: это отражение древнего обрядового действия заклинания весны и — собственно картина весны, как Дебюсси сам описал ее по отношению к раннему произведению. Особенно важен первый — новаторский, породивший целую традицию в музыке XX века. Так, например, идею воплощения древнего ритуального действия мы находим не только у Стравинского, но и в сочинениях Бартока, Мессиана, Булеза и многих других. Одно из оркестровых сочинений Булеза так и называется *Ритуал*.

Тарантелла — легкая, живая и стремительная, появляется в *Весенних хороводах* сразу после вступления. Ее ритм, за исключением небольшого фрагмента, присутствует все время, но обращается с ним композитор с большой фантазией: то он возникает в зыбком, приглушенном звучании (когда оркестровая фактура расслаивается на множество линий), то его четко скандирует оркестровое *tutti* в унисон, то этот ритм «утопает» в полиритмии. Своеобразная фантазия на ритм тарантеллы.

Форма весьма причудливая. В восьми секциях грани можно обнаружить разными способами: например, новый темп, возвращение к прежнему темпу, новый тематизм, возвращение к старому, основная тональность, уход от нее, возвращение к ней и т. д. Разъясняющую роль выполняют также и авторские ремарки. Основные принципы формообразования (они уже хорошо известны по другим оркестровым сочинениям Дебюсси): лаконичные мотивы (их более десяти) плетут замысловатую, мозаичную оркестровую ткань. Многие мотивы связаны между собой разными способами — тембром (гобой или флейта, английский рожок или фагот), ритмом, рисунком мелодии и тому подобное. Главное — абсолютно свободная игра мотивами, их вариантами, их структурами, всегда изменчивыми, свободное наложение мотивов друг на друга, постоянная игра рельефом и фоном в фактуре. Дебюсси сознательно стремился к такой форме, что подтверждают его собственные слова:

«Уже у Бетховена искусство развития темы опирается на повторы, постоянные обращения к идентичным мотивам [...]. Я хотел бы достичь, и я достигну, наконец, того, чтобы музыка действительно избавилась от мотивов и строилась, скорее, на одном постоянном мотиве, течение которого ничто не прервет и который никогда не по-

вторится. Тогда развитие формы будет логичным, уплотненным и дедуктивным»³²⁶. Форму Хороводов можно рассмотреть и следующим образом:

Схема № 36. Весенние хороводы³²⁷

Вступление	Первый раздел	Средний разд.		Реприза		Кода	
	A	B	R	A ₁	R ₁		
z (8) a/z (2), b/z (2) инт. (9)	инт., (4) с(2), инт. (3), d(2) инт. (3), d ₁ (9) инт.(4) d ₂ (2) e/f(7) g(9)	z ₁ (2)-(7) h(9)- -l(4)- h/i(5)	c ₁ /z(14)- e ₁ (2) c ₂ (4)-e ₃ (4) c ₃ (8)	инт (4) с ₄ (5) d (2)- d/e(4) -f(4) f/c ₅ (24),	с ₆ (6)- (т.162)- с ₇ (4)	С.разные во многих вариантах (36)	(14) разные
4/4	15/8	3/4	4/4	15/8	9/8	9/8	9/8
	Ц.3+4	Ц.11	Ц.13+4	Ц.18	Ц.20+4	Ц.24	Ц.28
1 секция Es-dur	2 A-dur	3 C-dur	4 C-dur	5. A-dur	6 gis-moll- H-dur	7 A-dur – B-Es – g-Des-Ges	8 секц. A-dur

На схеме видно, что в среднем разделе есть новый тематизм (B) и разработка старых мотивов (R). Также и в репризе есть разработочный раздел (R₁).

И в этой партитуре не обошлось без «пеллеасовского» мотива зова (z). Он пронизывает вступление, появляется в середине и репризе. Но основная тема Хороводов — песня *Мы не пойдем больше в лес*. Она служит материалом для бесконечной цепи новых вариантных мотивов. Рассмотрим музыкальную ткань подробнее.

Как обычно, вступление — в далекой от главной тональности *Es-dur*. На доминантовой педали *b* (таинственное тремоло у струн-

³²⁶ Цит. по: Яроцкий С. Цит. изд. С.153.

³²⁷ Мотивы в схеме:

z — мотив зова;

a — флейтовый терцовый мотив песни *Спи, дитя...*;

b — гобойный мотив — новый вариант той же песни;

c — мотив песни *Мы не пойдем больше в лес*;

d — призывный мотив струнных;

e — лирический флейтовый;

f — мотив струнных, контрапункт к флейтовому лирическому мотиву e;

g — скерцозный мотив с форшлагом;

h — флейтовая терцовая арабеска;

i — восходящий напев скрипок.

ных и арфы) тревожно звучит *мотив зова* (z). Он слегка видоизменен в сравнении с тем, как звучал в *Пеллеасе* и других произведениях Дебюсси: вместо синкопированной большой секунды — хроматический нисходящий синкопированный ход из трех звуков. *Мотив зова* многократно повторяется у разных духовых инструментов (кларнеты, фаготы, валторны, английский рожок), словно отражает пояснение, которое предпослал Дебюсси к кантате *Весна*: «*болезненное рождение существ*». Из этого мотива рождаются хроматизированные обороты других мотивов. На фоне *мотива зова* выделяется краткий, в один такт, терцовый мотив двух флейт (a) — начальная и неточная имитация интонации песни *Спи, дитя, спи*. У гобоя — ее новый одноголосный вариант (b). В дальнейшем этот мотив в разных вариантах прозвучит еще несколько раз и всегда в сопровождении авторской ремарки — *très en dehors*. В быстрых волнообразных пассажах духовых скрыты интонации песни *Мы не пойдем больше в лес*, которая ляжет в основу экспозиции.

В момент смены размера (4/4 на 15/8), установления главной тональности *A-dur* и появления новой авторской ремарки (*Un peu plus mouvementé; léger et fantasque* — *более подвижно, легко и причудливо*) начинается основной раздел (вторая секция).

Четыре вступительных такта духовые инструменты скандируют ритм тарантеллы, у гобоя же появляется мотив, напоминающий песню *Мы не пойдем больше в лес* (c) с ремаркой *en dehors, gracieux et gaiment* (*выделяя, грациозно и весело*)³²⁸. Рисунок мелодии — волнообразный, она как бы очерчивает круг, словно символизируя *rondeau*. Отныне два мотива — *мотив зова* и мотив песни *Мы не пойдем* становятся основным материалом для развития партитуры. Они будут выступать не только как рельефный тематизм, но и как фон.

Так же как и в *Иберии*, большую роль играют так называемые интермедии — фрагменты от одного до одиннадцати тактов, где фигуративный материал вытесняет рельефный тематизм. Три такта интермедии ведут к новому мотиву (d, ц. 5), в котором ритм тарантеллы громко и призывно скандирует октавное *tutti*, словно возгласы: *Привет весне!*³²⁹.

На схеме видно, что уже в первом разделе участвуют, по меньшей мере, семь мотивов, свободно перетекающих один в другой, не

³²⁸ Интонации этой песни Дебюсси уже использовал в пьесе *Сады под дождем*, но в ином виде.

³²⁹ Так называется одно из самых ранних произведений Дебюсси.

подчиняясь каким бы то ни было закономерностям классических форм.

Средний раздел отмечен сменой ритма (15/8 на 3/4), сменой главной тональности на *C-dur* и темпа (ремарка *вдвое медленнее*). Он не менее пестрый по материалу, ибо включает новые мотивы и разработку старых. На трепещущем фоне струнных (в многоэтажном *divisi*), арфы, челесты и тревожного *мотива зова* (*z*) английского рожка и кларнетов появляется новая, достаточно протяженная (7 тактов) терцовая тема, которую излагают две флейты. Из этого импульса вырастает волнующая терцовая арабеска двух флейт (*h*), которую сменяет томительно-нежная мелодия засурдиненных скрипок в высоком регистре в унисон с английским рожком и гобоем (*i*). В окончании этой мелодии улавливается интонационная связь с песней *Спи, дитя, спи*.

Основной материал четвертой секции — разработка мотива песни *Мы не пойдем больше в лес*, что автор делает с огромной фантазией. Арабески, словно волны, накатываются одна на другую, звучат в канонах, стреттах, чередуясь то с *мотивом зова*, то с новым терцовым мотивом флейт. Вся оркестровая ткань при этом волнуется, трепещет, тремолирующие фигуры у духовых накладываются на разнонаправленное движение арабесок у струнных и арф. Весь этот раздел — чудо изысканного контрапунктического мастерства Дебюсси.

В репризе (ц. 18) восстанавливается размер 15/8, возвращается главная тональность *A-dur* и поначалу звучат мотивы экспозиции (*c, d, e, f*), но затем развитие мотивов продолжается вместе с уходом в иные тональности. В седьмой секции тема песни в увеличении (ровными четвертями) проходит в главной тональности *A-dur*, она звучит у английского рожка и кларнета (с ремаркой *joyeux et très un dehors* — *весело и выделяя*) в духе веселого карнавального марша в сопровождении тамбуринов, роль которых выполняет провансальский барабан и струнная группа.

Постепенное *accelerando* (ц. 24+8) и *crescendo* на обрывках главной темы, сопровождаемое уходом в бемольные тональности (*B, Es, g, Des, Ges*) — еще один этап разработки. В конце концов, в коде устанавливается сверкающий *A-dur*, однако и в нем композитор не расстается со множеством бемолей в аккордах. В последних тактах уже не различимы мотивы. Остается лишь неизменная пульсация тарантеллы, которая отчетливо прослушивается сквозь сложную оркестровую полиритмию: дуоли, триоли, квартоли четвертями,

восьмыми, шестнадцатыми плетут сложный ритмический рисунок при полной самостоятельности партий инструментов и групп.

Оркестр расслаивается на множество линий, где уже нет ни главного, ни побочного голоса, где все сливается в сверкающей и перебивающейся красками оркестровой ткани, вплоть до последнего кульминационного *ff* и сухого, типично дебюссистского заключительного аккорда. Эти страницы — явный предвестник сонорных партитур второй половины XX века.

* * *

Оркестровые сочинения Дебюсси демонстрируют значительную эволюцию композитора¹. Это касается, во-первых, постепенного увеличения размеров сочинений: от *Фавна* (скромной одночастной миниатюры) через трехчастный цикл *Ноктюрнов* и монументальную симфонию *Море* к огромному циклу *Образы для оркестра*. Причем, последнее произведение состоит из трех пьес, где *Жиги* и *Весенние хороводы* — самостоятельные миниатюры, подобные *Фавну*, а *Иберия* — трехчастная симфония, подобная *Морю*. Своеобразный синтез старого и нового.

Жанры оркестровых миниатюр Дебюсси сам назвал очень точно: *Фавн* — это *Прелюдия* и ничто другое; в названиях *Жиги*, *Весенние хороводы* отражена их танцевальная природа. Что касается трех циклов (*Ноктюрны*, *Море* и *Иберия*), то их с полным правом можно назвать симфониями, хотя это симфонии нового типа. Эстетические параметры *Ноктюрнов* и *Моря* определяются символично-импрессионистической их направленностью. А в жанрово-танцевальной симфонии *Иберия* карнавальная эстетика явно потеснила символизм, и она (эстетика карнавала) преломлена в сугубо импрессионистическом ключе.

Если для понимания глубинного смыслового слоя первых двух симфоний решающим моментом оказывался ассоциативный метод, то для понимания *Иберии* нужны уже другие действующие механизмы, позволяющие ощутить истинный дух Испании. В восприятии этого произведения необходимо мысленно установить некоторую дистанцию, как бы отойдя на расстояние от многозначительных

¹ В данном случае будем иметь в виду основные произведения зрелого творчества.

штрихов и деталей, которыми экзотическая страна обрисована звуками. И тогда возникнет ее целостная завораживающе красочная картина. Так восприятие того или иного полотна художника-импрессиониста зависит от дистанции, с которой ее рассматривают.

Симфонический цикл Дебюсси, как таковой, также претерпел значительную эволюцию, смысл которой во все большем усложнении связей между частями. В *Ноктюрнах* тонкими нитями, отдельными едва уловимыми штрихами композитор объединил три части. В *Море* связующих мотивов и различных элементов больше, и они включают развернутые циклические темы. Так третья часть цикла (*Диалог ветра с морем*) имеет только одну новую тему, остальные в преобразованном виде «пришли» из первой части.

Симфонический цикл *Иберия* в плане интонационной драматургии — уникален. Он весь построен по принципу развивающихся вариаций, ибо имеет в качестве интонационной субстанции один простейший мотив — волнообразную арабеску. Множество разнообразных и весьма характерных мотивов, на которых построены все три части, являются по существу цепью вариантов начального. Кроме того, композитор использует и реминисценции мотивов. Лишь некоторые мотивы не связаны с начальным, основополагающим, как, например, ступенчато нисходящий ход — типичный оборот испанской народной музыки. Но и он переходит из части в часть. В третьей части нет ни одного нового мотива, а музыка, тем не менее, абсолютно новая.

Основные принципы формования сложились уже в *Прелюдии к Послеполудню Фавна*. На этих же принципах основаны и последующие оркестровые произведения. При этом ни одно произведение или его часть не повторила форму другого произведения или его части. Дебюсси продемонстрировал поразительное многообразие структур, никогда не повторяясь. Все его формы далеки от классических, ни в одном оркестровом произведении композитор не воспользовался формой сонатного аллегро. Кульминацией в полной свободе построения формы можно назвать *Ароматы ночи* из *Иберии*, и *Игры волн* из *Моря*.

Нельзя не подчеркнуть также и индивидуальный облик каждого сочинения, индивидуальный, выбранный для данного опуса стиль, при том, что, как уже отмечалось, все оркестровые опусы в совокупности концептуально связаны между собой как некий макроцикл.

В индивидуализации каждого сочинения решающая роль принадлежит, пожалуй, оркестру (и, разумеется, гармонии, усложнявшейся от произведения к произведению). Тонкость и прозрачность оркестровки, отсутствие меди (кроме засурдиненных валторн), приглушенность динамики, матовый колорит характерны для *Фавна*. Особый колорит оркестру (тройному по составу деревянных духовых) придают арфы (отныне во всех партитурах Дебюсси), нежное флейтовое соло, античные тарелочки (единственный инструмент из ударных), призрачное звучание струнных, чаще всего *divisi* в качестве фона.

Ноктюрны и близки пастельными тонами *Фавну*, и вместе с тем каждая из частей обладает характерными чертами. Так в тройном составе оркестра в *Облаках* из меди — только валторны, из ударных — только литавры. Оркестр *Празднеств* дополнен трубами, тромбонами, тубой, тартелками и барабаном. А главная оркестровая краска *Сирен*, при том же составе, что и в *Облаках* (но без литавр), — женский хор, поющий без слов. Таким образом, каждая из частей *Ноктюрнов* имеет свою окраску.

Море выделяется ярким и сочным оркестровым стилем, мощными кульминациями, совершенно не характерными для других произведений Дебюсси. Состав оркестра значительно расширен — это смешанный тройной-четверной состав; группа духовых включает трубы, тромбоны, тубу, а также два корнет-а-пистона. А группа ударных также расширена: литавры, там-там, тарелки, треугольник, гlockenspiel, большой барабан, и, как всегда — две арфы.

В *Образах* неожиданный поворот вновь к прозрачному, легкому, почти призрачному оркестру, хотя его состав расширен даже по сравнению с партитурой *Моря*. При этом для оркестровки каждой части *Образов* композитор использует различные варианты.

В *Жигах* — в группе ударных, помимо барабана, литавр и тарелок, появляются новые инструменты — ксилофон и челеста; в оркестре *Иберии* — значительно расширенная группа ударных включает литавры, малый барабан, барабан, колокола, тарелки, ксилофон, челесту, а также испанский народный инструмент — кастаньеты.

В *Весенних хороводах* из меди остаются только валторны (как в *Фавне*!), а группа ударных включает литавры, треугольник, провансальский барабан, тарелки.

Но самое главное заключается в том, что фактура всех пьес *Образов* значительно усложнилась. Она оказалась сотканной из крат-

ких тембро-мотивов, разнообразнейших контрапунктов этих мотивов. Они, интегрируя всю ткань по вертикали, формируют необычайно красочную музыкальную ткань. Подобная фактура — подлинное открытие Дебюсси. Она складывалась постепенно в предыдущих партитурах, но *Образы* стали кульминацией этого открытия.

Охватывая вновь все оркестровые партитуры Дебюсси, отметим важное их общее качество также на уровне открытия: совершенно очевидный поворот к камерному оркестровому стилю (который стал определяющим для музыки XX века), с индивидуализацией тембров инструментов, использованием чистых красок, или колоритным, дотоле невиданным их смешением.

Балеты

Камма (1912)

Khamma

Камма — первый из трех балетов Дебюсси, сочинение малоизвестное. Все позднее творчество Дебюсси не сразу получило признание вследствие радикальной новизны языка. Это относится и к балету *Игры*, и к *Этюдам*, и к мистерии *Мученичество святого Себастьяна*, сейчас уже признанными шедеврами. Вероятно, и время *Каммы* придет. Партитура поражает своей смелостью, оригинальностью в области звукового колорита и, особенно, в области гармонии. Она не похожа на все, что было создано Дебюсси, поэтому нет ничего необычного в том, что до сих пор не завоевала признания.

Однако есть оценки в защиту *Каммы*. Немецкий музыковед, специализирующийся в области музыкального авангарда Г.К. Метцгер, посвятил ей подробный анализ в *Musik-Konzepte* (1977). Как замечает Г. Хальбрейх, «он решился оценить „Камму“ как самое значительное или, во всяком случае, наиболее новаторское произведение, в котором композитор предвосхитил алеаторические формы Джона Кейджа и Франко Эвангелиста»³³⁰.

Сам Хальбрейх не разделяет такую оценку: «Несмотря на очевидные достоинства балета, который заслуживает того, чтобы его лучше знали, я все же был бы очень удивлен, если бы нашел кого-нибудь, кто разделяет мнение Метцгера»³³¹. И он прав.

Вероятно, есть доля преувеличения во мнении Метцгера в том, что это «самое значительное произведение», а также по части предвосхищения алеаторики (неясно, в чем он увидел именно это!). Но новаторство оркестровой партитуры, направленное на передачу особой эмоциональной атмосферы, и новаторство *атональной гармонии* в большей части партитуры, где появились гармо-

³³⁰ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Claude Debussy. P. 734.

³³¹ Ibid. P. 734.

нические поля, близкие двенадцатитоновости, на наш взгляд, неоспоримы³³².

Балет был заказан Дебюсси английской танцовщицей и балетмейстером латиноамериканского происхождения Мод Аллан. В клavierе значится еще одно имя сценариста V.L. Courtney (В.Л. Кортни). Во время сотрудничества с Мод Аллан он был литературным редактором газеты *Daily Telegraph*.

Известно, что танцовщица М. Аллан специализировалась в области античных и древнеегипетских танцев. Она получила разностороннее образование в Европе, брала уроки музыки у Ф. Бузони, изучала изобразительные искусства в Италии и создала собственную школу танца, близкую по типу школе Айседоры Дункан. М. Аллан танцевала босиком в костюмах наподобие древнегреческих туник, как это часто делала и Айседора Дункан³³³.

Известно также, что контракт с нею был подписан 30 сентября 1910 года. Сочинение балета затянулось, хотя М. Аллан очень торопила композитора. Дело в том, что в это время был получен заказ от Г. д'Аннунцио создать музыку к его мистерии *Мученичество св. Себастьяна*³³⁴, что очень вдохновило композитора. Вероятно, работа протекала одновременно над двумя произведениями. Клавир балета был завершен в 1912 году — в знаменитый год балетов. Дебюсси сам оркестровал только вступление (до поднятия занавеса). Остальную оркестровку поручил молодому талантливому композитору Шарлю Кеклену, который выполнил ее с большим искусством. Работа протекала под руководством Дебюсси, и, судя по всему, были учтены все его пожелания.

Возникает вопрос, почему Дебюсси сам не оркестровал балет? Возможно, у него просто не было на это времени, так как в 1912 году он получил еще один весьма почетный заказ на балет *Игры* от маститого и уважаемого всеми в Париже Сергея Дягилева. Но, возможно, что помешали претензии М. Аллан, которая, познакомившись с музыкой балета, была не удовлетворена и требовала переделок, на что автор не дал согласия. Разумеется, что столь новый стиль,

³³² В русскоязычной литературе отметим верную оценку *Каммы*, данную в исследовании С. Шуковой Три балета Дебюсси (М., МГК, 2000. Дипломная работа, написанная под руководством автора данной монографии). Ряд интересных наблюдений С. Шуковой использованы в данной работе.

³³³ См. Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 432.

³³⁴ Сам композитор упомянул, что принять два заказа он согласился по финансовым соображениям.

который до сих пор ставит в тупик музыкантов, балетмейстеров, исследователей музыки Дебюсси, не мог быть понят и принят балериной, даже если она и была очень образованным и музыкально чутким человеком. Она отказалась ставить балет и танцевать в нем главную роль. Вероятно, к ее устоявшемуся хореографическому стилю музыка балета совсем не подходила. Можно предположить, что не устраивало балерину: слишком гибкая агогика, отсутствие ясных, устойчивых танцевальных ритмов, ярких, рельефных тем и слишком изощренное звучание оркестра. Для постановки такого балета нужен большой талант хореографа, специалиста в области современного танца конца (а не начала!) XX века.

И все же, сам Дебюсси, должно быть, ценил музыку своего балета. Об этом свидетельствует факт отказа переделывать уже готовое сочинение. Кроме того, в письме к Дюрану он не без гордости написал, что «...в этом забавном балете сделал открытия в области гармонической химии [...] и в звучании труб, которые пахнут бунтом и от которых мороз пробегает по коже»³³⁵.

Клавир балета был издан в 1916 году, но на сцене ни в концертном виде, ни в сценическом воплощении Дебюсси балет не увидел. Впервые музыка *Каммы* прозвучала в *Концертах Колонна* в 1924 году, а балетная постановка была осуществлена только после второй мировой войны в *Opéra Comique* 26 марта 1947 года в хореографии Жана-Жака Эшевери (Etchevery). В главной роли выступила Женевьева Кергрис (J. Kergrist)³³⁶. И это произошло 30 лет спустя после смерти композитора!

Сценарий очень краток, его содержание сводится к следующему: *действие разыгрывается в храме бога солнца Амона-Ра в древнеегипетском городе, осажденном врагами. В центре храма — монументальная статуя бога, вырезанная из черного дерева. Народ подносит дары к статуе, Верховный жрец в молитве просит поддержки Бога в борьбе с врагами. Но статуя остается безмолвной и неподвижной. Тогда Жреца осеняет мысль просить танцевать молодую храмовую танцовщицу Камму, надеясь, что именно она сможет умиловить Бога. Камма испытывает страх, она хочет убежать, но, в конце концов, покоряется.*

Три танца Каммы и есть центр балета. Четвертый — экстатический танец — его кульминация. Бог качнул головой, поднял руку в знак того, что он внимлет молитвенным танцам. Камма, увидев знак Бога, потрясенная им, падает мертвой. Ее танцы — танцы жертвоприноше-

³³⁵ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 733.

³³⁶ После этого постановка балета, по нашим сведениям, не возобновлялась.

ния. Город спасен, фанфары возвещают о победе. В храм с радостной вестью возвращается Верховный жрец, он видит мертвую Камму, все понимает и благословляет ту, которая принесла себя в жертву.

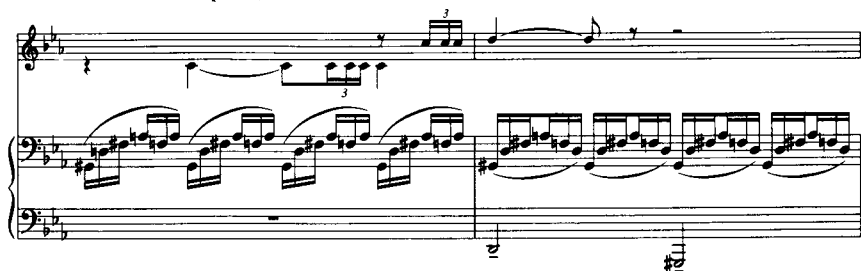
На основе этого сценария Дебюсси сочинил одноактный балет в трех сценах, длительность которых не превышает 20 минут. Музыка *Каммы* выдержана в суровых, сумрачных тонах. Здесь много печальных, даже трагических страниц.

Партитура *Каммы* основана на сложнейшей мотивной работе. Очевидно, что техника письма композитора в своей основе оставалась все той же, как и в предыдущих сочинениях.

Оркестровый колорит *Каммы* значительно отличается от сочинений, написанных ранее. Так, большую роль в партитуре, при том первый раз, играет фортепиано³³⁷, причем выступает этот любимый композитором инструмент в новом амплуа: фортепиано «рокошущее» в низком регистре, в тяжелых фигурациях, в тяжелых «колокольных» ударах. Трубам и другим духовым поручен очень важный фанфарный мотив, который пронизывает все произведение. Лирические темы композитор отводит не только деревянным духовым, но и солирующей скрипке. Струнные чаще всего используются *divisi* в прозрачном звучании. Особая роль отводится ударным: мрачному там-таму, глухому рокоту литавр, а также низким духовым (фаготу, контрафаготу, басовому кларнету, тромбонам).

Открывается балет *Прелюдией*, которая звучит при закрытом занавесе. Она сразу вводит в тревожную атмосферу. При ключе три бемоля, и несмотря на опорный тон *до* в рокошущих фигурациях струнных и фортепиано, музыка внетональна. В партии фортепиано сразу появляется целотоновый восходящий мотив из четырех звуков крупными длительностями в диапазоне трагического *пеллеасовского* тритона *d-as*. Этот тритон в скрытом или более или менее явном виде появится еще не раз на протяжении балета.

ПРИМЕР 86. *Камма*. Прелюдия



³³⁷ Не считая, разумеется, *Фантазии для фортепиано с оркестром*.

Отдаленно, но пронзительно и устрашающе звучат фанфары засурдиненной трубы. Постепенно в повторяемых фанфарах возникает ритм бетховенского мотива судьбы на тонике «воображаемого» *c-moll*. Фанфары построены на секундах *c-d* (потом *b-c*) — также знаковых «пеллеасовских» тонах, которые прожили уже свою жизнь во многих произведениях Дебюсси.

Фанфары сопровождает терцовая фортепианная фигурация в низком регистре — еще один лейтинтервал и лейтфигурация балета. Одноголосную фанфару сменяют фанфары трех засурдиненных труб, которые параллельными трезвучиями как бы очерчивают кольцо по далеким тональностям *b-G-es-c-es-G-H*. Эти фанфары — также важный мотив, который звучит каждый раз в новом ритмическом рисунке: то восьмыми, то шестнадцатыми, то тридцатьвторыми, то в пунктированной фигуре. Они появляются в разных регистрах, у разных духовых инструментов. Неизменным остается именно этот круг трезвучий, но композитор комбинирует их каждый раз по-новому, проводит отдельными сегментами, выводит из них различные мотивы.

Первая сцена также полна мрака, как и *Прелюдия*³³⁸.

Выход Жреца сопровождает суровый и аскетичный мотив тромбонов ровными четвертями. Он служит аркой, с него начинается третья заключительная сцена.

Почти весь первый раздел основан на материале *Прелюдии*, точном или варьированном повторении различных ее элементов: это и терцовый «рокот» фортепианных фигураций, фанфары в виде параллелизмов трезвучий на установленной ранее высоте, но в новых ритмических вариантах, вращательные фигурации струнных, с которых начиналась *Прелюдия*.

Появляется и новый чрезвычайно экспрессивный мотив трех валторн (также параллельными трезвучиями *b-moll-As-dur*). Его сопровождает тревожное тремоло низких струнных на тритоне *ges-c*. И на том же тремолирующем фоне — восходящий фанфарный мотив на тонах *b-c* в различных ритмических фигурах: то триоли шестнадцатыми, то триоли четвертями.

Завершение первого раздела по гармоническому и тембровому колориту совершенно уникально: на фоне нонаккорда, крайние зву-

³³⁸ Она содержит три раздела, плавно переходящие один в другой, что обусловлено сценическим действием: Верховный жрец входит в храм, горожане укладывают дары у подножия статуи, жрец обращается к статуе Бога.

ки которого очерчивают тритон *d-as* (!), печально ниспадает ровными восьмыми атональная арабеска деревянных духовых, построенная на строго отобранных интервалах — малой секунде и большой терции (*h-b-ges-f-e-c-h-b...*). По существу в этой арабеске Дебюсси открыл лад ограниченной транспозиции, который 30 лет спустя Мессиян введет в свою систему ладов. Зерно же этого лада — мотив Мелизанды в нисходящем варианте: секунда-терция. Случайно ли и то, что А. Берг, который немало позаимствовал из техники Дебюсси (в частности, ассоциативное цитирование, использование анаграмм), в скрытом виде процитировал эту арабеску в *Воццек*³³⁹, иначе комбинируя интервалы, сочетая нисходящие малые и большие секунды, малые и большие терции. Но арабеска Берга также атональна, помещена в тот же регистр, теми же ровными восьмыми (только в триолях) и в том же тембре деревянных духовых.

ПРИМЕР 87. *Камма*. Молитва Жреца



ПРИМЕР 87а. Берг. *Воццек*. Эпизод



Арабеска *Каммы* повторяется многократно. Она завершает первый раздел (причем, точку ставит секунда *b-c* в низком регистре) и проникает во второй.

Во втором разделе также много интересного с точки зрения звуковых символов: пульсирующий триольный фон, основанный на

³³⁹ Скрытую цитату обнаружила С. Щукова в названной выше работе.

секундах $c-d^{340}$, $b-c$, звучит в низком регистре, как отдаленный набат; в среднем регистре возникает восходящий целотоновый мотив в диапазоне тритона (мотив английского рожка из *Облаков*). И поначалу над всем этим жалобно стонет ниспадающая секундово-терцовая арабеска, «застрявшая» из первого раздела, которую сменяют фанфары труб в параллелизмах трезвучий, приобретающих в конце раздела характер *мотива зова*. Это настоящая поэма фанфар, создающая полную иллюзию объемного пространства, в котором звуки доносятся с разных сторон: ближе, дальше, слева, справа. Подобного эффекта композитор достигает благодаря использованию особого ритма их чередования, противопоставлением регистров и динамических оттенков, включению различных инструментов.

В третьем разделе в высоком регистре флейты (*Жрец просит Камму танцевать*) появляется новый короткий танцевальный мотив в пунктированном ритме тарантеллы. Этот мотив ляжет в основу последнего танца — «танца радости» Каммы. Фанфары трезвучий пронизывают и этот раздел, а в одном из вариантов трезвучий верхний голос очерчивает *мотив Мелизанды!*

Вторая сцена — центральная и самая протяженная в балете. Сценарием она делится на несколько разделов, плавно переходящих один в другой, но характер каждого обусловлен именно сценарием. Во вступительном разделе Жрец вводит Камму в храм, она боится, хочет убежать. В клавире авторский комментарий этого раздела — «*Страх Каммы*». Далее следуют один за другим три танца Каммы. Переломный момент — знак статуи. Четвертый экстатический танец — «танец радости» Каммы — кульминация сцены. Завершает ее смерть героини.

Выделим особо важные моменты. Весь раздел «*Страх Каммы*» (*Scherzando*, 2/4) впечатляет абсолютной новизной музыкальной материи, словно написана эта музыка в наше время: вся музыкальная ткань разорвана, атематична, фактура изменчива, как неустанно изменчивы и ритмические рисунки. Хроматические импульсивные арабески сменяют аккордовые и интервальные гроздья *staccato*, в которых особое место занимают большие секунды. При пяти бемолях при ключе — гармония а т о н а л ь н а. Заметно выделяется роль знакового тритона $d-as$, длительно выдержанных фигураций

³⁴⁰ В этой секунде, как отмечалось неоднократно, скрыт некий символ. См. о ней в *Главе второй* Опера *Пеллеас и Мелизанда*.

на звуках *c-b* и фанфары на этих же звуках. Чистейший экспрессионизм!

Еще более поразительны такты 139-140 (с. 11 клавира³⁴⁴) с одиннадцати- и двенадцатитоновыми полями. Призрачная динамика (*p-pp*) в большей части этого раздела создает особую напряженно-таинственную атмосферу. Кульминация на мощном тремоло аккордов *Fis-dur* и *C-dur* (звено фанфарного кольца трезвучий) впечатляет своей внезапностью.

Первый танец. *Grave et lent (Медленно и серьезно)*, 3/4.

После столь радикальной хроматизации лада этот танец выдержан в довольно устойчивом *b-moll*. Мрачным медленным фигурациям фортепиано в низком регистре композитор противопоставляет легкие арабесочные флейтовые мотивы в высоком регистре. В них мелькает и пунктированный ритм тарантеллы, и волнообразные арабески, утолщенные квартами, слегка напоминающие основной мотив первой части *Моря*, а еще больше — этюд *Для кварт*.

ПРИМЕР 88. *Камма*. Первый танец Каммы



ПРИМЕР 88а. *Море*. I часть



ПРИМЕР 88b. Этюд *Для кварт*

Andantino con moto



³⁴⁴ Debussy K. Khamma. Lйgende dansйe W.L. Courtney et Maud Allan // Musique de Claude Debussy Partition pour le piano. Rйduite par l'Auteur.

Эти арабески сопровождают красивую певучую аккордовую тему в низком регистре. В центре танца в партии струнных возникает остро экспрессивная мелодия мольбы. К концу танца, выдержанного почти исключительно в динамике *p-pp*, возбуждение возрастает. Настойчиво и угрожающе звучат фанфары труб, доносящиеся извне, как будто бы из разных концов города. В последних тактах танца накал падает, и возникают мотивы второго танца.

Второй танец. *Assez animé (Достаточно подвижно)*, 2/4.

При четырех бемолях при ключе тональный центр совсем неуловим. В этом танце, как и в первом, танцевальный ритм не улавливается. Мелодическая линия ровными восьмыми в нижнем голосе окутана витиеватыми арабесками (секстоли шестнадцатыми) в верхнем. «Блеклый, усталый» танец поначалу сменяется кульминационным взрывом: это трагическая кульминация балета, и звучит она словно крик боли и отчаяния.

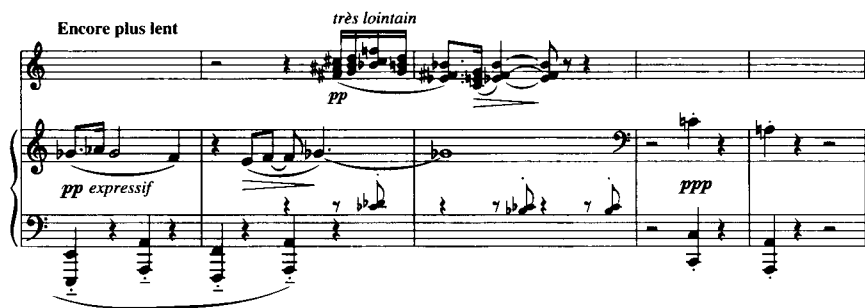
Кульминация оттеняет третий танец (*Très lent. Doux et profondément expressif — Очень медленно. Нежно и с глубоким чувством, Fis-dur*, 2/4) — самые лиричные, трогательные и самые завораживающие страницы партитуры. Структурно танец оформлен протяженной мелодией речитативного склада в характере скорбной мольбы. В конце танца Камма замечает знаки, которые подает статуя головой и поднятой рукой. Сразу резко меняется колорит, налетает звуковой вихрь: тремоло, хроматические, терцовые пассажи приводят к заключительному «танцу радости» Каммы.

Танец радости (*Animé — Подвижно, fis-moll*, 2/4) построен на яркой теме, истоком которой стала формула танца из первой сцены. С самого начала устанавливается динамика *forte*. Возбужденный и экстатичный с первых тактов, он к концу достигает максимального накала. Каскад атональных аккордов меди обрывается ударом там-тама и рокотом литавр. Камма падает мертвой. Наступает зловещая тишина.

Третья сцена — кода балета. Она очень краткая, но в ней три контрастных раздела. Первый, по ремарке композитора, рисует «холодный и серый рассвет, который постепенно становится розовым». Колорит музыки соответствует этому описанию. Графическая мелодия на фоне застывших аккордов — тема Жреца из первой сцены. Второй раздел (*Modéré — Умеренно*) — фанфары победы, которые поначалу доносятся издалека. Постепенно приближаясь, они превращаются в веселую звуковую вакханалию. Мощное *martellato* басов акцентируют звуки *c-b*. В партии фортепиано оstinатные гроз-

дья двух по структуре одинаковых созвучий *c-d-g* и *g-a-d* сопровождают весь раздел. Кульминационный взрыв заканчивается срывом на скорбной малой секунде *b-ces*, повторенной шесть раз, и внезапным *pp*. В этот момент Жрец замечает мертвую Камму и благословляет ее. Печальная тема прощания с Каммой напоминает своим колоритом начальную тему пятого акта оперы *Пеллеас и Мелизанда*, начальную тему *Облаков*, также являющуюся скрытой цитатой из оперы. В последнем мотиве солирующей скрипки на мгновение возникает мотив прелюдии *Шаги на снегу* на знаковых тонах *e-f*, вслед за которым прощальная фанфара трубы верхним голосом очерчивает мотив Мелизанды, сопровождаемый скорбной секундой *b-ces*, повторенной трижды.

ПРИМЕР 89. *Камма*



Таким образом, и в этом балете композитор опирается на тоновую символику и использует метод аллюзий через скрытое цитирование.

Игры (1912) Jeux

Это произведение композитор написал по заказу Сергея Дягилева для антрепризы *Русские сезоны*, по сценарию хореографа труппы Вацлава Нижинского. Дебюсси сочинял балет во второй половине 1912 года. Постановка была осуществлена 15 мая 1913 года. Для художественного оформления спектакля был приглашен Леон Бакст. Премьера прошла почти незамеченной, ее затмила *Весна священная* Стравинского, поставленная антрепризой Дягилева буквально через несколько дней. Разгневанный неудачей Дебюсси о Нижинском высказался как об «извращенном гении», видимо ощущая не-

соответствие сценария, хореографии и музыки. Музыкальная критика, многие композиторы, музыканты, просто поклонники Дебюсси, ранее восхищавшиеся его музыкой, не поняли и не приняли это произведение, считая просто неудавшимся. Никто тогда не выступил в защиту балета. Он был надолго забыт. И только в 1960-х годах ценность партитуры *Игр* открыл для мира Пьер Булез. Его авторитет «вождя» авангардистов в ту пору уже утвердился достаточно прочно, и потому его мнение имело большой общественный резонанс.

В настоящее время значение партитуры *Игр* как сочинения самого смелого, новаторского, многими своими чертами устремленного в музыку будущего, признается многими историографами, композиторами и дирижерами. По меткому высказыванию Хальбрейха, «если „Весна священная“ в музыке той эпохи имела эффект разорвавшейся бомбы, не менее сильный эффект, хотя и запоздавший от произведения Дебюсси, можно охарактеризовать как „бомба замедленного действия“» (разрядка моя. — Л.К.)³⁴¹. Эти слова подчеркивают, насколько музыка балета опередила свое время. Все же до сих пор постановка этого произведения осуществляется чрезвычайно редко. Немного чаще его исполняют на концертной эстраде. Мало кто решается включать его в программу в силу невероятной сложности партитуры.

Нижинский, предлагая сценарий балета, поначалу хотел создать нечто вроде «белого», т.е. бессюжетного балета. Идея новаторская и интересная. Его желанием было «прославить пластику человека 1913 года». Вот что он сам сказал по этому поводу:

«Я хочу видеть на сцене прежде всего современного человека. Воображаю себе его костюм, пластику, движения, которые отразили бы наше время»³⁴². Сейчас можно с уверенностью сказать, что музыка Дебюсси более всего подходит именно к бессюжетному балету, к некой пластической поэме, хореографию которой каждый постановщик-балетмейстер мог бы варьировать свободно, по собственному усмотрению.

К сожалению, Дягилев потребовал, чтобы на сцене присутствовало некоторое действие. В конце концов, всё свелось к банальной идее: флирт втроем. Сценарий огласили в программке при первой постановке. Он выглядел следующим образом:

³⁴¹ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 736.

³⁴² Цит. по: Нижинская Б. Ранние воспоминания. М., 1999. С. 252.

«В темном парке затерялся теннисный мяч. Юноша и две девушки объединяются в поисках мяча. Влажная и тихая ночь, небо в мягком освещении. Искусственный свет больших фонарей окрашивает все окружающее в причудливые, фантастические тона и придает действию характер детских игр: юноша и девушки ищут, теряют, преследуют друг друга, ссорятся, мирятся, в конце концов, они целуются. Но очарование поцелуя прерывается: чья-то неведомая рука бросает теннисный мяч, который спугнул молодых. Они исчезают в глубине парка».

Конечно, музыка Дебюсси возвышается над примитивным сюжетом. И хотя детали сценария в определенном смысле отразились в музыке (например, картина ночного парка — вступление; кем-то брошенный мяч — пассаж в коде; обида одной из девушек, когда юноша танцует с другой, — ее иронический танец; пылкий танец юноши на этот раз с обиженной девушкой — вальс и т.д.). Но это, в конечном счете, не так важно. *Игры* — не о флирте втроем. Музыка о другом. Она более возвышенная, многозначная, почти не поддающаяся словесному описанию из-за этой многозначности.

Само название балета выступает неким символом. За ним кроется или, точнее, слышится в музыке балета безграничное пространство смыслов: игры космические, игры природных стихий, игры волн, игры моря, ветра, и... игры человеческие. Но также и игры ритмов, мотивов, арабесок, аккордов, тембров, темпов и т.п. Это поистине *Симфония Игр*. И она несомненно венчает все концептуально выстроенное симфоническое творчество Дебюсси.

Хальбрейх особенно подчеркивает страстный лиризм произведения. Вот что он написал по этому поводу: *«Из этого банального сюжета [...] Дебюсси сделал самое волнующее прославление юности, красоты и любви. Космическое сверкание оркестра, высвобождение тембров, изысканность ритма и гармонии, свобода и асимметричность „открытой“ формы, несмотря на контуры формы рондо, — все это поставлено на службу утонченному, интенсивному, несравненному лиризму. Парадокс гения: самое изощренное, самое интеллектуализированное, самое смелое сочинение оказалось и самым пламенным»*³⁴³.

Да, конечно, *Игры* пронизаны лиризмом. Но экспрессия лиризма нова. Его в какой-то мере можно сопоставить со скрябинским лиризмом, его образами томления, полета, экстаза. Но это отдаленные параллели, а эмоциональное содержание все же зашифровано. Вся прелесть музыки балета в ее «несказуемости».

³⁴³ Locksperiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 738.

О новаторстве *Игр* мнение Хальбрейха также представляет интерес:

«Новизна Игр покоится как на новизне музыкального языка, так и на новизне формы Аналитики сериальной школы всегда были поражены прерывистостью детально проработанной ткани, распылением звуковой материи. Этот взрыв в области оркестрового стиля можно сравнить с тем, что сделали нововенцы в их тембровоокрашенной мелодии. Есть также сходство и в отсутствии заметных реприз и в метаморфозах мотивных ячеек — простейших в своей основе»³⁴⁴.

К этому следует добавить явные элементы сонорики, интеграцию мотивами всей звуковой ткани, атематизм и атональность многих фрагментов. Музыка для понимания (даже в сравнении с *Образами* для оркестра) значительно усложнилась.

Балет — одноактный. Он заключен в форму одночастной поэмы, основанной на непрерывном развитии. Это скерцо-поэма в размере 3/8. Есть два оттеняющих фрагмента: один — на 2/4 в маршевом ритме, второй вальс — на 3/4.

В структуре балета можно увидеть те принципы, которые сложились в других оркестровых партитурах Дебюсси. Все сложное развитие укладывается в пять разделов концентрической пятичастной формы: А-В-С-В₁-А₁. Или, иными словами, три главные фазы развития обрамлены медленным вступлением и кодой на материале вступления. При этом два раздела (на схеме В, В₁) написаны в форме близкой староконцертной или ригурнельной. Ригурнель предельно краток, всего два такта музыки. Мотивы интермедий (эпизодов) различны по протяженности. Все мотивы предельно просты, даже схематичны. Центральный раздел (С) построен на чередовании новых мотивов и выделяется тем, что ригурнель в нем не появляется.

Контрасты основаны на двух типах мотивов: скерцозно-танцевальных и лирических. Последние по аналогии со скрябинскими лейтмотивами можно назвать «мотивами томления» и «мотивами экстаза». В скерцозных мотивах важна ритмическая пульсация, в лирических — разного рода нисходящие ходы с протянутыми звуками. Особое место в развитии занимает вальсовая тема — кульминация пылкого, экстатичного лиризма.

Но эти характеристики почти никак не отражают течение музыки и свойства ее музыкального развития. Оно заключено, во-первых, в том, что рельефные мотивы в большинстве случаев предель-

³⁴⁴ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 738.

но лаконичны. Они прослаиваются разного рода с о н о р н ы м материалом, в котором важны оркестровые тембры, фактура и ритмическая пульсация. Эти «сонорные» фрагменты по величине обычно больше, чем конкретные мотивы. Они основаны на восходящих, нисходящих пассажах параллельными секундами, терциями, аккордами, на аккордовых *glissandi*, на тремоло струнных, на протянутых аккордах струнных, на трелях, скользящих хроматизмах. Вся ткань как бы дышит, волнуется, трепещет, порхает, скользит, вспыхивает, гаснет, вновь вспыхивает, накатывается, как волны прибоя, шуршит, как ветер в ветвях.

В *политембровой* фактуре видна непрерывная *игра* мотивами: они рождаются как бы по «цепной реакции», чередуются в непредсказуемом порядке, накладываются друг на друга, появляются неожиданно, также неожиданно исчезают, чтобы, появившись один раз, больше «на сцену» не выходить. Таким образом, течение музыки основано на мгновенном показе рельефа и его немедленного распыления, которое занимает большее место, чем рельефный мотив.

Чтобы обозначить лишь самые важные мотивы (и то не все), понадобились все буквы латинского алфавита, что видно на схеме.

Схема № 37. *Игры*

А Вступл.	В						С средний раздел
a b a ₁ z	R b ₁ b z.	c d I эпиз.	R ₁ d ₁	e f e ₁ f ₁ g II эпиз.	R ₂	h III эп.	i j c i j k z l k h m n o p c ₁ z q k (кульмин.) s
	ц.6	ц.10	ц.14	ц.17	ц.22	23(+5 т.)	ц.27(-2 т.)

В ₁ реприза								А ₁ кода
R ₃	h, d ₂ k ₁ /m k ₂ IV эпизод	v \ вальс	R ₄	v ₁ V эпиз.	R ₅	R ₅	w	a ₂
ц.51	ц.55	ц.65	ц.67		ц.69	ц.71	ц.78	ц.81

Комментарии к схеме:

А: Вступление. В нем 6 значительных элементов. Буквами отметим только 3 из них:

a — на нисходящих увеличенных трезвучиях; b — нисходящий ступенчатый ход; z — вариант *мотива зова*.

В: Основной раздел. Мотивы, обозначенные буквами, разделены интермедиями. Они от двух до нескольких тактов, в схеме не обозначены.

R — рефрен (танцевальный);
c — цитата из *Игр волн*; d/z — лирический с *мотивом зова* в контрапункте (*sans rigueur, doux et expressif*);
d₁ — *мотив томления*;
e₁ (*doux et expressif*) — лирическая тема фагота;
f — квазицитата из *Моря*;
h — речитативный мотив гобоя.
C: Центральный раздел.
i — лирический, секундовый, новый *мотив томления*;
j — вариант мотива *i*;
k — лирический (ц.30+4);
l — иронический;
m — марш;
n (ц.38) — развернутый мотив в восточном стиле;
o (ц. 41) — лирический;
p (ц. 42+3) — лирический восходящий, переходит в мотив *Игр волн*;
q (ц. 43) — медленный эпизод;
p₁ (ц. 44) — в ритме вальса;
s (ц. 49) — речитативный лирический эпизод.
B₁: Реприза (ц. 51)
v (ц. 64) — вальс;
w — мотив коды данного раздела.
A₁: Кода.

Вступление (А) состоит из трех разделов, каждый мотив этого вступления попадет в том или другом виде в музыкальную ткань основного раздела. Эти разнохарактерные мотивы — лирические и скерцозные (а среди них есть и вариант *мотива зова*) создают призрачную картину, чарующую своим мерцающим колоритом. Тайнственно звучит начальный мотив на увеличенных трезвучиях у духовых на фоне струнных *divisi*. Его прерывает скерцозный нисходящий ступенчатый мотив (напоминающий нам об *испанском мотиве Иберии*), «пляшущие» большие секунды, а также нисходящие пассажи большими секундами. Ритмический мотив попеременно поручен то малому барабану, то ксилофону, то альтам, то фаготу. Сонорика здесь преобладает

Первый раздел (В) более всего напоминает ригурнельную форму. В нем три проведения и три эпизода, некоторые из них многомотивные³⁴⁵. Уже в первом разделе появляются символические мотивы: это трелеобразный мотив (**c**), напоминающий основной мотив из *Игр волн*, затем *мотив зова* (**z**)³⁴⁶ и основной мотив (квинто-

³⁴⁵ Несомненно, здесь есть сходство с микророндальностью I части *Фавна* или первым разделом *По улицам и дорогам*. Однако мотивная работа в *Играх* усложнена и непредсказуема в своем развитии.

³⁴⁶ Он появится и в среднем разделе.

вая арабеска) — вариант мотива первой части *Моря* (f). Это очень важно для понимания смысла партитуры *Игр*, ибо естественно возникает мысль об играх стихий.

Очень выразителен предыкт к среднему разделу, в котором появляются речитативные мотивы у гобоя, английского рожка, затем в партии солирующего альты (ц. 23+5 — ц. 26). Они займут важное место и в центральном разделе.

Средний раздел выделяется тем, что в нем исчезает тема ритурнеля и появляется множество новых мотивов в непредсказуемом чередовании друг с другом. Одни из них возникают два-три раза, другие, прозвучав один раз, больше не появляются. Возникают мотивы из вступления (многократно повторяется *мотив зова*), лирические речитативные мотивы из предыкта к среднему разделу и мотив-квазицитата из *Игр волн*. Ни один из мотивов не повторяется точно, а всегда в вариантном изменении. Закономерность формы неуловима. И в этом, разумеется, особая прелесть. Слушая, никак не предугадаешь, куда поведет нас фантазия композитора. Смена темпов — капризна, а калейдоскоп мотивов — очень пестрый.

Этот раздел контрастирует крайним также более медленным темпом, который начинает преобладать и, что особенно важно, увеличением роли лирических мотивов: нежных, жалобных, игриво-кокетливых, страстных и т.п. Все они окрашены в разные эмоциональные оттенки, но в них уже слышится человеческий голос, иначе говоря, игры явно переносятся в человеческий план.

В репризе (B_1) восстанавливаются функции рефрена. Но и здесь он не повторяется точно, хотя и узнаваем. К концу раздела его роль увеличивается, он проходит многократно. В качестве многоступенчатых эпизодов появляются новые мотивы, а также и видоизмененные мотивы средней части.

Этот раздел ведет к главной кульминации всей партитуры *Игр*. Мощный подъем осуществляется на лирико-танцевальном мотиве в пунктированном ритме из средней части (k). Здесь словно игры стихий и игры человеческие смешиваются, объединяются в едином потоке. Интенсивное нарастание подводит к развернутой теме вальса. Это по существу новая тема длительностью в 18 тактов, хотя в ней есть ритмическая пунктированная фигура мотива k.

Тема вальса воспринимается как некий лирический центр всей партитуры, к которому устремлено все развитие. Вальсовую тему перебивает мотив рефрена, но раздробленные мотивы вальса в этой

суматошной «борьбе» продолжают нагнетание. Звучание вальса приобретает постепенно экстатический характер. Достигнув самого высокого накала, вихрь приостанавливается речитативными репликами (по сценарию — «поцелуй втроем»). И нисходящий пассаж деревянных духовых и тремоло струнных изображают полет мяча, брошенного таинственной рукой. Не является ли этот «мяч» неким символом игры? (Напомним о *мотиве потерянного мяча* в *Пеллеасе*). После чего загадочно тихо звучит кода (A₁), построенная на материале вступления. Музыка пролетела и исчезла, словно мираж, растворилась в пространстве.

Бесспорно, *Игры* принадлежат к ключевым произведениям XX века. Так, в частности, считает и Стравинский, назвав их в одном ряду со своей *Весной священной*, *Лунным Пьеро* Шёнберга и *Пятью песнями* ор. 4 Берга, по его мнению, самыми значительнымиopusами, созданными в знаменательный 1912 год.

Действительно, в *Играх* Дебюсси пришел к созданию звуковой материи нового типа: вибрирующей, волнующей, трепещущей. Она интегрирована мозаикой мотивов по вертикали и по горизонтали, в результате чего появляются сонорные поля, в которых явное предчувствие сонорики XX века.

Ящик с игрушками (1913)

La boîte à Joujoux

Третий и последний балет Дебюсси закончил в клавире в конце 1913 года, а большую часть оркестровки композитор наметил в 1914 году. Работа над балетом продолжалась, вероятно, до 1917 года, но оркестровка до конца доведена не была. Это сделал после смерти Дебюсси его близкий друг композитор Андре Капле. В клавире балет издал Ж. Дюран в 1913 году, а первая постановка состоялась 10 декабря 1919 года в *Лирическом театре Водевиль*.

Заказ на создание детского балета Дебюсси получил от Андре Эллё, который принес готовый сценарий с очаровательными рисунками. Дебюсси с удовольствием принял за работу. Роль *parachouchou*³⁴⁷, которой он очень гордился, явно вдохновляла его. По этому поводу музыкальный критик Марсель Дитши метко заметил: «Он [Дебюсси] извлек свой балет из ящика с игрушками Шушу»³⁴⁸.

³⁴⁷ *Parachouchou* (папа Шушу) — так в письмах к дочери подписывался Дебюсси.

³⁴⁸ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 742.

Для Дебюсси этот ящик был явно полон поэзии. Об этом свидетельствуют строки письма Дебюсси к А. Эллё 27 сентября 1913 года:

«Душа кукол более таинственна, чем даже мог предположить М. Метерлинк, и она плохо переносит болтовню, которой часто довольствуются человеческие души»³⁴⁹.

А 1 февраля 1914 года в журнале *Comoedia* Дебюсси поместил к законченному балету следующие комментарии:

«Вы видите — все это очень по-детски просто. Но трудно воплотить эту простоту на сцене, сделать ее естественной и трудно наделять персонажей чудаковатыми лицами и угловатыми, кукольными жестами. А особенно трудно передать их характер. А без всего этого пьеса не будет иметь никакого смысла. Я старался быть ясным и интересным без всяких претензий и ненужной акробатики». И еще скромно добавил: «Это пантомима с музыкой, которую я написал в рождественский альбом для детей, чтобы их позабавить. И не более того»³⁵⁰.

В первом издании клавира с рисунками А.Эллё сценарий описан следующим образом:

«Эта история произошла в одном ящике с игрушками. Вообще-то ящики с игрушками — своего рода города, в которых игрушки живут, как люди. Или, быть может, города есть не что иное, как ящики с игрушками, в которых люди живут, как игрушки.

Куклы танцевали. Деревянный солдатик, увидев одну из них, влюбился. Но Кукла уже отдала свое сердце другому — ленивому, легкомысленному и скандальному Полишинелю. Драка между Полишинелем и Солдатиком приводит к большому сражению между полишинелями и солдатиками, в котором влюбленный Солдатык был серьезно ранен.

Покинутая негодным Полишинелем Кукла забрала Солдатика к себе домой, лечила его и, в конце концов, влюбилась в него. Они поженились, были счастливы и имели много детей. Дерзкий Полишинель стал сторожем, и жизнь в ящике с игрушками продолжалась».

Дебюсси написал балет в одном действии, в четырех картинах с Прелюдией и Эпилогом. Первая картина представляет магазин игрушек и парад персонажей кукольного мира; вторая — сражение между солдатиками и полишинелями; третья — заброшенную ферму «на продажу», которую покупают Кукла и Солдатык; в четвертой

³⁴⁹ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 742.

³⁵⁰ Ibid. P. 743.

картине на сцене комфортабельная ферма с вывеской: *Через 20 лет*. Перед фермой — Солдатик с седой бородой, сильно располневшая Кукла, а рядом по росту выстроились их дети. Кукла уже не может танцевать, зато дети танцуют лихую польку.

Музыка балета значительно отличается от всех произведений, созданных в этот период, в частности, от партитур балетов *Игры и Камма*. Она значительно проще. Но в этой простоте есть и изысканность, и своеобразный тонкий юмор, постичь который непросто даже взрослым. Балет в определенном смысле входит в круг тем искусства Дебюсси. Самая близкая связь — с фортепианным циклом *Детский уголок*. Балет предстает как его сценический вариант. В том и другом случае Дебюсси вдохновляла детская комната Шушу. Даже некоторые персонажи из *Детского уголка* попали в *Ящик с игрушками* — это Кукла, Слоненок, Пастушок. На связь этих произведений указывает, в частности, одна цитата: Английский солдатик (персонаж балета) танцует под музыку *Кукольного кэк-уока*. Мелодия же танца заимствована из фортепианной пьесы *Негритенок*. Но параллели имеются не только с «детскими» пьесами. Мир игр — это и *Игры волн*, и *Игры людские*, здесь — игры игрушек. Удивительно, как все у Дебюсси оказывается взаимосвязанным! Даже этот, казалось бы, совсем простой по языку балет, его сценарий, выраженный в утонченных параллелях (*ящики с игрушками — города...*), и сама музыка — все это попадает в круг концептуально выстроенного творчества композитора. Но для каждого произведения, как и для этого балета, Дебюсси находит свой характерный язык.

Не без скрытого юмора композитор использует лейтмотивы в духе Вагнера, над которыми он всегда насмехался. Дебюсси демонстративно выписывает их около рисунков, изображающих персонажей балета. Кстати, насмешка над лейтмотивами Вагнера уже имела место в *Кукольном кэк-уоке*: в середине пьесы Дебюсси включил мотив томления из оперы *Тристан и Изольда*, после которого следовали скачущие аккорды с форшлагами. Так своеобразно выражено «хихиканье». Только кого? Самого Дебюсси?

В балете есть три основных лейтмотива: вальсовый мотив Куклы, фанфары Солдاتيку и скерцозный, построенный на параллелизмах больших секунд мотив Полишинеля. Все лейтмотивы в духе игрушечного мира. Но их демонстрация, их слишком конкретное использование подразумевает скрытый подтекст (для взрослых), дети могут все воспринимать всерьез.

Есть здесь и иные *ассоциативные* мотивы. Выше уже указывались аллюзии на пьесы *Негритенок*, *Кукольный кэк-уок*. К этому добавим мотив *Хора солдат* из оперы Гуно *Фауст*, который вкраплен в *Марш солдат*. В третьей сцене в наигрыше пастуха улавливается мотив популярной детской французской песенки *Il pleut b rgerie*. В России она известна под названием *Жила-была пастушка*. В первой сцене выход Слона, по свидетельству самого композитора, сопровождается «старая индусская песня, которая до наших дней существует для приручения слонов»³⁵².

Ящик с игрушками по жанру — балет-пантомима. Здесь есть и сюита танцев, и номера типичные для пантомимы. После *Прелюдии*, которая рисует «сон в ящике», первая картина представляет всех участников балета, которые поочередно выходят из ящика, и каждый персонаж кукольного мира имеет свой танец, свой мотив, свой ритм. В параде игрушек, как и полагается, центром является вальс Куклы, который оркестрован в духе звучания музыкальной табакерки. Заканчивается сюита танцев большим *Рондо* всех игрушек в стремительном ритме тарантеллы. Рассвет заставляет всех игрушек спрятаться в ящике.

Вторая картина делится на три раздела: первый — пантомима Куклы и Полишинеля, в которой Кукла просит подарить ей кольцо и догадывается, что Полишинель ее обманывает (людские страсти!); второй — «великое сражение», которое начинается шумом приближающихся воинов; третий раздел рисует лунную ночь, пустынное поле сражения. На поле лежит раненый Солдатик.

Третья картина открывается мелодией детской песенки *Жила-была пастушка*. В пантомиме участвует Солдатик с перевязанной рукой и Кукла. Издали доносится наигрыш пастуха (соло английского рожка), в котором есть аллюзии на многие пасторальные мотивы Дебюсси. Четвертая картина — также пантомима, которая завершается веселой полькой детей. В *Эпilogе* возвращается музыка (и декорации) первой картины: все игрушки прячутся в ящик.

Примечательная особенность партитуры *Ящика с игрушками* — значительная роль фортепиано. Иногда в звучании оркестра оно оказывается на первом плане. Это третья партитура Дебюсси (после ранней *Фантазии для фортепиано с оркестром* и после балета *Камма*), в которой фортепиано отведена столь значительная роль.

³⁵² Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 744.

Глава шестая

Камерная музыка

Струнный квартет g-moll (1893)

У Дебюсси немного камерных сочинений: *Струнный квартет*, три сонаты (для виолончели и фортепиано, для флейты, арфы и альт-а, для скрипки и фортепиано), пьеса для флейты соло *Сириккс*.

Единственный *Струнный квартет* Дебюсси занимает место рубежного произведения. Написанный почти одновременно с *Прелюдией к Послеполудню Фавна* в 1893 году *Квартет* в сравнении с другими произведениями Дебюсси гораздо больше связан с традицией романтизма. Это с одной стороны. С другой — в нем немало и новаторских прозрений. На его открытия опирались композиторы XX века, обращаясь к жанрам камерной музыки (Равель, Барток, Хиндемит, Мийо, Онеггер и многие другие).

Первое исполнение состоялось в *Национальном обществе музыки* 29 декабря 1893 года³⁵³ Квartetом Э. Изай, которому произведение и посвящено. В отзыве Поля Дюка, чуткого ценителя творчества Дебюсси, даже настоящего провидца в его оценке, было сказано следующее:

«Квартет господина Дебюсси несет на себе печать его индивидуальной манеры. Все в нем ясно и четко обрисовано, несмотря на большую свободу формы. Мелодический смысл произведения концентрирован и отличается замечательным вкусом. Поэтичная и оригинальная мелодика насыщает гармоническую ткань. В гармонии, несмотря на невероятную дерзость, нет ни грубости, ни резкости. Дебюсси довольствуется только последовательностью насыщенных аккордов, диссонансов, но не резких, даже более гармоничных и мягких, несмотря на их сложность, чем консонансы. Его мелодии проходят как по роскошно-

³⁵³ *La Société Nationale de la Musique de Paris* — это общество было основано в 1871 году Сен-Сансом для пропаганды современной французской музыки.

му, искусно орнаментированному странными цветами ковро, откуда изъяты все кричащие и дисгармоничные тона»³⁵⁴.

Дебюсси уже работал над сочинением оперы *Пеллеас и Мелизанда*, когда приступил к созданию *Квартета*. Первоначально его название выглядело так: *Первый квартет* ор. 10. Композитор намеревался написать *Второй*, но так никогда его и не написал.

Квартет едва ли не единственное произведение Дебюсси, представляющее классический четырехчастный цикл, в котором есть *Allegro*, *Скерцо*, *Andantino* и *Финал*³⁵⁵. Но обозначения частей нетрадиционные, вместо темпа — характер, к тому же на французском языке: 1. *Animé et très décidé*. 2. *Assez vif et bien rythmé*. 3. *Andantino — doucement expressif*. 4. *Très modéré - très animé*³⁵⁶.

Своим лаконизмом *Квартет* Дебюсси приближается к квартетам Моцарта. Он вдвое меньше квартетов Франка, хотя точки пересечения именно с Франком есть: в частности, объединение четырех частей одним лейтмотивом. Архитектоническая рельефность *Квартета* Дебюсси отличает его от других произведений композитора, в которых он эту архитектурность преодолевал.

Концепция *Квартета* — лирико-драматическая. По драматической насыщенности, эмоциональной открытости *Квартет* близок романтической музыке: квартетам Франка, Брамса, Дворжака, Грига. Определенная близость есть даже квартету Бородина. Типичны для романтической музыки, но не для Дебюсси, такие ремарки как *со страстью*, *с воодушевлением*.

В Квартете — особенно в I части и Финале — многие темы звучат интенсивно, ярко, в динамике *f*, *ff*. Подъемы к кульминациям — мощные, сами кульминации — рельефные. Но, несмотря на такую близость *Квартета* романтической музыке, в нем столько открытий, что можно сказать, с этого произведения начинается вся камерная музыка XX века.

Новизна фонического облика струнного квартета проявилась в нетрадиционном использовании смычковых инструментов. С помощью определенной фактуры, штрихов, артикуляции (флажолеты, *pizzicato*, сурдины), непривычных для каждого инструмента регистров композитор заставляет их звучать то как гитара, то как древ-

³⁵⁴ Цит. по: Zimmermann R. Preface // Debussy. Quatuor. Leipzig, 1971.

³⁵⁵ Напомним, есть еще *Фантазия для фортепиано с оркестром*, цикл которой приближается к классическому концерту.

³⁵⁶ 1. *Воодушевленно и очень решительно*. 2. *Достаточно быстро и очень ритмично*. 3. *Andantino — с нежной выразительностью*. 4. *Очень умеренно — очень воодушевленно*.

ние духовые инструменты, то как ударные. Тембровая палитра *Квартета* абсолютно нова и своеобразна.

Много новшеств в гармонии и ладовой организации. В век повального увлечения Вагнером, хроматизированной тристановской гармонией, у Дебюсси преобладают натуральные лады (фригийский, лидийский, пентатоника). С большой свободой композитор использует диссонансы и их параллелизмы. Особенно впечатляют своей новизной параллелизмы диссонансов в бурных потоках фигураций.

Дебюсси здесь применил и новый способ взаимосвязи частей — не только через лейтмотив, но и через отдельные лаконичные элементы: ритмические или фактурные (о чем ниже).

Первая часть

Animé et très décidé (Оживленно и очень решительно), g-moll, 4/4

Она (как и Финал) написана в сонатной форме, которую Дебюсси помимо квартета использовал еще только один раз в первой части *Фантазии для фортепиано с оркестром*. Сонатная форма построена достаточно свободно, но ясно и очень компактно.

Основа экспозиции — контраст действенной, энергичной главной партии и двух лирических тем. Главная тема в фригийском строе является лейтмотивом всего квартета. Ее ритмический рисунок весьма характерен благодаря начальной синкопе и триоли шестнадцатыми. Эта триоль возникает в темах последующих частей квартета, чаще всего в лейтмотиве и его трансформациях. Встречается она и в других темах, не связанных с лейтмотивом, как можно видеть на следующих примерах:

ПРИМЕР 90. *Струнный квартет. I часть*

Animé et très décidé ♩ = 63

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

dim.

dim.

dim.

dim.

ПРИМЕР 90а. Струнный квартет. III часть

p ôtez la sourdine

p

pp

dim.

dim.

pp

pp

p en dehors et expressif

3

Главная партия — в трехчастной форме. В ее середине (*expr. et soutenu, pp*) появляется лирическая мелодия, порученная первой скрипке (затем — виолончели) в сопровождении тремолирующей фактуры (как многие страницы оперы *Пеллеас и Мелизанда*). Реприза главной партии играет роль связующей темы и подводит к тональности побочной.

Побочная партия — вторая лирическая тема. Это непритязательная мелодия типа колыбельных песен (тональность *es-moll*). По характеру она близка второй теме главной партии. Обе темы, прозвучав один раз, больше не появятся ни в разработке, ни в репризе. Уже в этом проявляется полная свобода в построении сонатной формы.

Разработка построена на противоборстве двух тем — главной и новой песенной темы. Последняя — в духе лирических тем экспозиции, нежная и экспрессивная (*doux et expressif*). Таким образом, один и тот же лирический образ представлен тремя разными мелодиями, иначе говоря, он дан в развитии. Каждая новая мелодия все более экспрессивна, третья же из них сближается с главной темой: в ее ритмическом рисунке есть, как и в главной, триоль (хотя и восьмыми), синкопы, восходящий ход по звукам трезвучия. В процессе развития две темы еще больше сближаются, объединенные пульсирующими терциями в триолях.

Разработка весьма динамична и в кульминации достигает страстного патетического звучания. В ее фактуре появляется моноритмическое во всех голосах движение триолями (восьмыми) с параллелизмами неразрешенных диссонансов, что является смелым прорывом в гармонию XX века.

ПРИМЕР 91. Струнный квартет. I часть





В репризе главная партия дана в вариантном изменении, без середины, а тему побочной партии заменяет лирическая тема из разработки, чем композитор и подчеркивает их внутреннее родство.

Начало коды отмечено полиритмией: фигурации пульсирующих триолей восьмыми длительностями накладываются на триоли четвертями. Такой род полиритмии станет в дальнейшем одной из характерных черт музыки Дебюсси. Мелькает измененная лирическая тема из разработки, ее сметает вихрь унисонных пентатонических потоков в моноритмическом движении всех инструментов. Кульминационное завершение части (динамика *f-ff* в последних пассажах) — дань музыке классико-романтической эпохи.

Вторая часть

Assez vif et bien rithmé (Достаточно быстро и очень ритмично), *G-dur*, 6/8

Вторая часть (скерцо) наиболее смелая по форме и по тембровым краскам. Написана она в необычной для классического скерцо *концентрической* форме (схема скерцо: A-B-C-D-B₁-A₁). Почти весь материал скерцо основан на главной партии первой части квартета и на ее трансформациях. Тематизм выстраивается на основе вариантно-вариационного принципа.

Темпераментная и зажигательная музыка этой части открывает «испанистику» Дебюсси, представленную позднее длинной вереницей пьес. Основное движение — триольное, как в быстрых испанских танцах. *Pizzicato* аккордов струнных во вступлении звучит как переборы струн гитары. Начальная тема, порученная альту (любимый тембр Дебюсси среди струнных), — танцевальная мелодия с характерной для испанской музыки опорой на доминантовый тон. Она играет роль оstinатного мотива, на фоне которого выются контрапункты. Сама же мелодия-*ostinato* является первой трансформа-

цией лейттемы. Она кардинально изменила свой облик, превратившись в скерцозную, и в свою очередь дает импульс к рождению новых вариантов.

ПРИМЕР 92. Струнный квартет. I часть

Assez vif et bien rythmé ♩. = 112

The musical score is for a string quartet, Part I, Example 92. It is in G major, 3/4 time, with a tempo of 112 beats per minute. The score consists of two systems of four staves each. The first system shows the first two systems of the quartet. The first system has a treble and bass staff with a pizzicato (pizz.) marking and a forte (f) dynamic. The second system has a treble and bass staff with a pizzicato (pizz.) marking and a forte (f) dynamic. The third system has a treble and bass staff with a pizzicato (pizz.) marking and a forte (f) dynamic. The fourth system has a treble and bass staff with a pizzicato (pizz.) marking and a forte (f) dynamic. The second system shows the second two systems of the quartet. The first system has a treble and bass staff with a pizzicato (pizz.) marking and a forte (f) dynamic. The second system has a treble and bass staff with a pizzicato (pizz.) marking and a forte (f) dynamic. The third system has a treble and bass staff with a pizzicato (pizz.) marking and a forte (f) dynamic. The fourth system has a treble and bass staff with a pizzicato (pizz.) marking and a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like p, pp, mf, f, and dim.

В начальном разделе скерцо применена форма старинных вариаций на *basso-ostinato*, правда, с предельно лаконичной темой, всего в два такта. Используя принцип вертикально-подвижного контрапункта, Дебюсси делает ведущий мотив этой части то *basso-ostinato*, то выводит его на положение основного мотива. Сам факт использования приемов письма барочной эпохи — нечто совершенно новое в музыке этого времени, и к ним Дебюсси вернется еще не один раз.

Вторым, чисто дебюссистским новаторским приемом развития и изложения материала является присутствие рядом с яркими темами кратких фрагментов, чаще всего основанных на фигурациях разного типа, что стало смелым прорывом в атематическую музыку XX века. Очень разнообразные по фактуре и по гармоническому

наполнению эти вставки выполняют роль *интермедий* между проведением рельефных тем. Подобный принцип развития материала будет характерен и для дальнейших сочинений композитора.

Очень красива лирическая трансформация основного мотива во втором разделе (*B*). Он звучит в многократном увеличении (прим., также пришедший из музыки барокко).

ПРИМЕР 93. *Струнный квартет. II часть*

The musical score for Example 93, String Quartet, Part II, consists of three systems of three measures each. The notation is for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score features a complex texture with rapid sixteenth-note passages and sustained melodic lines. Dynamics include arco, p, pp, ppp, and pppp. The score is divided into three systems, each containing three measures. The first system starts with a 'pizz.' (pizzicato) marking for the Cello/Double Bass. The second system includes a 'p' marking for the Violin I. The third system includes a 'pp' marking for the Cello/Double Bass.

В интермедии, предваряющей этот мотив, как и в его сопровождении, появляется важный фактурный элемент: тремолирующие шестнадцатые, как известно, играющие важную роль в *Пеллеасе*. Позднее они появятся во многих сочинениях Дебюсси. За этим фактурным элементом явно кроется некий тайный смысл, и потому его можно рассматривать как своего рода фактурный мотив-символ³⁵⁷.

Центральный раздел построен на двух новых трансформациях лейттемы *Квартета*: на песенной лирической теме (С) и сумрачной скерцозной (D), в которой лейттема предстает в ритмическом уменьшении.

Реприза — ошеломляюще смелый раздел квартета. Возвращается главная тональность *G-dur*. Проведение темы скерцо разворачивается в редком размере 15/8 (позднее он встретится в *Весенних хороводах*). Все четыре инструмента квартета играют *pizzicato*. Мелодия совсем растворяется в фактуре по существу *амелодической* и в общих формах движения. В фигурациях смутно угадываются отдельные обороты начальных мотивов — главных и интермедийных, но трудно сказать каких именно. В этом разделе, где мотивы как бы рассыпались на осколки, есть отдаленное сходство с *pizzicato* из скерцо *Четвертой симфонии* Чайковского, которую Дебюсси играл в четыре руки с Н.Ф. фон Мекк. Возможно, не без влияния Чайковского родилась эта реприза. Короткая кода, словно тихое биение ударных инструментов (*pizzicato* струнных) завершает часть в динамике *pianissimo*.

Третья часть

Andantino, doucement expressif (Андантино, с нежной выразительностью), *Des-dur*, 6/8

Третья часть — нежное и трепетное *Andantino* на чарующей теме. Так же, как и скерцо, *Andantino* написано в концентрической форме — А-В-С-В₁-А₁. Вступление привлекает внимание смелыми ладотональными красками. Начинается оно в далекой для главной тональности *G-dur*, сопоставляется с еще более далекой тональностью *Fes-dur*. Поэтому появление *Des-dur* — основной тональности *Andantino* — неожиданно, что придает звучанию начальной темы особое очарование.

³⁵⁷ Разумеется, трудно сказать, где раньше возник этот мотив — в опере или в квартете. Но это и неважно.

Второй раздел (*Un peu plus vite* — *немного быстрее*, раздел *B*) открывает соло альты без сопровождения в натуральном *cis-moll*. Задумчивая мелодия славянского типа трижды прерывается пустыми квинтами (*g-d*, *fis-cis* и *cis-gis*), придающими теме странно-загадочный оттенок. В ней также есть триоль, объединяющая ее с лейттемой квартета.

ПРИМЕР 94. Струнный квартет. III часть

Un peu plus vite ♩ = 88

Третья тема (новый вариант лейттемы квартета, раздел *C*) также поручена альту. Ее развитие чрезвычайно интенсивно, она переходит от инструмента к инструменту в сопровождении трепетного и все более возбужденного фона. На гребне волны в кульминации, у первой скрипки в высоком регистре, она звучит экспрессивно, с большим воодушевлением, как прекрасная романтическая мелодия. Возвращение второй темы альты (*B*) приносит успокоение. Теперь речитатив альты в октаву удваивает первая скрипка, и эти два струнных инструмента странно напоминают звучание архаических свирелей. Завершает третью часть варьированная реприза первой темы и полное растворение звуков в тишине.

Финал

Très modéré (Очень умеренно), *g-moll*, 4/4

Композиторские ремарки отмечают разделы формы и их характер: *Très modéré* — вступление; *En animant peu à peu* (Постепенно ускоряя) — второй раздел вступления; *Très mouvementé et avec passion* (Очень подвижно и страстно) — основной раздел *финала*, написанный в сонатной форме. Большую роль в нем играет лейттема квартета.

Начинается часть медленным вступлением в *Des-dur* — в тональности *Andantino*. Композитор как бы нехотя расстается с настроением предыдущей части. Как речитативы звучат задумчивые реплики виолончели, затем первой скрипки, сопровождаемые «ответами» *tutti*. В них слышны интонации лейттемы квартета. Значительно позднее подобный прием постепенного перехода от медленной части к *Финалу* Дебюсси применил в *Иберии*.

Второй раздел вступления — скерцозный, в быстром темпе на 12/8. Фугированное начало напоминает «испанскую» тему второй части, следовательно, представляет собой очередную трансформацию лейттемы. Тремолирующая фигура сопровождения, которая пронизывает первую и вторую части, играет важную роль и в *Финале*.

Главная партия (*g-moll*) остро ритмизованна, активна, энергична, в духе токкаты. Она заключена в форму классического восьмитактового периода, с которой композитор вскоре расстанется, можно сказать, навсегда. Развернутая связующая партия — самый напряженный, кульминационный раздел экспозиции. Она приводит к новой волне, с которой начинается побочная партия в тональности *B-dur*. В ее основе — лаконичный пунктированный мотив с интенсивным и длительным развитием.

ПРИМЕР 95. Струнный квартет. IV часть



Вместо разработки — эпизод. Он построен на новой лирической трансформации лейттемы квартета, которая дана в увеличении. Начинаясь тихо и нежно, непрерывно модулируя, она приходит к страстной и экспрессивной кульминации³⁵⁸. Предыкт к репризе — тихий и на долгой тонической педали *C-dur*'ного трезвучия.

В репризе вслед за главной партией *Финала*, как ее кульминация, появляется лейттема квартета (*Très animée, ff*). Она же еще раз возникает на гребне волны побочной партии. Триумфальная кода, построенная на еще одной — последней трансформации лейттемы, завершает *Квартет*.

Три Сонаты (1915–1917)

Три Сонаты Дебюсси — для виолончели и фортепиано, для флейты, арфы и альты, для скрипки и фортепиано — лебединая песнь композитора. Первые две из них он написал в Пурвиле, на берегу моря, где проводил летние месяцы у своих друзей. После долгого молчания, связанного и с тяжелой болезнью, и, конечно, с войной, композитор вернулся к творчеству. Природа всегда была для него вдохновительницей и поддержкой. В письме к своему другу П. Валлери-Радо от 4 октября 1915 года он писал: «Море здесь очень красивое, спокойствие полное. Со своей стороны я буду ему вечно благодарен за то, что оно вернуло мне способность работать, а это стало для меня невыносимым в парижском тревожном мраке»³⁵⁹.

А через несколько дней в письме к тому же Валлери-Радо: «Там ко мне вернулась способность музыкально мыслить, чего не бывало со

³⁵⁸ Небольшой фрагмент в эпизоде построен на мотиве главной партии *Финала*.

³⁵⁹ Дебюсси К. Избранные письма. С. 246.

мною уже целый год[...]. Нет, конечно, особой необходимости в том, чтобы я непременно сочинял музыку; но я довольно хорошо умею делать только это и смиренно признаюсь вам, что был очень огорчен этой медленной смертью[...], а теперь я писал, как одержимый, который умрет завтра утром»³⁶⁰.

В трех сонатах композитор возвращается к чистой музыке без всяких намеков на живописно-красочные ассоциации. Но на этот раз он обратился не к классико-романтическим формам, как в *Квартете*, а к старинным: сонаты написаны в духе барочных сюит. Ни в одной из них композитор не применил сонатную форму. Музыка Рамо и Куперена в этот период стала особенно притягательной для Дебюсси как идеал чисто французского искусства. Впрочем, все это не ново для композитора. Достаточно вспомнить такие произведения, как *Посвящение Рамо*, *Бергамасская сюита*, сюита *Для фортепиано* и многие другие. Все они обращены к золотому веку французского клавесинизма XVIII века.

Задуман был цикл из шести сонат. В первом издании на обложке значилось: «*Шесть сонат для различных инструментов, сочиненных Клодом Дебюсси, музыкантом французским*».

Посвящение жене Эмме-Клод Дебюсси гласило:

*Six Sonates pour divers instruments
Sont offertes en hommage a
Emma-Claude Debussy (p.m.)
Son mari
Claude Debussy*³⁶¹

Композитор успел написать только три сонаты, и в них вновь — неожиданный поворот в стиле. Если в *Играх*, в *Этюдах* он пришел к музыке почти атематической, атональной, к усилению сонорного начала, увеличению роли фактурных элементов, артикуляции, агогики, динамики, то есть таких факторов, которые ранее не имели решающего значения, то здесь вернулся к более рельефному тематизму, ясной мажорной, минорной или модалной ладовой основе. Три сонаты очень индивидуальны по характеру, и специфика каждой во многом продиктована выбором инструментов.

³⁶⁰ Дебюсси К. Избранные письма. С 247.

³⁶¹ Пер. с франц.: *Шесть сонат для разных инструментов
В честь Эммы-Клод Дебюсси.*

*Ее муж
Клод Дебюсси.*

Соната для виолончели и фортепиано (1915)

Виолончельная соната — первая в цикле. В ней композитор намеренно воскрешает тип французской сонаты конца XVII — начала XVIII веков. Глубокий, «серьезный» тембр виолончели во многом предопределил ее характер. Первоначально композитором было задумано причудливое, «сюрреалистическое» название *Пьеро, поссорившийся с луной*. Позднее от названия он отказался, но его не следует забывать, особенно слушая вторую часть — таинственное, гротескное скерцо. Названия же каждой части подобны названиям частей в сонатах Рамо и Куперена: *Пролог, Серенада, Финал*.

Сам Дебюсси по поводу этой сонаты писал своему издателю Жаку Дюрану (письмо от 5 августа 1915 года): «*Не мне судить о ее совершенстве, но мне нравятся ее пропорции и почти классическая форма в хорошем смысле этого слова*»³⁶². Видно, что под «классической формой в хорошем смысле этого слова» композитор имел в виду только формы французских классицистов XVIII века. «*Где же французская музыка? Где наши старые клавесинисты, — писал он своему другу Р. Годе, — у которых так много настоящей музыки? Они-то владели секретом того глубокого изящества, того чувства без эпилепсии, которое мы отвергаем, как неблагоприятные дети*»³⁶³.

В сонате композитор использовал все возможные ресурсы виолончели: звуковые, технические, тембровые, заставляя ее петь в полный голос, давая ей сложные быстрые пассажи, широко используя *pizzicato*, флажолеты, крайние регистры, «паганиниевские» скачки, игру на грифе, за подставкой, быстрые переходы от игры смычком к *pizzicato* и т.д. С помощью особой артикуляции (разумеется, имеют значение и динамические оттенки, и тип фактуры) композитор заставил виолончель звучать как различные инструменты: гитара, арфа, ударные, архаические духовые.

Пролог

Lent (Медленно), d-moll, 4/4

Первая часть носит торжественно-скорбный характер. Импровизационным изложением материала она напоминает вступительные *Grave* в барочных сюитах, сонатах, партитах. Ее первый раздел

³⁶² Lettres de Claude Debussy à son éditeur publiées par J. Durand. Paris 1927. P. 127.

³⁶³ Из письма к Р. Годе 14 октября 1915 года // Дебюсси К. Избранные письма.

построен на двух темах. Экспрессивная начальная тема фортепиано, как и последующая виолончельная, насыщены декламационными оборотами. Обе темы редкой красоты и выразительности. Такой открыто эмоциональной музыки у Дебюсси не было со времен его квартета.

ПРИМЕР 96. Соната для виолончели и фортепиано. I часть

Lent ($\text{♩} = 48 - 54$)

Музыкальный пример 96. Соната для виолончели и фортепиано. I часть. Темп: *Lent* ($\text{♩} = 48 - 54$). Музыкальная запись включает ноты для виолончели и фортепиано. В фортепиано отмечены динамические указания: *f*, *più f*, *dim.*, *p*, *pp*. В виолончели отмечены: *f*, *cédez*.

ПРИМЕР 96а. Соната для виолончели и фортепиано. I часть

poco animando

Музыкальный пример 96а. Соната для виолончели и фортепиано. I часть. Темп: *poco animando*. Музыкальная запись включает ноты для виолончели и фортепиано. В фортепиано отмечены динамические указания: *dolce sostenuto*, *sempre pp*, *più dolce*. В виолончели отмечено: *più dolce*.

Устойчивый *d-moll* выдержан в первом разделе. Средний раздел (*Au mouvement*³⁶⁴) — более подвижный и взволнованный с непрерывным движением шестнадцатых у виолончели. На фоне вращательной остинойтой фигуры всего на трех звуках виолончели (эффект шелеста) возникает новая тема в партии фортепиано (тт. 24–28). Поначалу она доносится словно издалека, но постепенно набирает силу, устремляясь все выше и выше, достигая мощного колокольного звучания в кульминации. На ее гребне начинается реприза, и, как это свойственно многим произведениям Дебюсси, начинается она не в главной тональности, а в *C-dur*.

ПРИМЕР 97. Соната для виолончели и фортепиано. I часть. Пролог

The musical score is for the Prologue of Debussy's Sonata for Violoncello and Piano. It is written in D minor (three flats) and 3/4 time. The first system shows the cello part (bass clef) with a continuous sixteenth-note pattern and the piano part (treble and bass clefs) with chords. The second system continues the development, featuring a key signature change to C major (no sharps or flats) and a tempo change to 'au mouvement'. Dynamics include *pp*, *molto cresc.*, *f*, and *mf*.

Тема фортепиано, отданная в репризе виолончели в высоком регистре и в динамике *f*, приобретает страстный патетический оттенок. Постепенное *diminuendo* приводит к бесконечно печальному, прощальному проведению второй темы. В последнем заключительном аккорде поначалу звучит лишь чистая тоническая квинта, к которой не сразу присоединяется терцовый тон одноименного мажора *D-dur*, как в барочных каденциях.

³⁶⁴ Пролог написан в трехчастной форме.

Серенада

Modérément animé (Умеренно живо), d-moll, 4/4

Серенада принадлежит к самым интересным и самым загадочным страницам сонаты. *Pizzicato* виолончели, игра *staccato*, арпеджированные аккорды фортепиано имитируют звуки испанской гитары. Различные по характеру краткие мотивы (лирические, декламационные, скерцозные, танцевальные) сменяют друг друга с импровизационной свободой, но на всех печать какой-то странной изломанности. Темп и артикуляция очень изменчивы, меняются едва ли не каждые 3-4 такта. *Серенада* предстает своеобразной энциклопедией разнообразных штрихов, приемов, нюансов виолончельной техники. *Pizzicato* сменяется то пением виолончели, играющей *arco*, то флажолетами, то различного рода глиссандо и т.п. Нотный текст сопровождается множеством авторских ремарок, которые касаются как характера музыки, так и артикуляции, агогики, динамики, темпа.

Сложная гармония на грани атональности в большей части *Серенады* контрастирует первой части, тонально устойчивой. Атональны ее вступительные такты в таинственном низком регистре виолончели и фортепиано (*fantasque et léger* — *легко и причудливо*). Первый мотив виолончели сочетает в себе и жалобную секундовую интонацию, и быстрые скерцозные пассажи.

ПРИМЕР 98. Соната для виолончели и фортепиано. II часть. Серенада

Modérément animé (♩ = 72)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the initial measures of the cello and piano parts. The cello part begins with a series of eighth notes, marked 'pizz.'. The piano part is marked 'pp fantasque et léger' and features a series of chords. The second system continues the cello part with more complex rhythms and dynamics, including 'sempre pizz.' and various dynamic markings like 'p', 'p<', 'p>', and 'sf'. The piano part continues with chords and some melodic lines.

В этом проявляется новый тип мышления Дебюсси: интервальным, ритмическим, фактурным, тембровым элементам он придает значение тематических фигур, а не фона, даже подчас значение символа.

При ключе в центральном эпизоде появляется три диеза, но гармония неустойчива, тональность неуловима. Перед репризой — внезапное и сильное замедление темпа (*Presque lent, dolce* — почти медленно, нежно). Варьированная реприза, где основная тема появляется в новой гармонизации, завершает *Серенаду* на неопределенном и неустойчивом звуке *a*, выдержанном два такта. На его фоне четыре звука *staccato es, fes, des, es* (обращенный мотив креста) выступают в качестве лаконичной связки с *Финалом*, который начинается *attaca*.

Финал

Animé (Оживленно), d-moll, 2/4

Моторный финал завершает сонату с изменчивыми танцевальными ритмами, прихотливыми рисунками мотивов. Написан он в форме пятичастного рондо. Заметно меняется темп на более медленный в первом и втором эпизодах. Первый эпизод выделяется испанским колоритом, который подчеркивают «гитарные» аккорды *pizzicato* виолончели и томный мотив в партии фортепиано (*rubato, dolce sostenuto* тт. 23–26).

Второй эпизод в двух разделах: в первом (*Largo, dolcissimo, ma sostenuto*) декламационную мелодию у виолончели сопровождает нежный ноктюрн фортепиано. Стремительный второй раздел ведет к репризе, и построен он на мотиве репетиций у виолончели, который объединяет *Финал* с *Серенадой*.

ПРИМЕР 100. Соната для виолончели и фортепиано. II часть. Серенада

meno mosso poco

mf *pp subito*

mf *pp subito, leggiero*



Есть еще и другие мотивы, родственные первым частям. Так, в конце первого эпизода (тт. 35–36) у виолончели появляется мотив, близкий начальному мотиву *Пролога*. В начальном мотиве фортепиано этого же эпизода третьей части (тт. 24–26) проскальзывают интонации виолончельного мотива *Серенады* (т. 15). Но все эти едва уловимые связи не навязываются слушателю, но свидетельствуют о новых принципах взаимодействия тематизма на уровне цикла.

Интересно, что *Финал*, подобно финалу *Квартета*, заканчивается кульминацией, даже кульминационным взрывом. Хотя в коде *Финала* утверждается тональность *d-moll*, он полон жизни, энергии, зажигательного веселья. И в миноре музыка бывает веселой.

Соната для флейты, арфы и альты (1915)

Вторая соната написана для трех излюбленных инструментов Дебюсси. Композитор считал ее «невообразимо меланхоличной» и говорил: «Я не знаю, должна она заставить смеяться или плакать, может быть и то, и другое». И добавлял: «эта соната напоминает очень старого Дебюсси, того, который писал „Ноктюрны“»³⁶⁶.

Она совсем иная в сравнении с виолончельной сонатой. Ее утонченный, пастельный тон, тихая прозрачная звукопись, использование в ансамбле трех инструментов матового колорита заставляют вспомнить Дебюсси еще более старого, точнее, еще более молодого — Дебюсси периода *Прелюдии к Послеполудню Фавна*. «Квинтэссенция дебюссистской поэзии», «высшее совершенство», — так справедливо оценил ее Г. Хальбрейх³⁶⁷.

³⁶⁶ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Claude Debussy. P. 620.

³⁶⁷ Ibid. P. 620.

SIX SONATES

POUR DIVERS INSTRUMENTS

Composées par

CLAUDE DEBUSSY

Musicien Français

La Deuxième pour Flûte, Alto et Harpe

A PARIS

Chez { *les Editeurs DURAND ET C^{ie}*
Maison sise au N^o 7, Place de la Madeleine
proche des grands boulevards.

*Les Six Sonates pour divers instruments
sont offertes en hommage à
Emma-Claude Debussy (p.m.)
Son mari
Claude Debussy.*

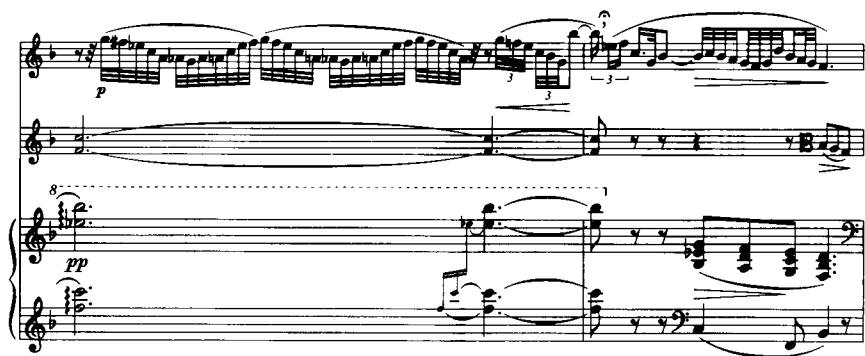
Пастораль

Lento, dolce, rubato, F-dur, 3/4

Флейтово-арфовый колорит типичен не только для *Фавна*, но и для многих фортепианных пасторалей, «оркестрованных» флейтой и арфой. Достаточно вспомнить такие пьесы как *Лунный свет*, *Девушка с волосами цвета льна*, *Вереск*, *Пастушок*, *Античные эпитафии*. Написав уже много пасторалей, Дебюсси в трио-сонате впервые ввел в качестве названия слово *Пастораль*. Это тот же случай, что и с другим названием: написав уже несколько пьес, воплощающих идею движения, композитор, наконец, финал первой сюиты *Образы* назвал *Движение*.

Авторские ремарки *Dolce, rubato* точно определяют характер музыки, ее нежный колорит, импровизационное течение мысли. В этой сонате композитор достиг высшей свободы выражения, свободы в фактуре, гармонии, ритмике, в форме. Фактура соткана из множества кратких мотивов, которые не только сопоставляются, но и накладываются друг на друга в партии трех инструментов, где уже нет ни главного, ни побочного голоса, все равны. Три инструмента плетут замысловатый, кружевной узор из мелодий-арабесок. И в этих хитросплетениях мотивов главное заключается в их интервальной взаимосвязи и сходстве волнообразных рисунков арабесок.

ПРИМЕР 101. Соната для флейты, арфы и альта. I часть. Пастораль





Форма *Пасторали* — трехчастная. Но каждая часть строится по принципу ядра и свободного развертывания мотивов, взаимосвязанных между собой. Крайние части — *Lento*. Начальные арабески флейты (с ремаркой *mélancoliquement* — *меланхолично*), затем соло альты (с ремаркой *doux et pénétrant* — *нежно и проникновенно*) оказываются интонационной субстанцией трио-сонаты.

Центральная часть — *Vif et joyeux* (*Живо и весело*) построена на легких, танцевальных ритмах. Если продолжить сопоставление с *Прелюдией к Послеполудню Фавна*, то она словно воплощает идею игры фавна и нимф. Реприза, как обычно у Дебюсси, сильно модифицирована: мотив альты в ней поручен флейте, а мотив флейты — в уменьшении альту. Все мотивы перемешаны, как карты в колоде. А самое интересное заключено в последних тактах, *где три раза у флейты звучит мотив зова на звуках d-e — начальных звуках мотива прелюдии Шаги на снегу*. Становится понятна характеристика сонаты Дебюсси: что-то в ней заставляет смеяться, а что-то и плакать.

Интерлюдия

Tempo di Menuetto, f-moll, 3/4

Танцевальный ритм *Интерлюдии* — живой и прихотливый, но менее всего он напоминает ритм менуэта. Вся ткань построена на сплетении тембро-мотивов, свободной игре фактурными элементами: пассажами, тремоло, интервалами, репетицией звуков. Все три инструментальные партии при этом абсолютно самостоятельны.

Интерлюдия написана в форме семичастного рондо, в котором второй и третий эпизоды построены на одном материале.

Эмоциональный колорит части определяет первый мотив — печальное соло флейты в строе *f-фригийском*, который подхватывает альт. Мотив флейты многократно повторяется как рефрен рондо, каждый раз появляясь в новой фактуре, в новых тембрах и новом структурном оформлении.

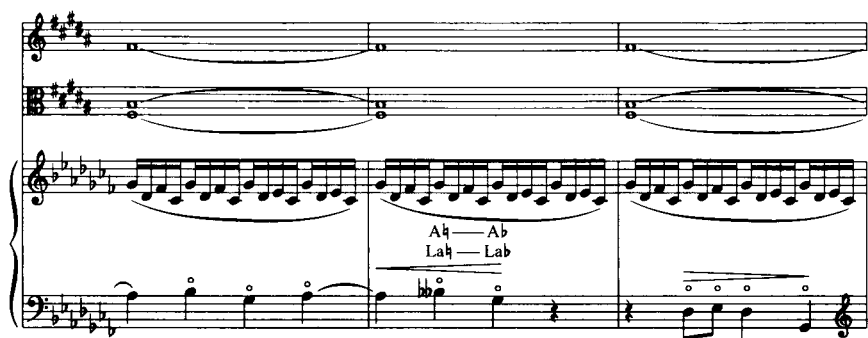
В мотивах *Интерлюдии* заметна связь с *Пасторалью*: во-первых, в волнообразных флейтовых арабесках, во-вторых, в восходящей синкопе, заканчивающей начальный мотив (см. 3-й такт *Интерлюдии* и 5-й — *Пасторали*).

Первый эпизод — *Au mouvement, graziosamente, dolce sostenuto* — грациозный танец на долго выдержанной ритмической пульсации квинт *as-es* у арфы и излюбленной Дебюсси танцевальной формуле тарантеллы у альты и флейты. Она появляется в разных произведениях композитора как некий ритмический символ. Тембры трех инструментов дают широкие возможности Дебюсси красочно варьировать темы, передавая их от одного инструмента к другому. И эту возможность Дебюсси реализует с большой изобретательностью.

Второй эпизод — *Poco animando, mormorando, 4/4*. В нем резкий сдвиг в далекий *H-dur*. Его композитор обыгрывает долго выдержанным (8 тактов) у флейты и альты звуком *fis* и единообразной фигурацией арфы — явный предвестник минималистских композиций.

ПРИМЕР 102. Соната для флейты, арфы и альты. II часть. Интерлюдия

The musical score is for the Interlude of the Sonata for Flute, Harp, and Alto, Example 102. It is in 3/4 time and the key of F minor. The score consists of three staves: Flute (top), Harp (middle), and Alto (bottom). The Flute part is marked 'Poco più animato' and 'pp s. h.'. The Harp part is marked 'Poco più animato' and 'pp mormorando'. The Alto part is marked 'p dolce marc.' and 's. h.'. The score shows a complex interplay of textures, including tremolos and sustained notes.



Сама тема появляется только через 8 тактов, и построена она на пронзительных (высокий регистр, *f*), ритмически активных, ниспадающих тиратах у флейты и альты, которые сменяются пунктированной фигурой тарантеллы.

После возвращения сокращенной темы рефрена в главной тональности *f-moll* третий эпизод (*Tempo animato*) звучит, словно эхо в т о р о г о. Тихие волны фигураций арфы сопровождают тему, которая утратила свою активность и пронзительность и теперь попеременно поручена то альту, то флейте в среднем регистре *p-pp*. Последний рефрен — грустно-прощальный. Арфа умолкает. В унисон флейта и альт излагают тему, заканчивая ее печальным, ниспадающим «мелизандовским» секундово-терцовым мотивом, который Дебюсси «вспоминал» до этого не один раз.

Финал

Allegro moderato ma risoluto, f-moll, 4/4

Невообразимо прекрасный, полный неистощимой фантазии в построении формы, в использовании тембров трех инструментов *Финал* завершает цикл. В нем можно уловить удивительное сочетание звуков и вибраций природных стихий, зовов и рулад птиц (флейтовые темы) и ритмов зажигательных архаических плясок, сливающихся с пульсацией природы. Вибрации арфы на тонической квинте вместе с *pizzicato* альты звучат словно гул разнородных ударных, бурдонных звуков волынки, ударов по струнам гитары. Течение музыки импровизационно: множество мотивов, взаимосвязанных друг с другом, передаются от инструмента к инструменту, варьированные накладываются друг на друга, сопровождаемые непрерывной ритмической пульсацией, фактура которой также непрерывно изменчива. Тональности чередуются с полной свободой: *f-moll-A-dur*

As-dur-C-dur-es-moll-f-moll-F-dur. Над всем этим витает дух завораживающей импровизации фольклорного ансамбля. Подчас возникает призрак Испании, когда арфа имитирует гитару, а в оборотах мелодии проглядывают интонации испанских танцевальных наигрышей, песенных мотивов.

Характерной чертой формы является прослаивание рельефных мотивов сонорными связками. Все в целом складывается в три раздела, где средний раздел построен на новом мотиве (*Un poco più mosso* в *C-dur*), а перед репризой в пронзительном звучании повторяется *мотив зова*. Возвращение основного мотива в *es-moll* (поначалу — ложная реприза) является по существу предыктом к репризе в основной тональности. Кода переключает музыку из печального *f-moll* в *F-dur*. Но он властвует не безраздельно. В середине коды неожиданно возникает реминисценция *Пасторали*: флейта печально-прощально произносит основной мотив первой части. Но он сметается светлыми, струящимися арабесками всех инструментов в «пасторальном» *F-dur*.

ПРИМЕР 103. Соната для флейты, арфы и альты. Финал

Mouvt de la Pastorale

pp dolce espr.

pp

Mouvt de la Pastorale

molto dolce

Hb
Sib

Gh
Dh
Solh
Reh

Соната для скрипки и фортепиано (1917)

Эта соната явилась последним сочинением Дебюсси, его творческим завещанием и даже творческим подвигом. Смертельно больной, в суровые годы войны, голода и разрухи он нашел в себе силы закончить свое единственное произведение для солирующей скрипки и фортепиано. Более года работал композитор над нею и исполнил ее сам 5 мая 1917 года со скрипачом Гастоном Пуле (G. Poulet). Это был последний выход Дебюсси на концертную эстраду. О ситу-

ации, в которой она была написана, можно судить по маленькой выдержке из письма композитора к другу Р. Годе: «Жизнь, когда приходится бороться за кусок сахара, за лист нотной бумаги, не говоря уж о хлебе насущном, требует гораздо более крепких нервов, чем мои».

И в том же письме: «Я закончил, наконец, сонату для скрипки и фортепиано... По весьма свойственному людям противоречию, она полна радостной суматохи. В будущем остерегайтесь произведений, как бы парящих высоко в небе, они так часто зарождаются во мраке угрюмейших умов»³⁶⁸.

А в письме к П. Валлери-Радо от 21 мая 1917 года Дебюсси еще раз пишет об этой сонате: «Я и сам до сих пор хорошо еще не пойму, чего она стоит[...]. Благодаря феномену раздвоения личности — может быть и вполне естественному? — музыка ее полна жизни, почти радостна. Не говорит ли это о том, как мала доля нашего участия в приключениях, куда ввязывается без нашего ведома наш мозг? „Дух веет, где хочет“»³⁶⁹.

Если трио-соната напоминала нам о Дебюсси периода сочинения *Фавна*, то скрипичная соната имеет точки соприкосновения с *Квартетом*. Их объединяет тональность *g-moll*, экспрессивный тембр скрипки, который вновь (как в *Квартете*) вдохновил композитора на музыку пылкую, полную горячего чувства. Соната — одно из немногих произведений Дебюсси, где можно встретить ремарки *appassionato, con fuoco*. Она соединила в себе и романтическую лирико-драматическую образность (I ч.) и импрессионистическую утонченность (II и III чч.), а также нечто идущее от неоклассицизма. Ее эмоциональное содержание разнообразно, и «почти радостной», как ее охарактеризовал композитор, назвать можно, пожалуй, только III часть (в *G-dur*). Но это само по себе примечательно — последние страницы музыки, написанные Дебюсси за несколько месяцев до смерти, действительно полны жизни и радости.

Allegro vivo

g-moll, 3/4

I часть романтична своей открытой эмоциональностью, мощными кульминациями, в том числе и заключительной. Именно здесь появляются такие ремарки как *appassionato, con fuoco*. В музыке от-

³⁶⁸ Из письма к Р. Годе // Дебюсси К. Избранные письма. С. 272.

³⁶⁹ Из письма к П. Валлери-Радо. Там же. С. 274.

ражена целая гамма чувств с неожиданными переходами от тихой задумчивости, нежности к горестному возбуждению, словно душа тоскует, протестует, смиряется... и вновь протестует. Словом, страстный монолог, страстная исповедь, полная душевного волнения и смятения.

В первом разделе³⁷⁰ царит устойчивый *g-moll* и рельефный, экспрессивный тематизм.

ПРИМЕР 104. Соната для скрипки и фортепиано. I часть

Allegro vivo (♩. = 55)

p dolce sostenuto

pp dolce sostenuto

p poco marcato

più p

più p

Форма разворачивается как свободная импровизация. Средний раздел (*meno mosso. tempo rubato*) — более светлый и спокойный. Одна и та же тема проходит в *E-dur*, затем оригинальным приемом варьируется: мелодия остается в *E-dur*, но гармонизована она (арпеджированные фигурации фортепиано) в *C-dur*. Переход к репризе осуществляется через скорбную речитацию скрипки на одном звуке в *es-moll*. На этой речитации композитор строит страстную патетическую кульминацию коды с ремаркой *con fuoco*.

³⁷⁰ Первая часть написана в оригинальной трехчастной форме, где каждый из трех разделов строится по принципу ядра и развертывания, как в барочной музыке.

Intermède

Fantastique et léger (Причудливо и легко), G-dur, 2/4

Центральная часть сонаты — фантастическое скерцо. Начинается оно с небольшого вступления, представляющего собой своеобразную каденцию скрипки в неустановившейся тональности (даже намек на главную тональность нет). А после блуждания в неопределенном строе — неожиданная остановка на трезвучии *C-dur*. Здесь, где гармонический стиль Дебюсси предельно усложнен, неожиданное вторжение такого простого и ясного *C-dur*'ного трезвучия (которое неоднократно вторгалось в I часть, появится и в III) свидетельствует о том, что композитор в него вкладывает некий тайный смысл. Ведь трезвучие *C-dur* к этому последнему произведению обросло уже целым спектром ассоциаций.

ПРИМЕР 105. Соната для скрипки и фортепиано. II часть

Fantastique et léger (Fantastico e leggero) (♩ = 75)

Retenu (Ritardendo)

Lent (Lento)

p ad lib. quasi una cadenza

più p

pp

The musical score is for the Coda of the first movement of Debussy's Sonata for Violin and Piano. It is written in B-flat major and 3/4 time. The tempo is marked 'au mouvt (a tempo)'. The score consists of two systems. The first system shows the violin part with staccato rhythms and the piano part with sustained chords and arpeggios. The second system continues the same textures. The dynamics include 'ff', 'con fuoco', 'molto sostenuto', and 'molto'.

Основная тема построена на репетициях звуков *staccato* в партии скрипки — явный отзвук «речитации» I части. Кроме того, нельзя не вспомнить и «фантастический» скерцозный этюд *Для репетиций*, характер которого перекликается с этим скерцо. И, как это часто бывает у Дебюсси, даже ремарки здесь напоминают ремарки в этюде: *Fantastique et léger*, *Scherzando*. Танцевальный ритм, который возникает время от времени, есть ритм пьесы *Кукольный кэк-уок*, а также прелюдии «Генерал Лявин»-эксцентрик.

Тема репетиций развивается импровизационно, но неизменно остаются в ней острые, легкие мотивы *staccato*, которые чередуются с двумя лирическими мелодиями (*c* и *d**). Вторая из них — томительная и экспрессивная (*Meno mosso, expressif et sans rigueur* — медленнее, выразительно, в свободном движении) — дана в оригинальном тембровом облики: унисон через октаву скрипки и фортепиано.

Как и вся музыка скерцо, его форма причудлива и абсолютно свободна, своими контурами слегка лишь напоминая старинные ритуальные формы.

* Схема части: Вступление, $aba_1 cda_2 d_1 a_3 c$, кода.

Финал

Très animé (Очень живо), G-dur, 3/8

Это своего рода «движение», *perpetuum mobile*, как финал первой тетради *Образов*. Структура его также очень свободна, отдаленно имеет черты старинной ритурнельной формы, как и предыдущая часть³⁷¹. Начинается *Финал* вступлением, в котором фортепианная партия представляет собой самостоятельный тематический пласт (быстрые фигуры шестнадцатых с параллельными терциями на верхушках фигур в неустановившейся тональности), на фоне которого нежно и меланхолично звучит начальный мотив I части в *g-moll*. Своим минорным наклонением он контрастирует веселой и зажигательной основной теме в ритме жиги (*a, G-dur*), которая задает тон всему *Финалу*.

ПРИМЕР 106. Соната для скрипки и фортепиано. Финал

Très animé (Molto animato) (♩ = 55)

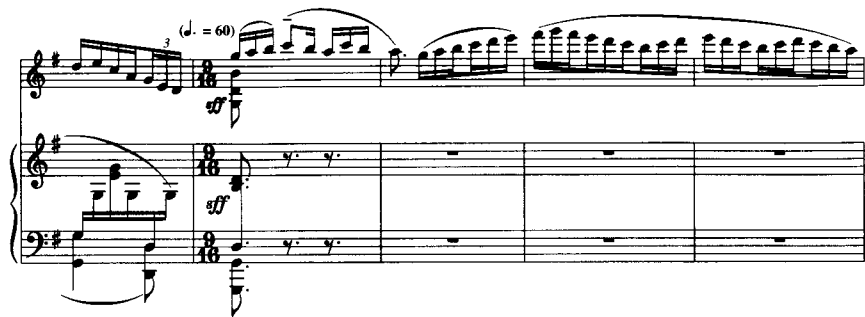
pp *léger et lointain (leggero più lontano)*

più pp

Meno mosso (poco)
sur la touche (sul tasto)

pp dolce sostenuto

³⁷¹ Схема финала: вступл. a b a c d v₁-e a₁ a₂ f a₃ a₄.



Быстрое безостановочное движение триолями в размере 9/16 в этой теме создает впечатление, что она непрерывно вращается вокруг своей оси. Тема переходит от скрипки к фортепиано и обратно к скрипке, ни на мгновение не останавливаясь. Эпизодические разделы между проведениями ритурнеля невелики. Некоторые из них представляют собой развитие мотива ритурнеля, иные — его вариантным проведением в новой тональности, в новом ритмическом оформлении, в новом характере. Поэтому мотив ритурнеля подвергается непрерывному и очень изобретательному варьированию. Самый контрастный эпизод (*Le double plus lent*, на схеме *d*) вызывает аллюзии на некий страстный (непрерывно ночной) испанский танец в медленном темпе с томными нисходящими в партии фортепиано и восходящими в партии скрипки интонациями в окружении пряной гармонии. Вместе с тем, его начальный мотив вытекает из мотива ритурнеля. В эпизоде *e*, построенном на мотиве ритурнеля в тональности *B-dur* (*expressif et soutenu*), постепенно вырисовывается ритмическая фигура *Прерванной серенады*. И тогда связь с испанской музыкой проступает еще отчетливее. В последнем эпизоде перед кодой (*f*) очень многозначительно (*marcato*) в партии фортепиано дважды проходит ритурнель в увеличении и в замедленном темпе. Кода (*Peu a peu très animé*) подводит итог: она построена на мотиве ритурнеля, который, постепенно возбуждаясь, приводит к долгим и ликующим трелям у скрипки в сопровождении фигураций фортепиано. Поистине ликующей получилась *кода* всего творчества Клода Дебюсси.

* * *

Три сонаты, завершающие путь Дебюсси, как это часто бывает у больших художников, демонстрируют интересный синтез: взгляд назад, словно композитор «вспоминает» свой начальный этап, и

взгляд вперед, в будущее музыки. Возрождение принципов старинной сонаты свидетельствует о новой, зарождающейся эстетике неоклассицизма, хотя эта эстетика формировалась у Дебюсси, начиная с ранних произведений. В сонатах нет реставрации старого, а имеет место творческое переосмысление традиций. Достаточно указать на новые принципы интонационной драматургии, обеспечивающие единство сюитного цикла (объединение частей мотивами-символами, ритмико-фактурными элементами, нередко выступающими в роли мотивов-символов, наполненными семантикой тональностями), на новый тип тематизма и гармонии (то модальной, то устремленной к атональности), на новый тип фактуры и формы. Все это, в конечном счете, области новаторства композитора, к которым следует присоединить еще и новые способы использования инструментов, радикально обновивших их тембровую палитру. Три сонаты в настоящее время принадлежат к числу репертуарных произведений композитора, и их влияние на современную камерную музыку не вызывает сомнения.

Песни и романсы (Mélodies)

*Музыка начинается там,
где слово бессильно.
Музыка создана
для невыразимого.*

Клод Дебюсси

Вокальная музыка в творчестве Дебюсси занимает исключительно важное место, хотя именно она менее всего известна, а также менее всего изучена. Композитор писал ее всю жизнь. По подсчетам исследователей им создано более 80-ти произведений для голоса в сопровождении фортепиано, хотя опубликовано чуть более 60-ти. Многое было утеряно, многое все еще находится в частных коллекциях, не собрано и не опубликовано.

Стиль Дебюсси формировался именно в вокальных произведениях, а не в фортепианных, как у многих композиторов. В возрасте 23-х лет он уже был автором около 40 произведений. И в них новации в области музыкального языка и формы опережали все другие жанры.

Всю жизнь композитор писал только на тексты французских поэтов, поначалу своих современников. Это были поэты парнасской школы: Банвиль, Бурже, Леконт де Лиль, Готье, а также поэты-символисты (последователи парнасцев): Бодлер, Малларме, Луис, Верлен. Этот факт свидетельствует о поэтическом чутье Дебюсси, тонком понимании современной поэзии, о его изысканном вкусе. Погрузившись в особый поэтический мир, он нашел свою тему в искусстве, свой метод, создал свой неповторимый язык. Ибо новая система поэтических образов, новый поэтический стиль требовали особого музыкального языка и новых принципов раскрытия текста музыкой.

Верлен сыграл особую роль в формировании Дебюсси-музыканта. На его тексты написано наибольшее количество вокальных миниатюр (более 20-ти), и он вдохновил Дебюсси на самые прекрасные вокальные циклы. Более того. Следы глубокого воздействия Верлена ощущаются и на фортепианной (и даже оркестровой) музыке Дебюсси, на ее тематике, на ее *поэтике*. Даже названия мно-

гих произведений навеяны поэзией Верлена: *Лунный свет*, *Серенада*, *Кортеж*, *Марионетки*, *В лодке*, *Фавн*, *Жиги* и многие другие. Думаю, что именно поэзия Верлена побудила Дебюсси искать нечто подобное в качестве либретто оперы. И он нашел то, что искал у Метерлинка, в его драме *Пеллеас и Мелизанда*.

Помимо чуткого восприятия новой поэзии и естественного желания воплощать в звуках поэтические образы, были и субъективные причины, по которым ранее всего Дебюсси проявил себя в области вокальной музыки. Юношей, еще студентом консерватории он был влюблен в очаровательную Мари-Бланш Ванье, обладательницу прекрасного голоса, с которой его как аккомпаниатора свела судьба. Она вдохновила его на первые романсы, многие из которых ей и посвящены.

В поздний период творчества на новый поток песен и романсов Дебюсси вдохновляла другая муза, Эмма Бардак, также обладательница красивого голоса. И с нею знакомство произошло на той же почве: Дебюсси был концертмейстером во время ее любительских выступлений. Она стала его второй женой.

После 1904 года Дебюсси расстался с Верленом, с поэтами своей молодости и обратился к французским поэтам XV века: к Франсуа Вийону, Шарлю Орлеанскому и мало известному поэту XVII века Тристану Л'Эрмиту. Все поздние циклы написаны на стихи этих поэтов. Исключение составляет лишь один вокальный цикл на тексты поэта-символиста: *Три стихотворения Малларме*. Кроме того, Дебюсси писал и на собственные тексты. Это цикл под названием *Лирические прозы* и самый последний вокальный опус *Рождество детей, оставшихся без крова*.

Итак, композитор обращался к поэтам разных направлений и даже разных эпох. Но выбор текстов свидетельствует о том, что его интересовала поэзия определенного плана. Разумеется, прежде всего, это была любовная лирика, но главное заключалось в особом способе ее поэтического выражения. Она должна была отвечать утонченному вкусу Дебюсси, его чувствительной душе. Он выбирал особый тип поэзии — поэзию *тишины*. *En sourdine* (*Под сурдину*) — так называется один из романсов Дебюсси на текст Верлена. Название многозначительное. Ибо можно сказать, что *en sourdine* едва ли не вся вокальная лирика Дебюсси. И не только вокальная! Его не привлекала поэзия романтического типа, поэзия исповедальная, с открытым выражением пламенных страстей, поэзия, где душа поэта представляла обнаженной. Композитора могли вдохновить только утонченные эмоции, тихая нежность, затаенная страсть, печаль

любви, желание любви, едва уловимые движения души, над которыми витает ореол некоторой неуловимости, неясности настроения, недосказанности, загадочности.

В *Поэтическом искусстве* Верлена, написанном в 1874 году, есть такие строки:

*За музыкою только дело,
Итак, не разменяй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело[...]
Не церемонься с языком
И горной не ходи дорожкой,
Всех лучше песни, где немножко
И точность, словно под хмельком [...]
Всего милее полутон,
Не полный тон, а лишь полтона*³⁷².

Пер. Б. Пастернака

Вот это-то и было близко Дебюсси. И все, что ему особенно нравилось, находил он именно в поэзии Верлена. В стихах других поэтов он искал сходные мотивы.

Есть еще один важный аспект, волновавший композитора. Дебюсси привлекали стихи, где мир человеческой души и мир природы выступали бы в некоторой взаимосвязи. А в этом и состояла сущность символистской поэзии.

С. Яроцинский пишет: «Известный сонет Бодлера „Соответствия“ из книги „Цветы зла“ становится евангелием новой поэтики. Язык Бодлера обращается как к нашему интеллекту, так и к впечатлительности наших чувств. Не представляя нам чувствований и предметов впрямую, создавая представление о них лишь из существующих аналогий между словами, звуками и настроениями, он выбирает более суггестивные с о о т в е т с т в и я и из них создает поэтическую субстанцию, которая воздействует на наше воображение не только своим содержанием, но и звукописью»³⁷³.

Поэзия современников Дебюсси замечательна своим сближением с музыкой. Об этом позаботился уже Банвиль — первый из предпочитаемых Дебюсси поэтов. Он стремился к музыкальности стиха. В своем *Трактате о стихосложении* он написал: «Поэзия есть одновременно музыка, скульптура, живопись и речь. Она должна очаровывать слух, восхищать ум, представлять звуки, передавать цве-

³⁷² Верлен П. Лирика. М., 1969.

³⁷³ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 163.

та, воссоздавать видимые предметы и пробуждать в нас душевные движения, какие ей будет угодно»³⁷⁴.

Музыкальность же стихов Верлена не знает себе равных. Звучащие, как музыка, фонемы в сочетании с утонченностью и изысканностью образов, необычным видением обычных вещей делают почти невозможным перевод его поэзии на другие языки. Помимо того, что стихи его звучат, как музыка, в них непременно возникают «звучащие» образы: звуки мандолины, гитары, лиры, стонущая скрипка, танцевальные ритмы.

Особое место в его стихах занимают и образы звучащей природы: веселая песнь ветра или унылая песнь дождя, танец дождя, шелест листвы, стоны горлицы, пение соловья, «плач» волка. Все это давало композитору прекрасный материал для музыкального воплощения звучащих в стихах образов.

Вот такой тип поэзии был близок мироощущению Дебюсси. *Работа над омузыкаливанием текстов гениальных стихов Верлена стала основанием выстраиваемой им системы образов.*

Дебюсси предпочитал группировать песни и романсы в циклы, хотя у него есть немало отдельно изданных вокальных миниатюр, как, например, *Звездная ночь* (Банвиль), *Прекрасный вечер* (Бурже), *Рождество детей, оставшихся без крова* (Дебюсси).

В циклы же композитор обычно собирал стихи одного поэта и группировал их по собственному вкусу, следуя определенной логике: она состояла либо в противопоставлении контрастных сфер, либо опиралась на развитие определенной идеи. В циклизации вокальных миниатюр (как в дальнейшем в циклизации фортепианных или оркестровых пьес) Дебюсси предпочитал симметричную трехчастность: *Галантные празднества* (первая и вторая серия — по три песни), *Три песни Билитис*, *Три стихотворения Верлена*, *Три стихотворения Малларме*, *Три песни Шарля Орлеанского*, *Три баллады Вийона*, *Три песни Франции*. Более крупные циклы — редки. Это *Забывшие ариетты*, включающие шесть миниатюр, *Пять стихотворений Бодлера*, *Лирические прозы*.

Дебюсси создал новый тип вокальной миниатюры, которую можно назвать стихотворением в звуках. В нем отразились национальные особенности воплощения текста. Во Франции этот жанр принято называть *mélodie* подобно тому, как в странах немецкого языка вокальные миниатюры называют *Lied*. Дебюсси по-раз-

³⁷⁴ Цит. по: Яроцинский С. С. 163.

ному именуется свои вокальные циклы: *Trois mélodies de Verlaine*, *Trois chansons de Bilitis*, *Trois Ballades de François Villon*, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* и т.д. Все эти циклы состоят из *mélodies*. Для удобства изложения русского текста мы будем пользоваться терминами романс или песня, подразумевая особый жанр *mélodie*.

Для композитора текст был целью. Он брал его как нечто целостное, не подлежащее никаким изменениям. Иначе говоря, он не сокращал его, не повторял слова, не менял строфы местами, не менял его ритм. Донести поэзию в неприкосновенности до слушателя, ее семантику, ее звучание, ее особый ритм, атмосферу, подчеркнуть все неожиданные смысловые повороты, наиболее важные слова, кульминацию — все это было главной художественной задачей композитора. Он проникал в сущность стихотворения, утонченного видения поэта, в оригинальность образов и искал для этого единственно возможное фортепианное сопровождение, единственно возможный рисунок вокальной партии.

Нельзя сказать, что фортепиано в вокальных произведениях Дебюсси играет роль сопровождения. Это слово просто не подходит к тому, что обычно заложено в его партии. Никогда еще его роль в песнях и романсах не была так велика. Новый тип соотношения фортепиано и голоса у Дебюсси состоит в том, что именно фортепиано призвано раскрыть весь, иногда сложно зашифрованный смысл стиха; в звуках раскрыть не простые образы, тонкие параллели, ассоциации, «соответствия», его эмоциональную сущность.

Фортепианная партия в романсах Дебюсси абсолютно самостоятельна, словно это инструментальная пьеса. Она имеет свою собственную форму, независимую от формы, в которой излагается вокальная мелодия. Найденные в вокальной музыке типы фактуры, гармонии, ритмических рисунков, отличающихся неисчерпаемым разнообразием, в дальнейшем сыграли решающую роль в формировании новаторского фортепианного стиля композитора.

Что же касается вокальной партии, то Дебюсси выработал совершенно особый ее тип, который соответствовал его стремлению ясно, отчетливо донести до слушателя слово, рассчитывая даже на суггестивное воздействие стиха. Поэтому, за редким исключением, яркие, экспрессивные ариозные мелодии или мелодии песенного типа совершенно нехарактерны для вокальной лирики Дебюсси. Он создал особый тип с и л л а б и ч е с к о й вокальной речитации. Она отражает специфику французской речи, почти безакцентной, и, вместе с тем, она очень мало похожа на обычную разговорную речь.

Истоки вокальной мелодии Дебюсси нужно искать не в оперной музыке XIX века, не в мелодике песен и романсов французских композиторов, его предшественников, тем более, немецких, а в средневековом церковном пении и григорианской псалмодии. В очень редких случаях она опирается на мелодику народных песен или на мелодику и ритм песен средневековых трубадуров. Один из самых показательных моментов, напоминающий псалмодирование — частая репетиция одного звука, на которой длительное время удерживается вокальная мелодия³⁷⁵. Очень важен и ритмический профиль вокальной линии. Как в григорианском пении, он основан на плавных фигурах из дуолей и триолей со смысловыми остановками в конце фраз или строф.

Выработанный тип вокальной мелодии, а также созданный в песнях и романсах принцип соотношения голоса и инструментального сопровождения послужили прочной основой для оперы *Пеллеас и Мелизанда*. Может быть, именно поэтому опера, по существу первая и единственная законченная опера Дебюсси, которую он писал совсем еще в молодом возрасте, оказалась шедевром и заняла центральное место во всем его наследии.

Вся дальнейшая эволюция французской вокальной музыки в творчестве композиторов последующих поколений обязана Дебюсси, его открытиям. Потому что он создал особый тип именно чисто французской декламации. В его вокальной лирике мы находим глубочайшее постижение французской поэзии, как современной, так и старинной. И Дебюсси первый указал на внутренние связи поэзии Франции разных времен.

Ранние романсы (Mélodies)

Звездная ночь (1880)

Nuit d'étoiles

(Теодор де Банвиль)

Allegro, Es-dur, 3/4

Звездная ночь — первый опубликованный романс композитора, созданный им в возрасте 14 лет³⁷⁶. Большинство ранних романсов (всего одиннадцать) написано на тексты Банвиля. Малларме очень

³⁷⁵ Для французской речи такая монотонность не характерна. Напротив, высотный диапазон ее очень широк.

³⁷⁶ Дата создания, помеченная самим автором — 1876 год.

ценил этого поэта, называя его голос «*божественным, принадлежавшим не человеку, а самой лире*». Многими чертами Банвиль предвосхитил поэзию символистов, Верлена, в том числе и самого Малларме.

В образах стихотворения *Звездная ночь* можно найти, в частности, немало общего с *Лунным светом* Верлена: там лунный свет, здесь звездная ночь, ветер, несущий ароматы. Там под звуки лютни танцуют маски и бергамаски, славящие любовь-победительницу, здесь под нежные вздохи лиры мечты о любви и т.д.

Уже по этой вокальной миниатюре можно судить о поэтических образах, которые и в дальнейшем будут волновать композитора. Они давали возможность отразить в звуках их как «музыкальный», так и зримый аспекты, одновременно — раскрыть нежность и грусть человеческого сердца.

«*Нежные вздохи лиры*» определили единственно возможную фактуру аккомпанемента: арпеджированные аккорды в духе звучания лиры. Но самое интересное заключается в том, что в начальных пяти аккордах, в их верхних звуках уже заложен мотив Мелизанды, на что обратили внимание многие исследователи. Сам Дебюсси, видно, и не подозревал, что с этого романса он начал выстраивать свой «храм, полный символов, движущихся во времени». Ибо мотив Мелизанды действительно стал одним из символов в музыке Дебюсси.

ПРИМЕР 107. *Звездная ночь*

Allegro

Звезд мерца - нье,
Nuit d'é - toi - les,

pp una corda

ПРИМЕР 107а. *Пеллеас* (V)

Lent et triste
Медленно и грустно

p sostenuto e con dolce espressione

Галантные празднества

Fêtes galantes

(Поль Верлен)

Первая серия (1882, 1892)

Первая серия *Галантных празднеств*, которая включает три романа (*Под сурдину*, *Марионетки*, *Лунный свет*), написана в пору, когда композитор был еще студентом консерватории. Некоторые романсы спустя 10 лет были переработаны. Название цикла композитор заимствовал у Верлена, хотя стихи выбраны и сопоставлены в цикле самим композитором.

Это наиболее примечательные романсы ранней молодости. Они посвящены Мари-Бланш Ванье. В посвящении, предпосланном циклу, композитор написал: «*Мадам Ванье. Эти песни появились только благодаря ей; они потеряют все свое очарование, если никогда больше не прозвучат из уст этой мелодической феи*»³⁷⁷.

Возможно, поэзию Верлена композитор открыл в доме Ванье. Но можно предположить, что это произошло гораздо ранее, когда Дебюсси еще ребенком 9-10 лет брал уроки фортепиано у матери жены Верлена. Имя поэта не мог не знать юный Клод, быть может, он встречался с ним в доме своей учительницы. А при его живом интересе к поэзии и живописи можно предположить, что он узнал стихи Верлена в детстве.

*Под сурдину*³⁷⁸

En Sourdine

Rêveusement lent (Медленно и мечтательно), Н-лидийский, 9/8

Этот романс примечателен своей темой. Ведь почти вся музыка Дебюсси последующего времени, как уже отмечалось, будь то опера или инструментальные, симфонические, фортепианные сочинения — *en sourdine*. Таким образом, название символическое. Иначе говоря, идея стиха, для которого автор искал музыкальное воплощение, формировала направленность творчества Дебюсси в целом. Романс был написан в 1881 году, когда автору еще не было и 20 лет.

³⁷⁷ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. P. 629.

³⁷⁸ Обычно название этого романа переводят на русский язык *В тиши* или *В тишине*. Звучит красиво, но не отражает сущности. Здесь другой оттенок: *En sourdine* — это игра на инструменте под сурдину, в переносном смысле — приглушенный разговор, некое действие *втихомолку*.

Прелестный стих Верлена — утонченный гимн любви, фоном которому стали глубокая тишина предвечернего часа, сень вековых сосен, песнь соловья, «*все горести влюбленных воспевающая*».

Звуки природы, тишина природы и мир трепетной человеческой души — не об этом ли будет петь и вся музыка Дебюсси? Подобные символистские *соответствия* легли в основу концепции творчества композитора.

Воплощено это стихотворение в жанре пасторали. Его символизирует «флейтовый» наигрыш в фортепианной партии, который звучит в первых трех тактах вступления. Пантеизм Дебюсси проявит себя впоследствии в многократном обращении к этому жанру. И всегда будет его олицетворять флейтовый тембр. Достаточно назвать первую сцену второго акта оперы *Пеллеас и Мелизанда*, пасторальную сцену, которую открывает соло флейты в духе начального мотива данного романа.

ПРИМЕР 108. *Под сурдину (Галантные празднества, I серия)*

Rêvernement lent

pp doux et expressif

p

В пред-ве-чер-ний ти-хий час,
Cal-mes dans le de-mi-jour

Уже в этом романсе налицо формирование особой вокальной мелодики нового типа, которая ляжет в основу оперы Дебюсси. Это свободная речитация — силлабическая и аметричная. Ее ритмическая структура покоится на ровном движении дуолей и триолей восьмыми длительностями (в зависимости от слогов в слове). Для ее интонационной структуры характерна модальная основа. Мелодия, идя за словом, не имеет опорных повторяющихся мотивов, а строится по принципу непрерывного развертывания. Партия фортепиано абсолютно самостоятельна, она в трехчастной форме с варьированной репризой.

Здесь впервые появляются многие другие характерные элементы, которые можно будет встретить позднее: ритмическая фигура с триолью — в *Арабеске № 2*, *Сиренах*, *Квартете*, *Играх волн*, *Иберии*.

В начальном мотиве фортепиано есть синкопированная фигура покачивания, которая встречается на многих страницах оперы, также как и колебание аккордов в триолях.

ПРИМЕР 109. *Под сурдину*

intimement doux

Пусть нас в э-том у - бе - дит лас - ка - ю-щий ве - те - рок.
Lais-sons-nous per-su-a-der Au souf-fle ber-ceur et doux

Смелость гармонии трудно переоценить. Вокальная мелодия, взятая без сопровождения, в начальных тактах — в тональности *dis-moll*, в то время как в фортепианной партии — опора то на *H-dur*, то на *gis-moll*. Эту двойственность подчеркивает и завершающий аккорд — тоника *H-dur* с секстой *gis*. Так формировались важные особенности дебюссистской музыкальной речи.

Лунный свет

Claire de lune

Andantino, Fis-dur, 3/4

Полно очарования стихотворение Верлена *Лунный свет*, в котором, как это часто у него бывает, звучит музыка: «*под звуки лютни танцуют маски и бергамаски, которые в грустном миноре славят любовь-победительницу. И они совсем не верят в свое счастье и не выглядят счастливыми. Их песня сливается с лунным светом — спокойным лунным светом — одновременно грустным и прекрасным*»³⁷⁹.

Ночной пейзаж оваян тихой, нежной грустью, он рождает причудливые фантастические образы. Такое настроение было созвучно душе юного Дебюсси. Само стихотворение словно специально создано для музыкального воплощения. Музыка романса действительно очень тонко передает этот пейзаж настроения, утонченные видения поэта. Текстом продиктованы тембры, фактура фортепи-

³⁷⁹ Свободный пересказ текста стихотворения Верлена.

анной партии, имитирующая лютню. Танцевальным ритмом «откликнулись» слова «*танцуют маски и бергамаски*». Ему подчинена и вокальная партия. Она парит над фортепианным сопровождением, как нежная и грациозная *танцевальная песнь* в ритме вальса.

ПРИМЕР 110. *Лунный свет (Галантные празднества, I серия)*

Andantino

Ф-п.

Голос

Тво - я ду -
Votre âme est

ша - ак - ва - рель - ный пей - заж, где бро - дят пле - ни - тель - ны - е ма - ски,
un pa - y - sa - ge choi - si où vont char-mants masques et ber-gers mas-qués

Ее интонации звучат на редкость свежо. Но главное — мелодия строится по принципу ядра и развертывания, без повторения мотивов, она находится все время в непрерывном становлении и обновлении и к тому же — вне квадратных структур.

Мягко диссонирующие гармонии, ее сопровождающие, удивляют своей смелостью. Форма, в которой написана фортепианная партия, не отражает строение вокальной мелодии, она самостоятельна: свободная трехчастность с варьированной репризой. Уже в

этом романсе Дебюсси пришел к полному обновлению традиционной формы романса и к новым принципам соотношения голоса и фортепиано, их независимому строению. Романс — в светящейся, словно свет луны, тональности *Fis-dur*, значение которой раскроют последующие сочинения композитора³⁸⁰.

Вокальный *Лунный свет* совсем не похож на фортепианную пьесу с таким же названием. Но и последняя родилась, разумеется, также вдохновленная стихотворением Верлена. Именно в тексте возникает образ кружащихся масок и бергамасок. Отсюда и название сюиты *Бергамасская*, в которую входит пьеса *Лунный свет*.

Работа Дебюсси с гениальными текстами Верлена много дала ему для формирования образного мира его музыки — утонченного, рафинированного лиризма, приглушенных эмоций. Более того, под воздействием поэзии Верлена произошло формирование творческого метода и формирование импрессионистско-символистской эстетики Дебюсси.

Мандолина (1883)

Mandoline

Allegretto vivace, C-dur, 6/8

Текст этого романса также заимствован из верленовского сборника *Галантные праздники*. Ироничное стихотворение Верлена словно просится быть положенным на музыку. Звуковые образы здесь смешиваются с эскизно намеченными картинными, даже цветовыми: *пение серенад под бряцание мандолины кокетливым красавицам, разодетым в яркие шелка, которые обмениваются томными взглядами*. В тексте присутствуют и розово-серый свет луны, и легкий ветерок, и шелест деревьев. Лейтмотивы Верлена — *лунный свет и ветер* — образы, которые будут неоднократно озвучены Дебюсси в сочинениях разных жанров.

Для воплощения стихотворения композитор избрал жанр серенады в размере на 6/8. Фортепиано имитирует звуки мандолины: пустые квинтовые или кварто-квинтовые арпеджированные аккорды сопровождают вокальную мелодию, в которой есть аллюзии не только на жанр серенады, но также и на песни средневековых трубадуров. Редкий образец песенной мелодии у Дебюсси.

³⁸⁰ О тональности *Fis-dur* см. выше, в предшествующих главах книги.

Allegretto vivace (♩. = 126) *dolce e legg.*

Хор влюб-лен-ных ми-лым да-мам
Les don-neurs de sé-ré-na-des

рас-то-ча-ет се-ре-на-ды, от-вет им-том-ны-е взгля-ды под ше-лес-тя-щим каш-та-[ном]
Et les bel-les é-cou-teu-ses E-chan-gent des pro-pos fa-des sous les ra-mu-res chan-teu-[ses]

О песнях трубадуров напоминают ритмика в духе средневековых модусов, модальная мелодия, в которой тональные центры непрерывно мигрируют. Да и поэтический мотив стихотворения в духе куртуазных мотивов песен трубадуров. *Таким образом, уже в раннем романсе Дебюсси намечается контакт с древними музыкальными и поэтическими истоками французской культуры.*

Фортепианная партия представляет особый интерес и непрерывной триольной пульсацией аккордов (что предвещает фактуру фортепианных *Масок*), и смелыми, часто причудливыми сопоставлениями аккордов, которые свидетельствуют об оригинальном гармоническом мышлении молодого Дебюсси. Романс посвящен Ванье со словами: «*Все, что у меня есть хорошего в голове, внутри этого романса: смотрите и судите*».

Важные обобщения о вокальной музыке молодого Дебюсси содержатся в статье Г. Филенко: «*Уже в юные годы для каждого стихотворения Дебюсси находил неповторимое, безошибочно выбранное музыкальное решение, подсказанное общим содержанием текста. В нем сочетается некоторое единообразие в фактуре музыкальной ткани, метро-ритме, гармонических последованиях с удивительным „непред-*

виденным“ разнообразием в деталях, рожденных „частностями“ сменяющихся в тексте образов, мнимо импровизационных и вместе с тем образующих свою многозначную систему[...]. Примечательно, что многие из своих тематических образований, впервые обретенные в вокальных миниатюрах и подсказанные переводом на язык музыки конкретных образов поэтического текста, Дебюсси переносит в другие музыкальные жанры, придавая им определенный семантический смысл, отнюдь не исчерпывающийся приемами звукоизобразительности[...]. Можно лишь поражаться тому, как за короткий срок на почве вокальной миниатюры развивается мастерство, обогащается композиторская техника, индивидуализируется музыкальный язык Дебюсси»³⁸¹.

Но главное — через поэзию композитор открывает для себя любимые темы творчества в целом, ибо в поэзии он выбирает те стихи, которые отвечают его мироощущению. В поисках адекватного музыкального преломления и вызревала поэтика его произведений разных жанров.

Забутые ариетты (1885—1888)

Ariettes oubliées

(Поль Верлен)

Этот цикл, написанный задолго до *Послеполудня Фавна*, поражает рано достигнутым мастерством и оригинальностью музыкального решения. «Здесь наконец-то настоящий Дебюсси во всех шести „*mélodies*“. Впервые его индивидуальность полностью проявилась», — написал об этом цикле Г. Хальбрейх³⁸².

Шесть стихотворений заимствованы из трех различных сборников Верлена: первые три (*Это экстаз...*, *Плачет мое сердце...*, *Тень деревьев...*) — из сборника *Романсы без слов* (с подзаголовком *Забутые ариетты*); четвертое стихотворение *Деревянные лошадки* — из цикла *Бельгийские пейзажи*; *Зелень и Сплин* из сборника *Акварели*. Для шести романсов Дебюсси избрал название верленовского подзаголовка. В первом издании 1888 года название было просто *Ариетты*, в повторном 1903-м — *Забутые Ариетты* с посвящением Мэри Гарден³⁸³. Часть из этих *Ариетт* была написана еще в Риме на

³⁸¹ Филенко Г. Вокальная музыка Клода Дебюсси в свете развития жанра // Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983. С. 214—215.

³⁸² Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 631.

³⁸³ Первая исполнительница роли Мелизанды.

Вилле Медичи во время «стажировки» композитора как лауреата Римской премии, часть — сразу после возвращения из Рима.

Высокую оценку дает им Г. Филенко в упомянутой выше статье:

«Ариетты поражают новой, уже сложившейся своеобразной системой зримо-образных ассоциаций в музыкальном языке. Ассоциативный метод композитору подсказал своей поэзией Верлен, но музыкальное преломление нашел сам Дебюсси, который так сформулировал свой метод: “Музыка не прямое изображение, не иллюстрация картин природы, она передает впечатления от природы путем более сложных и тонких, тайных ассоциаций”»³⁸⁴.

Это экстаз...

C'est l'Extase...

Lent et caressant (Медленно и ласково), E-dur, 3/8

Композитор сохранил эпиграф, который сам Верлен предпослал своему стихотворению:

Le vent dans la plaine

Suspend son haleine

Favart

Ветер на равнине

Неустанно веет

Фавар

Вот несколько строк из этого стихотворения Верлена в переводе В. Брюсова:

Это — экстаз утомленности,
Это — истома влюбленности,
Это — дрожанье лесов

.....

Это — меж веток сереющих
Маленький хор голосов.

.....

Чьи же сердца утомленные
Вылились в жалобы сонные?
Это ведь наши с тобой?

Колдовской текст Верлена требовал от Дебюсси особого языка. В этом романсе он уже другой в сравнении с *Галантными празднествами*. Мелодическая декламация настолько свободна, что от начала до конца строится на все обновляющихся интонациях. Диато-

³⁸⁴ Филенко Г. Цит. изд. С. 217.

ническим мотивам контрастируют хроматические, жалобно-нисходящие. Весь романс удерживается в динамике *piano-pianissimo* и только в кульминации, где мелодия достигает самых высоких звуков, появляется *mf* и то всего лишь в двух тактах. *Здесь складывается модель динамического профиля большинства последующих сочинений Дебюсси.*

Фортепианная партия представляет самостоятельный звуковой пласт. Она опирается на рафинированные гармонии и изменчивые ритмические рисунки. Изысканность фактуры и гармонии намного опережают стиль ранних фортепианных произведений. Текст вдохновил композитора на поиски столь же колдовского звучания, как стихи Верлена. Интересно то, что уже здесь начальные аккорды фортепиано (как и вокальная партия) далеки от показа главной тональности.

ПРИМЕР 112. *Это экстаз... (Забывшие ариетты)*

Lent et caressant
[Медленно и нежно]

rêveusement [мечтательно]

Серд - цу сла - дост - но том - лень - е,
C'est l'ex - ta - se lan - gou - reu - se,

pp

p

p

p

в нем мук лю - бов - ных у - по - е - нье;
c'est la fa - tigue a - mou - reu - se,

Тональность неустойчива вплоть до последних трех тактов, где впервые появляется тоника *E-dur*. Смелый шаг в гармонию XX века.

Плачет мое сердце...

Il pleure dans mon cœur...

Modérément animé. Triste et monotone (Умеренно подвижно. Грустно и монотонно), gis-moll, 3/4

Il pleut doucement sur la ville

A Rimbaud³⁸⁵

Этот эпиграф Рембо к стихотворению Верлена композитор сохраняет как эпиграф к своему романсу. Одно из самых гениальных, самых поэтичных и символистских стихотворений Верлена поставило перед Дебюсси сложную задачу: найти ему музыкальный эквивалент. Фортепианное сопровождение создает настроение тихой, трогательной печали, соответствующее тексту стихотворения. С первых тактов устанавливается фигурационное движение 16-х, неизменно сопровождающих голос до конца: это тихая пульсация, словно мелкий дождик, капли которого барабаниют по стеклу то сильнее, то тише. Казалось бы, момент иллюстративный. Но гармония, ритм мелодических линий создают неповторимый эмоциональный пейзаж, окутанный нежной меланхолией. Два раза струящиеся фигуры приостанавливаются, словно предлагая задуматься над словами: *ce deuil est sans raison* (эта печаль без причины), *mon coeur est tant de peine* (мое сердце так тоскует). Здесь достигнуты тончайшие градации в музыке для акцентировки смысла отдельных слов стихотворения. В фортепианной партии основной мотив — в духе народных песен Иль-де-Франс.

ПРИМЕР 113. Плачет мое сердце (Забывшие ариетты)

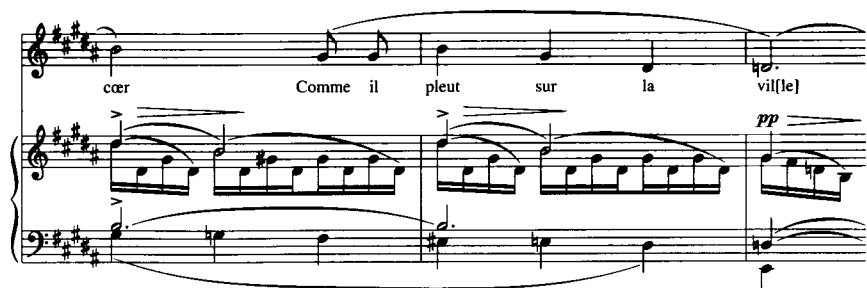
Modérément animé (Triste et monotone)

pp con sordini

p un peu en dehors

Il pleu - re dans mon

³⁸⁵ Дождь тихо падает на город.



Мотив пронизывает всю пьесу, играя роль ритурнеля. Между его повторениями — краткие интермедии, как в старинных ритурнельных формах. К изысканной трехслойной фактуре фортепиано присоединяется самостоятельная вокальная партия, образуя четвертый слой.

Многое в этой прелестной вокальной миниатюре сформировалось из того, что будет иметь значение и для фортепианных пьес: это и ритурнельная форма, воскрешающая принципы форм барокко, и оперирование малыми мотивами, и их органическая неквадратность, и единообразная фактура *perpetuum mobile*, и динамика, выдержанная от *piano-pianissimo* до *ppp*. Гармония чрезвычайно смелая, с необычным сопоставлением далеких тональностей, например *Fis-dur* — *A-dur*; *Fis-dur* — *B-dur*.

Тень деревьев...

L'ombre des arbres

Lent et triste (Медленно и грустно), *Cis-dur*, 3/4

Эпиграф к стихотворению, выбранный Верленом, Дебюсси сохраняет, как и в других романсах. Это свидетельствует об его отношении к тексту стихотворения и к тому, что его окружает, как целостному организму.

*Le rossignole qui du haut
d'une branche se regarde dedans
croire être tombé dans la rivière.
Il est au sommet d'une chêne et
toutefois il a peur de se noyer.*

Cyrano de Bergerac

Соловью, который с высоты
ветки глядится в реку, кажется,
что он упал туда. Он сидит на вершине
дуба, тем не менее, боится утонуть.

Сирано де Бержерак

Эта ариетта контрастирует предыдущей медленным темпом, декламационным характером мелодии, усложненным гармоническим стилем. Грустный пейзаж: *Тень деревьев в реке тонет и исчезает, как дым. И высоко в ветвях деревьев стонут горлицы. Грустный, блеклый пейзаж, заставляющий бледнеть путешественника. И в грустном плаче в ветвях тонут и его надежды.* Типичные для символизма тонкие параллели пейзажа и мира человеческой души. Музыкальное воплощение текста — монолог, произнесенный тихо, почти шепотом. Динамика, как и в предыдущей ариетте, простирается от *piano-pianissimo* до *ppp*.

Удивительным кажется мастерство молодого композитора, который строит вокальную линию от начала до конца по принципу непрерывного развертывания. Впечатляет и величайшая сдержанность в выражении чувства. В ритмическом рисунке — спокойное, мерное чередование дуолей, триолей. При этом метро-ритмическая свобода такова, что нет ни одного такта, в котором бы повторялся ритмический рисунок вокальной партии. Текучесть, плавность развертывания мелодии, как в барочной музыке.

Выразителен подъем к кульминации и сама кульминация, которая находится в соответствии с классическим принципом в зоне золотого сечения и падает на многозначительную фразу текста: *И в грустном плаче в ветвях тонут и его надежды.* Произносится она уже совсем по-дебюссистски *piano*. После кульминационной точки вокальная мелодия ниспадает почти на две с половиной октавы по звукам септаккорда. Последнее слово *noyés* (утонувшие) озвучено нисходящей уменьшенной септимой *g-aïs*. И это в тональности *Cis-dur*! От начала до конца вокальная линия неустойчива. Несмотря на диатонические обороты и простоту интервалики, композитор вуалирует тональные центры. Мелодия словно скользит в полной невесомости. При ключе — семь диезов, но тоническое трезвучие основной тональности появляется лишь в самом последнем такте, где бас *cis* уходит в бездонную глубину контроктавы.

Форма фортепианной партии, как это уже сложилось ранее, независима от вокальной: здесь вновь использован тип барочной ритурнельной формы. Такое независимое соотношение вокальной и фортепианной партии — нечто абсолютно новое и является подлинным открытием Дебюсси.

Деревянные лошадки *Chevaux de bois*

Allegro non tanto (joyeux et sonore — радостно и звонко), E-dur, 2/4

Четвертая ариетта вносит новый контраст в цикл. Это живая и веселая песня в куплетной форме, в подвижном темпе. Деревянные лошадки — карусель, вращающаяся под музыку аккордеона или шарманки. Их до сих пор устанавливают на площадях Парижа в дни ярмарок для развлечения детей и взрослых. Взгляд Верлена ироничен, когда он тонкими штрихами рисует, как забавляется простой парижанин в дни праздников.

Кружащиеся фигурации 32-ми длительностями в партии фортепиано — момент иллюстративный, словно раскрывающий ритм кружащейся карусели и атмосферу головокружительного веселья. Мир ярмарки, карнавала — тема, которая станет одной из самых примечательных своей новизной у Дебюсси. Особую наглядность «карнавальная» ариетта придает ее окончание — почти зримая картинка конца праздника. Движение каруселей замедляется. В тексте указания на это нет, только в музыке Дебюсси предлагает *Tempo le double plus lent (Темп в два раза медленнее)*, через 5 тактов — *Encore plus lent (Еще медленнее)*, последние такты уже просто *Lent*. Звуки фанфар удаляются, в динамике появляются обозначения *pp* и *ppp*. Слышна затухающая дробь «тамбурина» и отдаленные звуки «колокола». «Грустное окончание праздника» — к этой теме позднее композитор вернется не один раз, например, в окончании *Празднеств из Ноктюрнов*.

Зелень *Green*

Joyeusement (Весело), условный Ges-dur, 6/8

Тексты Верлена пробуждали у Дебюсси неистощимую фантазию, с которой он для каждого романа находил новый своеобразный тип фортепианной фактуры. Для этого изящного стихотворения, где в любовной лирике поэта смешивается тонкий юмор и нежность («... вот цветы, фрукты, ветки деревьев и вот мое сердце, которое бьется только для вас; не разорвите его своими белыми ручками, и пусть ваши глаза, смиренные сейчас, останутся нежны»³⁸⁶), требовался и особый тон музыки. Она полна света и радостного воз-

³⁸⁶ Подстрочный перевод фрагмента стихотворения Верлена *Зелень*.

буждения, при этом остается элегантно сдержанной и очаровательно непринужденной. Во всем романсе динамика не выходит за пределы *pp*. Вокальная мелодия парит свободно и независимо от показывающегося фона аккомпанемента в вальсовом ритме.

Сплин
Spleen

Lent (Медленно), условный f-moll, 3/4

Сплин, быть может, наиболее совершенная ариетта из всех шести в силу особой концентрации выразительности. Лаконичный текст стихотворения Верлена — яркая, зримая картинка «*красных роз, темного плюща, слишком голубого неба, слишком зеленого моря, слишком теплого воздуха*» — все это «слишком» оттеняет грусть влюбленного, который страшится утраты. В музыкальном воплощении этот монолог в настроении затаенной грусти построен на свободной силлабической декламации, в которой Дебюсси уже имел немалый опыт. Он далее развивает и совершенствует тип вокальной мелодии, основанной на барочном принципе непрерывного развертывания мотивов, в которых большое место отводится репетициям одного звука, как в церковной псалмодии. Такой тип вокальной мелодии — подлинное открытие Дебюсси. В ней ничто не должно отвлекать внимание слушателя от поэтического слова. Все же нюансы текста раскрывает фортепианная партия.

Гармония — тихое биение аккордов (триолей и дуолей) окутывает вокальный монолог. Дебюсси достигает тончайшей нюансировки в озвучивании отдельных слов. При том, что вокальная партия построена как свободная импровизация, отражающая все повороты и детали текста, в партии фортепиано есть устойчивый мотив, с которого начинается вступление. Этот одноголосный двухтактный напев «кларнетного» тембра в разных вариантах пронизывает фортепианную ткань, появляется от разных звуков, как ритурнель, в разной гармонизации и в окружении разных интермедий. Такой тип построения, напоминающий ритурнельные формы эпохи барокко, Дебюсси каждый раз дает в новом варианте.

Таким образом, в этих новаторских по форме и стилю миниатюрах Дебюсси видна скрытая опора на барочные формы, что проявляется и в мелодиях типа непрерывного развертывания, и в структуре фортепианного сопровождения.

Три романса Верлена (1891)
Trois mélodies de Verlaine

Печалится звук рога

Le son du cor s'afflige

Lent et dolent (Медленно и скорбно), f-moll, 9/8

Полный тоски стих Верлена — о сироте, который уходит умирать у подножья холма. Душераздирающий оттенок стихотворению придают слова «а душа волка плачет, и вой его усиливается при заходе солнца». Так просто и так сильно сказано о смерти. И Дебюсси находит нужную интонацию. Вокальная мелодия — тихая печальная декламация. Как обычно, тональный центр ускользает. При ключе четыре бемоля, но тоника *f-moll* появляется лишь один раз в заключительном аккорде.

Композитор искусно избегает элементарных оборотов в вокальной мелодии, в которой особенно много репетиций одного звука. Гармонический язык настолько смел, что можно говорить уже об открытиях Дебюсси в этой области. Фортепианное сопровождение — причудливая последовательность аккордов в покачивающемся ритме колыбельной песни — колыбельной смерти.

Оград бесконечный ряд...

Échelonnement des haies...

Assez vif et gaiement (Довольно живо и весело), cis-moll, 3/4

Этот романс в подвижном темпе — контраст предыдущему. Здесь, как едва уловимые видения поэта, мелькают образы морского пейзажа, запаха моря, веселого бега жеребят у прибрежной пены. Все осязаемо в этом пейзаже: вдали, на фоне свежей зелени — стада белоснежных овец, ограды деревенских усадеб, уходящие в бескрайние дали, и тихий звон колокола в небе. Все, казалось бы, просто в тексте, даже обыденно, но оваяно нежностью, теплотой солнечного полдня, ароматом моря и полей. А «тихий звон колокола в небе» — этот образ найдет отражение у Дебюсси не только в этом романсе, но и в ряде его инструментальных опусов. Достаточно назвать такие фортепианные произведения, как *Колокола сквозь листву*, *Затонувший собор*, *Пагоды*.

Характер вокальной миниатюры полностью раскрывается в партии фортепиано, основанной на непрерывной пульсации квинтолей шестнадцатыми, опорные звуки которых — пентатонический мотив в натуральном *cis moll*. Он пронизывает романс, как рефрен

рондо. Этот мотив, как и в песне *Il pleure dans mon coeur*, — в духе народных песен Иль-де-Франс. Кроме начального мотива, в партии фортепиано выделяется терцовый мотив на словах «*овцы белые на склоне*», который композитор удваивает секундой. Терцовый мотив в утолщении создает эффект звучания колокольчиков. Уже в ранних романах Дебюсси ищет и находит способ с помощью гармонии и фактуры тембрировать рояль, заставляя его звучать, как различные инструменты оркестра.

Вокальная партия — мелодия, основанная на непритязательных песенных интонациях. Но построена она не как песня (куплет — припев), а по уже отработанному во многих вокальных миниатюрах принципу непрерывного развертывания.

Море прекраснее соборов

La mer est plus belle

Animé (Подвижно), внетональная, 4/4

«*Море — прекраснее соборов*» — начало стихотворения Верлена; «лучше, чем мы, прекраснее, чем мы» — последние его слова. Своего рода гимн морю, «у которого молилась святая дева Мария». Море является поэту в разном обличье — ласковое и бурное, доброе и злое, море кормящее, баюкающее и море — могила.

Для композитора этот текст говорил о многом. Для его пантеистического мироощущения море было излюбленной стихией, которая его вдохновляла на творчество, о чем не раз он писал в своих письмах в разные годы. Позднее у Дебюсси появилось немало произведений, так или иначе посвященных морю.

Четыре строфы шестистишия Верлена композитор организовал в простую трехчастную форму с сокращенной синтетической репризой. Вокальная партия — гимническая, торжественная, но, как обычно, строго силлабическая. Начинается романс сразу *forte*, что крайне редко можно встретить у Дебюсси. В сопровождении выбран единственно приемлемый для такого романса тип фактуры: волнообразные фигурации, пульсирующие, как морской прибой. Гармонические обороты звучат всегда неожиданно и свежо.

Слова «*Под смеющимися небесами ты бываешь голубым, розовым, серым*» отражаются в переливчатых красках мажора-минора, в колоритных септаккордах побочных ступеней. Тональная неопределенность становится отличительным признаком стиля Дебюсси: при ключе один знак *fis*, но начинается романс в *H-dur*, заканчивается в *E-dur*.

Лирические прозы (1893)

Proses lyriques

(Клод Дебюсси)

Это последний вокальный цикл, который появился перед созданием оперы *Пеллеас и Мелизанда*. Он представляет интерес лишь с той точки зрения, что написан на собственные тексты Дебюсси, к тому же на тексты прозаические. Два стихотворения в прозе были даже опубликованы в одном из сборников символистов.

Вероятно, опыт омузыкаливания прозаического текста сыграл важную роль для последующей работы над оперой, ибо текст драмы Метерлинка также прозаический. Но стихотворения в прозе Дебюсси, на наш взгляд, несколько претенциозны и не являются поэтическими шедеврами. Это отразилось и на музыке. Она явно уступает вокальным произведениям на стихотворения Верлена. Текст, видимо, не давал повода для большого вдохновения. Однако нельзя не отметить, что в *Лирических прозах* появились элементы, которые окажутся важными для оперы. Так, уже в первой «прозе» *О мечте* на словах «*Toutes!*» (*Все!*) появляется тремолирующая фактура в фортепианной партии, которая будет играть важную роль в опере: это тремоло параллельными терциями³⁸⁷.

В двух следующих «прозах» *De Grève* (*О береге*) и *De Fleures* (*О цветах*) имеет место большое разнообразие тремолирующих фигур: секундовые тремоло 32-ми длительностями, тремоло параллельными терциями, секстами, смешанными интервалами, аккордами и т. д. Испробованы едва ли не все виды колебания в фактуре, которые найдут применение в опере. В романсе *О вечере* особый интерес представляют последние два такта фортепианного заключения, где впервые, вероятно, появляется *мотив зова* (восходящая синкопа) на звуках *gis-ais*, который прозвучит дважды.

Романсы зрелого мастерства

Три песни Билитис (1897–1898)

Trois chansons de Bilitis

(Пьер Луис)

Эти песни — шедевр зрелого вокального стиля Дебюсси. Многие критики относят их к самым совершенным образцам вокальной музыки Дебюсси. Написаны они на тексты Пьера Луиса и

³⁸⁷ Такая фактура ляжет и в основу этюда *Для терций*.

создавались в «пеллеасовскую» эпоху, когда клави́р оперы был уже закончен, хотя до самой постановки композитор продолжал шлифовать детали. Это был также и период тесной дружбы композитора и поэта, который помогал ему в работе над текстом оперы³⁸⁸.

Песни Били́тис отражают атмосферу оперы. Более того, они стали первым произведением, в котором идеи оперы находят отголосок в сжатом и в иносказательном виде: любовь зарождается, достигает страсти, смерть настигает влюбленных. Цикл человеческой жизни. Здесь есть аллюзии на текст драмы Метерлинка и отдаленные аллюзии на музыку оперы. Дебюсси устанавливает связи между текстом и музыкой, опираясь на метод звукового символизма, выработанный им в более ранних романсах и в опере.

Флейта Пана

La flûte de Pan

Lent et sans rigueur de rythme (Медленно, в свободном ритме), H-dur (gis-moll), 4/4

Эта песня о зарождении любви. Она вызывает ассоциации с 1-й сценой II акта оперы *Пеллеас и Мелизанда (Источник в парке)*. Казалось бы, прямых аналогий с текстом нет. Но объединяет песню с указанной сценой общая атмосфера — чувственная и целомудренная — первых зовов любви. Подстрочный перевод текста таков:

«Из тростника он сделал мне флейту, белый сок был как мед на моих устах. Я сидела у него на коленях, он учил меня играть на флейте; я слегка дрожала. За моей спиной играл он на ней так тихо, что я едва слышала. Слова не нужны были нам, мы и так были близки друг другу. Но наши песни хотели, чтобы мы соприкоснулись, и незаметно наши губы встретились на флейте... Было поздно, заквакали лягушки, возвещающая ночь... Моя мать никогда не поверит, что я так долго искала потерянный пояс».

В музыке песни — тонкое отражение всех нюансов текста. Первые же арабески — типично «флейтовые». А указанную сцену оперы открывает как раз соло флейты, и она становится символом зарождающейся любви. Начальный «флейтовый» мотив прозвучит в

³⁸⁸ Этой дружбе, увы, пришел конец после второй женитьбы Дебюсси, когда многие друзья отвернулись от него.

песне несколько раз, объединяя разнородную фактуру — аккордовую в мягких модальных гармониях и фигурационную — легкую, прозрачную, как источник.

ПРИМЕР 114. Флейта Пана (Три песни Билитис)

Lent et sans rigueur de rythme

doux et soutenu
p

Pour le jour des Hy-a - cin -

pp

6 3 3

thies, il m'a don - né u - ne sy - rinx fai - te de ro-seaux bien tail-lés.

retenu -

3

Есть еще два сходных с м ы с л о в ы х мотива в песне и в сцене. Во-первых, *мотив игры*: игра на флейте (в песне), игра кольцом (в опере). И в том, и другом случае — любовная игра. Во-вторых, мотив *потерянного пояса* (в песне), мотив *потерянного кольца* (в опере). Текстовые аллюзии — тонкие и изящные.

Слова «он учил меня играть на флейте» озвучены особым типом трехслойной фактуры. В верхнем регистре — незамысловатая песенная мелодия, в среднем — непрерывно струящиеся триоли, в нижнем — синкопированные октавы и квинты. Эта ритмическая фигура покачивания играет большую роль в опере.

С чувством юмора Дебюсси проиллюстрировал слова «заквакали лягушки» биением аккордов и форшлагами на тритонах. Очаровательное резюме песни «Моя мать никогда не поверит, что я так долго искала потерянный пояс» завершает фортепианная постлюдия, основанная на начальном флейтовом мотиве. Вокальная партия — идеальное воплощение дебюссистской просодии, того ее типа, ко-

торый формировался в ранних песнях и романсах и достиг совершенства в опере.

Волосы

La Chevelure

Assez lent (Довольно медленно), Ges-dur, 6/4

Если в первой песне — отдаленные аллюзии на 1-ю сцену II акта оперы, то в этой песне параллели с оперой более очевидные. Это стихотворение — своего рода вариация на текст 1-й сцены III акта драмы Метерлинка — *сцены с волосами*.

Текст песни:

«Он мне сказал: „Этой ночью я видел сон: твои волосы обвилились вокруг моей шеи. Они были словно черное кольцо на шее и на груди. Я их ласкал, они были мои. И так мы были связаны навсегда этими волосами, словно уста, прикившие к устам [...]“. Когда он закончил, то положил руки на мои плечи и смотрел на меня взглядом таким нежным, что я, задрожав, опустила глаза».

Слова в вышеуказанной оперной сцене имеют подобный смысл:

«Я держу их (твои волосы) в своих руках, я касаюсь их губами ..., обвивая ими свою шею... Не расстанусь я этой ночью с ними; привяжу их к ветвям, и тогда не уйти тебе от меня никогда... Я целую твои волосы... Ты чувствуешь мои поцелуи через прядь твоих волос. Они поднимаются к тебе. Пусть каждый долетит до тебя...».

Сцена с волосами — одна из кульминационных в опере. Она уникальна по тонкому выражению сдержанной страсти. То же можно сказать о второй песне — одной из самых прекрасных у Дебюсси. Аллюзии на эту сцену в музыке проявляются во многом: в тональных и жанровых параллелях, в композиторских ремарках, в темпе, в динамике.

Романс в медленном темпе: *Assez lent*, как и два ариозо Пеллеаса в сцене с волосами. Состояние замороженного чувственного сна в романсе передано, прежде всего, фортепианным сопровождением. Его фактура выдержана от начала до конца в духе колыбельной на 6/4 - 9/4 - 3/4 - 4/4: тихое покачивание синкопированных диссоциирующих, но мягко звучащих аккордов, в которых композитор делает особый акцент на секундах. В жанре колыбельной и оба ариозо Пеллеаса (III-1).

ПРИМЕР 115. Волосы (Три песни Билитис)

Assez lent

Il m'a dit:

p très expressif

moins lent *p très expressif et passionnément concentré*

"Cet - te nuit, j'ai rê - vé.

J'a - vais ta che - ve - lure au - tour de mon cou.

ПРИМЕР 115а. Пеллеас (III - 1)

Modéré, puis progressivement animé et passionné
Умеренно, затем все оживленней, с возрастающей страстностью

П.
Р.

[Привя] - жу, при - вя - жу их к э - тим вет - вям...
 noue, je les noue aux bran - ches du saule...

pp dolce ed express.

П.
Р.

и тог - да не уй - ти те - бе от рук мо - их!
 Tu ne t'en i - ras plus... tu ne t'en i - ras plus...

Тональность песни *Ges-dur*. Второе соло Пеллеаса в этой сцене также в тональности с шестью бемолями, хотя *Ges-dur* трудно уловим: модальная гармония колеблется между *Ges-dur* и *Des-миксолидийским*. В романсе тональность также трудно уловима и, как это часто бывает у Дебюсси, «проявляется» только в заключительном аккорде — в тонике *Ges-dur*.

В сущности, герой этого романса — двойник Пеллеаса, окутанного волосами Мелизанлы. Даже авторские ремарки подобны: *нежно, очень выразительно с возрастающей страстью* — в опере; *очень выразительно, с внутренней страстью* — в романсе. Подобные ремарки встречаются у Дебюсси крайне редко, поэтому параллели очевидны.

Вокальная партия романса — тихая, сдержанная мелодизированная декламация, которая парит как бы между тональностями. Она выдержана в среднем и низком регистре сопрано. Особенно большую роль в ней играют длительно выдержанные репетиции звуков. Лишь в момент кульминации на словах «уста, приникшие к устам» мелодия устремляется без всякого торможения вверх, достигая *e* второй октавы, после чего устало падает на октаву вниз. В фортепианной партии в этот момент, напротив: мелодический голос в октавном удвоении медленно спускается вниз, что делает восхождение голоса особенно рельефным и экспрессивным.

Гробница наяд

Le Tombeau des Naïades

Très lent (Очень медленно), fis-moll, 4/4

Печальное завершение триптиха — третья песня. Текст Луиса в прозаическом переводе:

Я шла вдоль леса, покрытого изморозью. Мои волосы сверкали маленькими сосульками, и мои сандалии были тяжелы от грязного и спрессованного снега. Он спросил:

— Что ищешь ты?

— Я иду по следам сатиров. Их маленькие раздвоенные следы, как ямочки в белом снежном покрове.

Он сказал мне:

— Сатиры мертвы и наяды тоже. В течение тридцати лет не было столь ужасной зимы. След, который ты видишь, это след козлика. Останемся здесь, где их могила.

И своим железным жезлом он разбил лед источника, где когда-то смеялись наяды. Он взял огромный кусок льда и, подняв его к светлomu небу, смотрел сквозь него...

Зимний пейзаж, лед, сковавший источник, следы на снегу, могила сатиров и наяд. Весь текст — многозначительное иносказание. В нем есть скрытые аллюзии на текст драмы Метерлинка. Был источник, у которого встретились Пеллеас и Мелизанда; в песне — источник покрыт льдом. Были юные герои, которые у источника слышали первый зов любви; здесь у источника — могила наяд, которые некогда смеялись и резвились. Через иносказание — о вечном круговороте в природе и человеческой жизни.

В этой песне есть аллюзии и на финал оперы. Там символически звучат слова умирающей Мелизанды «Зима настала. Листья все опали». Зимний пейзаж как символ смерти присутствует и в песне.

Дебюсси достиг величайшей тонкости в омузыкаливании этого текста. *Гробница наяд* — печальная песнь прощания, как и весь последний акт оперы *Пеллеас и Мелизанда*. Картина ледящего душу пейзажа создается непрерывно струящимися 16-ми на фоне диссонирующих аккордов в фортепианном сопровождении. При этом непрерывном токе 16-х фактура тонко изменчива: одноголосные пассажи сменяются терцовыми, аккордовыми. Различные типы подголосков появляются в разных регистрах — то в среднем, то в нижнем. Они делают ткань сопровождения объемной, полипластовой. На словах «Останемся здесь, где их могила» в фактуре появляются аллюзии на тремолирующую фактуру оперы.

ПРИМЕР 116. Гробница наяд (Три песни Билитис)

très doux
p Mais re-stons i-ci, où est leur tom -

très dim.

- beau." Et a-vec le fer de sa houe il cas-sa la gla-ce de la source

p mf cresc.

ПРИМЕР 116а. Пеллеас (IV - 1)

p mf

На словах «*И своим железным жезлом он разбил лед источника, где когда-то смеялись наяды. Он взял огромный кусок льда и, подняв его к светлomu небу, смотрел сквозь него...*» в фортепианном сопровождении на тремолирующей терциями фигура появляется *мотив зова*. Особенно важен вариант *мотива зова* в виде восходящей синкопированной секунды из последнего акта оперы. Ассоциативно *Гробница наяд* ведет ко многим произведениям Дебюсси. Пожалуй, один ряд таков: *Наяды — Сирены — Ундина*. Можно себе представить, что персонажи античных мифов для Дебюсси есть некие маски, за

которыми скрывается инобытие героев оперы: человек, вернувшийся в природу. Ведь не случайно в этих произведениях есть явные аллюзии на словесные и звуковые мотивы оперы. Другой ряд: *Шаги на снегу, Для безымянной могилы, Терраса свиданий при лунном свете*. Все эти произведения — особого рода «после оперы»: героев больше нет, осталась лишь *терраса свиданий*, остались лишь *шаги на снегу* и ... *безымянная могила*. Так Дебюсси на свой лад соприкоснулся с тристановской темой: Любовь и Смерть.

Галантные празднества

Fêtes galantes

(Поль Верлен)

Вторая серия (1904)

Последний раз Дебюсси обращается к стихотворениям Верлена, создав вторую серию *Галантных празднеств*, посвятив их своей будущей (второй) жене Эмме Бардак. Сюда вошли три стихотворения: *Простушки, Фавн, Сентиментальный разговор*. Этот цикл был написан после постановки оперы *Пеллеас и Мелизанда*, после создания фортепианных произведений *Эстампы, Маски, Остров радости*.

Тринадцать лет отделяют вторую серию *Галантных празднеств* от предыдущего верленовского цикла *Забывшие ариетты*. По этому поводу С. Яроцинский заметил, что «композитор вернется (к Верлену) как бы затем, чтобы отдать последние почести тому, кто сильнее всех поэтов „пробуждал в нем движение души“, но это будет уже другой Дебюсси — не молодой бунтарь, а истинный мастер, сознающий свою власть над стихами, которые он сам выбрал, и демонстрирующий во втором сборнике „Галантных празднеств“ [...], что даже применяя лаконичные средства и простоту экспрессии, он чутко слышит все тонкости текста любимого некогда поэта»³⁸⁹.

Простушки

Les Ingénues

Modéré (Умеренно), 3/8

Это стихотворение о незатейливых любовных утехх юности полно очарования. Столь же очаровательно его музыкальное воплощение. Свободная мелодическая декламация, которая давно уже

³⁸⁹ Яроцинский С. Цит. изд. С. 177–178.

сформировалась в ранних романах Дебюсси и прошла испытание в *Пеллеасе*, здесь достигла высшего совершенства в лаконизме и тонкости интонирования смысла слова. При этом она имеет вид предельно плавного скольжения — то нисходящего, то восходящего, то по диатоническим ступеням, то по хроматизмам, чаще всего в пределах малых интервалов. Основана она, как всегда, на принципе свободного развертывания. При непрерывном обновлении интонаций мелодическое движение направлено к кульминации, которая падает в зону золотого сечения. Уровень динамики поднимается только до *mezzo forte* (при том, что весь романс в динамике *piano-pianissimo*). В этот момент в вокальной партии появляется самый высокий звук *f* второй октавы. Предельно лаконичными средствами композитор достигает желаемого эффекта — утонченной, сдержанной экспрессии.

В фортепианной партии, выдержанной, казалось бы, в единообразной, в то же время постоянно обновляющейся фактуре, композитор достиг поистине колдовского, завораживающего звучания. В трехдольном метре (3/8) ниспадающая фигурация шестнадцатыми основана на чередовании больших терций. Подчас фигурация надолго застывает на колебании одних и тех же звуков, что создает гипнотизирующий эффект, словно все происходящее — зачарованный сон. Так, начальная фигурация на звуках *f-des-e-c-des-a* повторяется в 13-ти тактах.

ПРИМЕР 117. *Простушки (Галантные празднества, II серия)*

Modéré [Умеренно]

pp *doucement soutenu*
[нежно, сдержанно]

Борь - бу вы - со - ких каб - лу - ков и длин - ных ю - бок
Les hauts ta - lons lut - taient a - vec les lon - gues ju - pes.

pp *pp*



Терция *c-as* колеблется также на протяжении 11-ти тактов. Партия левой руки привносит разнообразие, ее фактура непрерывно изменчива. Восходящие одноголосные хроматические мотивы сменяются параллелизмами падающих, как капли, секунд, затем чередованием аккордов с форшлагами в низком регистре. И тогда фактура расслаивается на четыре пласта, при этом оставаясь легкой и прозрачной. Неслыханная новизна гармонии подчинена атональному принципу организации материала, к чему Дебюсси пришел ранее Шёнберга, хотя организована она иначе, чем атональность австрийского композитора. При ключе нет ни одного знака, а заключительный аккорд — разложенное в четырех октавах арпеджированное увеличенное трезвучие *f-a-des* на глубоком басу *f* в контроктаве в большом отрыве от аккорда.

Фавн

Le faune

Andantino, 3/4

Текст *Фавна* трудно переводимый на русский язык. В свободной интерпретации А. Машистова он выглядит так:

Старый фавн из розовой глины
на лугу смеется, наглец,
Дерзко он глядит с куртины
И светлым дням сулит конец.
Тем светлым дням, которых вечно
Душа среди печалей ждет.
И тамбурина звон беспечный
И нас, и время звал в полет.

Третий раз Дебюсси обращается к теме *Фавна*. Первый раз, ровно 10 лет назад, его вдохновил на оркестровую *Прелюдию к Послеполудню Фавна* Малларме, второй раз — Пьер Луис (*Флейта Пана*), в третий раз — Верлен. Аллюзии на эти пьесы возникают уже в на-

чальной одноголосной фортепианной арабеске с ремаркой «*подражая флейте*». Но в звукоряде с увеличенной секундой данной песни заметно проглядывает ориентальный колорит. Этот оттенок утверждается в дальнейшем развитии мелодической линии в фортепианной партии с ее хроматизмами и опорой в гармонии на увеличенное трезвучие. Начальная арабеска на протяжении пьесы появится еще дважды, придавая вокальной миниатюре черты свободной (разумеется, не классической) рондальности.

Через три такта после вступления в левой руке фортепианной партии появляется ритмический мотив в глубоком басу на квинте *g-d*, который становится оstinатным фоном для всей лаконичной миниатюры. Словно тамбурин отбивает ритм. Идея имитировать звуки тамбурина подсказана текстом, как и имитация флейты, которая является символом Фавна. Неуклонное оstinато (с ремаркой — *очень издалика, без оттенков, но ритмически четко*) придает вокальной миниатюре черты трехдольного подвижного испанского танца. Здесь, как и в предыдущей миниатюре, царит атональность, которая в сочетании с динамикой *piano-pianissimo* придает всему звучанию призрачный, нереальный оттенок. Лишь в вокальной мелодии возникают островки в *d-moll*. Последний аккорд — неустойчивый *g-d-f-cis* с ремаркой *plus rien* (дословно — *более ничего нет*, или — *почти не слышно*). Звуки танца удалились, и их не слышно более.

Сентиментальный разговор

Colloque sentimental

Triste et lent (Медленно и печально), 3/4.

Цикл завершается романсом *Сентиментальный разговор*. Грустный, даже душераздирающий текст Верлена поражает своей простотой, обыденностью и вместе с тем в этой обыденности — настоящий трагизм. Смысл его таков: две фигуры (мужчины и женщины), как тени, скользят в старом ночном парке, пустынном и холодном. Их взоры — потухшие, их слова едва слышны. Они вспоминают прошлое:

- *Помнишь ты наш былой экстаз?*
- *Почему вы хотите, чтобы я это помнил?*
- *Твое сердце по-прежнему сильно бьется, едва ты слышишь мое имя? По-прежнему ты видишь мою душу во сне?*
- *Нет.*
- *Ах! Были прекрасные дни невообразимого счастья, когда наши губы сливались.*

— Возможно...

— И небо было такое голубое, и сколько было надежд!

— Надежды исчезли в черном небе.

Так они шли, и только ночь внимала их словам.

В музыкальном воплощении стихотворения Верлена лаконизм и концентрация смысла достигают вершины: несколькими звуками вступления фортепианной партии обрисован ночной парк — «пустынный и холодный». Вокальная партия, выдержанная в духе тихой псалмодии, полна тоски. Ее сопровождает предельно лаконичная партия фортепиано, в которой на протяжении двадцати одного такта звучит педаль на звуке *as*. Она то одиноко пульсирует, то сопровождает «флейтовые» арабески, то оказывается основанием пульсирующих интервалов или аккордов.

ПРИМЕР 118. Сентиментальный разговор (Галантные празднества, II серия)

Un peu plus mouvementé [Более оживленно]

très expressif, mélancolique et lointain
[очень выразительно, печально и как бы издалека]

p *pp*

retenu [замедляя]

— Ведь пом-нишь ты те чуд-ны-е мгно-вень-я?
- Te sou-vient il de notre ex-tase an-cien-ne?

pp

— Дав-но по-ра те дни пре-дать заб-вень-ю.
- Pour-quoi vou-lez vous dons qu'il s'en sou-vien-ne?

p

Верленовская параллель холодного пустынного парка и внутренней душевной опустошенности нашла в этом романсе идеальное звуковое воплощение. Этот романс — на уровне самых высоких образцов вокальной музыки в мировой классике.

Поздние романсы

Прогулка двух влюбленных (1910)

Le Promenoir des deux Amants

(Тристан Л'Эрмит)

В 1904 году Дебюсси создает первый цикл на поэтические тексты старых поэтов, дав ему гордое название *Три песни Франции*. Цикл включает два *Ронделя* Шарля Орлеанского и одну песню на текст Тристана Л'Эрмита под названием *Грот*.

В 1910 году композитор вновь обратился к стихотворениям Тристана Л'Эрмита в цикле с оригинальным названием *Прогулка двух влюбленных*. Это один из самых прекрасных циклов Дебюсси, и посвятил он его своей жене Эмме Клод. Композитору оказался близок строй чувств, настроений стихов старых поэтов. Он чувствовал в них, вероятно, параллели с поэзией символистов.

За этим мрачным гротом

Après de cette grotte sombre

Très lent et très doux (Очень медленно и очень печально), gis-moll, 9/8

Романс заслуживает особого внимания. Во-первых, он без всяких изменений перенесен сюда из цикла *Три песни Франции*, с тем же текстом Л'Эрмита, который был создан в 1904 году. Так Дебюсси поступил только один раз. Значит, этот романс имел для него особое значение. Написан он после постановки *Пеллеаса*. И нельзя не заметить в названии романса аллюзии на сцену в опере *Перед гротом* (II-3)³⁹⁰. Может быть, именно поэтому композитор выбрал стих почти забытого поэта.

В тексте есть немало поэтических мотивов, сближающих его с поэзией символистов. Так, у Л'Эрмита «*волны борются с раковинами, свет борется с тенью*». Уже этого достаточно: борьба света и тени в системе образов драмы Метерлинка играет огромную роль.

³⁹⁰ Такое предположение подтверждается тем, что в дальнейшем во многих прелюдиях композитор «вспоминал» мотивы именно из этой сцены.

«Волны, утомленные работой, которую они проделывают над камешками, отдыхают в убежище... тростник навис над спящими водами и их снами». Это у Л'Эрмита. У Метерлинка — сонный всплеск воды (II-1), Это прекрасный огромный грот, полный голубых теней, если в нем зажечь маленький огонек; можно подумать, что это небесный свод, покрытый звездами (II-3, *Перед гротом*).

Случайно ли, что мелодической опорой миниатюры стали два мотива из оперы: восходящий и нисходящий *мотив зова*? В опере *мотив зова* — это нисходящий форшлаг в терцовом утолщении. Здесь он предстает в различном утолщении — параллельными квартами, квинтами, секстами. В романсе *мотив зова* звучит от начала до конца как *basso ostinato*, тем самым предвосхищая знаменитую прелюдию *Шаги на снегу*. Фортепианная партия романса обладает самостоятельной ценностью, а форма ее — подобна форме той же прелюдии. *Мотив зова* неуклонно повторяется в том же ритме, что и в *Шагах на снегу*, в том же темпе, с той же артикуляцией, с теми же динамическими оттенками. Он так же, как и в прелюдии, передает состояние мрачной застылости, оцепенения, пронзительной тоски.

ПРИМЕР 119. За этим мрачным гротом (*Прогулка двух влюбленных*)

Très lent et très doux

pp

m. d.

Au - près de cet - te grot-te som - bre Où l'on res-pire un air si doux,

sempre pp

На фоне ритмического мотива в свободной речитации разворачивается вокальная мелодия. В партии фортепиано оstinатному мотиву также контрапунктирует мелодический голос. Он появляется то в верхнем, то нижнем регистре, то в виде одноголосного напева, то в виде аккордовой мелодии. Варьируется и сам *мотив зова*. Он звучит одногласно и, утолщенный интервалами или аккордами,

появляется от разных звуков, то уходя вниз, то поднимаясь вверх (в диапазоне от малой октавы до третьей). Аккордовые последовательности и гармонизация мотива достигают высочайшей выразительности.

Послушай мой совет, дорогая Климена

Crois mon conseil, chère Climene

Très modéré, doucement, très expressif (Очень сдержанно, нежно и очень выразительно), *H-dur*, 2/4

Текст этого стихотворения, вероятно, также привлек Дебюсси совпадением одного из мотивов оперы. Может быть, для композитора было достаточно одной фразы текста, напоминающей ситуацию 1-й сцены II акта оперы, где Мелизанда и Пеллеас впервые слышали зов любви, *сидя на краю бассейна*. И это еще одна прогулка двух влюбленных к бассейну слепых.

Л'Эрмит:

*Как настанет вечер, прошу тебя,
Пойдем посидеть на краю бассейна,
Где так дышится легко
И где к нам придет чудесная любовь.*

В этом монологе, полном любовной неги и страсти, можно найти отзвук указанной сцены, а также и сцены с волосами (III-1).

Начинается романс одноголосной «флейтовой» фразой фортепиано в духе начального мотива флейты в сцене у бассейна слепых. Композитор очень часто «вспоминает» флейтовый напев важной для него сцены. Тональность романса *H-dur* близка ее тональности (*E-dur*).

ПРИМЕР 120а. *Послушай мой совет, дорогая Климена*



В партии фортепиано появляются арабески разной формы: вращающиеся, ниспадающие, разнонаправленные триоли в двух руках. Арабески меняют свою форму, пока, наконец, не остановятся на тремоллирующей фигуре (из оперы). Вся вокальная партия —

в духе ариозо Пеллеаса, полного любовного трепета, из *сцены с волосами*. Совершенно очевидно, что аллюзии на оперу в тексте нашли отражение и в музыке.

*Я дрожу при виде твоего лица
Je tremble, en voyant ton visage*

Rêveusement lent (Медленно и мечтательно), Des-dur, 3/4

Любовная лирика этого романса воплощена в монологе, в очень медленном темпе. Три разнородных музыкальных элемента фортепианной партии определяют характер пьесы, ее необычную атмосферу: короткие «флейтовые» арабески в сочетании с покачивающейся в синкопированном ритме низкой педалью на звуке *as* придают музыке пасторальный оттенок. Возникающие время от времени аккорды в пунктированном ритме трехдольного метра — в духе старинной сарабанды. Таким образом, легкость, воздушность прозрачность ткани, пасторальная умиротворенность сочетаются с серьезным, даже торжественным строем старинного танца.

Три баллады Франсуа Вийона (1910) Trois Ballades de François Villon

В том же году, что и цикл *Прогулка двух влюбленных*, композитор в последний раз обращается к стихам старых поэтов. На этот раз он выбирает Франсуа Вийона. На обложке нот, изданных Ж. Дюраном, старинным шрифтом и в старинном стиле значилось: *Trois Ballades de François Villon mises en musique par Claude Debussy*³⁹¹. Первое исполнение *Трех баллад* состоялось 5 февраля 1911 года, а через месяц композитор дирижировал их оркестровой версией.

Франсуа Вийон — поэт эпохи французского Ренессанса (1431–1462). Как пишет Г. Филенко, это мятежный, дерзкий поэт, «*отщепенец своей среды*». Хотя он блестяще окончил Сорбонну и получил ученые степени еще в молодости, дальнейшей своей судьбой он распорядился иначе: его недолгая жизнь не протекала вблизи Сорбонны. Бунтарь, завсегдатай кабаков, не раз судимый, он выбрал для себя стезю поэта бродяг, бедняков, отверженных³⁹². Типичный «проклятый поэт». Так называли Верлена, и действительно в его биографии много общего с биографией Вийона.

³⁹¹ *Три баллады Франсуа Вийона, положенные на музыку Клодом Дебюсси.*

³⁹² См. Филенко Г. Цит. изд. С. 195.

Три баллады, выбранные Дебюсси, печальные и ироничные, язвительные и жизнерадостные, оказались очень сложными для музыкального воплощения. По признанию самого Дебюсси, ему было трудно приспособиться к ритму стиха Вийона, не потеряв при этом свободу вдохновения. Тем не менее, *Баллады* получились произведением вдохновенным. Они написаны на старофранцузский текст, но без всякой архаизации музыки.

Обычно во всех циклах Дебюсси стремился выбирать различные по смыслу и по типу стихотворения, которые давали бы возможность построить и музыкальные образы на контрастах. Так и здесь.

1. Баллада к возлюбленной

Ballade de Villon a s'amye

Triste et lent (Грустно медленно), 4/4

Первая баллада полна глубокой тоски. Ее тема — трагическая любовь. Развернутый по масштабам монолог основан на проникновенной вокальной речитации величайшей сдержанности, в которой Дебюсси не знает себе равных. Особенностью ее является сочетание песенной интонации с псалмодированием в духе григорианского пения. Для такой декламации (это уже отмечалось не раз) характерна длительная репетиция одного звука. Интонация целиком подчиняется слову, следует за всеми его изгибами — ритмическими и эмоциональными. Очень важный момент в таких монологах — их направленность к кульминации, которая делает это развертывание целеустремленным, рельефным, экспрессивным.

Начальная ремарка композитора: *Triste et lent (avec une expression où il y a autant d'angoisse que de regret — грустно и медленно, с выразительностью, в которой больше тоски, чем сожаления)*. Для передачи этого состояния души, полного тоски, композитор вновь использовал в партии фортепиано *мотив зова* в качестве *basso-ostinato* (нисходящий вариант), как в романсе *За этим мрачным гротом*. Одна и та же идея, но сколько фантазии вкладывает Дебюсси в варианты! Разнообразна гармония, на которую опирается *мотив зова*, разнообразны контрапункты, которые окутывают синкопированный мотив. В самой форме также есть отличие от романса *За этим мрачным гротом*. Два раза *мотив зова* уступает место новому мотиву с ремаркой *Doux et mélancolique, pénétrant et expressif — нежно и меланхолично, проникновенно и экспрессивно*. Такую форму, которая встретится еще у Дебюсси и в прелюдии *Шаги на снегу*, можно назвать *прерванные вариации на basso ostinato*.

**II. Баллада-молитва к Богородице,
сочиненная Вийоном для своей матери
*Ballade que se fait Villon à requeste
de sa mère pour prier à Nostre-Dame***

Très modéré, doux et simple (Очень умеренно, нежно и просто), 4/4

Вторая *Баллада* совершенно в особом строе. Это светлая и тихая молитва. В ней есть и смирение, и покаяние, и страстная мольба о заступничестве Девы Марии. Вокальная мелодия выдержана в обычной манере Дебюсси. Но здесь она более чем где бы то ни было приближается к средневековому григорианскому псалмодированию, ибо того и требует текст.

Баллада написана в форме рондо, в которой рефрен неустанно варьируется. А в каждом эпизоде еще есть повторяющийся ритурнель на словах, которые являются смысловой квинтэссенцией баллады: «*В этой вере я хотел бы жить и умереть*». Эти слова всегда даются в точном повторении мотива в вокальной мелодии и в точном повторении аккордов сопровождения.

В фортепианной партии — опора на пустые параллелизмы квинт и квинтовые аккорды, иногда с неаккордовыми звуками в духе органа модальной средневековой церковной музыки. Подчас композитор использует типичные для него параллелизмы трезвучий или параллелизмы более сложных диссонирующих созвучий. Но простота отдельных созвучий только кажущаяся. Последовательность аккордов образует оригинальный и абсолютно новый гармонический стиль, а аллюзии на средневековую церковную музыку едва уловимы.

**III. Баллада о женщинах Парижа
*Ballade des femmes de Paris***

Alerte et gai (Живо и весело), 2/4

Блистательное завершение цикла — живая, веселая, остроумная в тексте и в музыке песня, написанная во славу парижанок. Никто, ни венецианки, ни флорентинки, ни римлянки, ни неаполитанки (бесконечное перечисление) не могут сравниться с парижанками в остроумии и болтливости — таков смысл баллады.

Вокальная партия по типу близка буффонным ариям. Фортепианная — решена в жанре токкаты с разнообразной и непрерывно меняющейся фактурой, в которой неизменной остается лишь ритмическая пульсация 16-х в двудольном метре.

Преломление стихов старинных поэтов у Дебюсси очень индивидуально. Это особый мир — мир Дебюсси. Он искал в этой поэзии образы, которые его всегда волновали. Видимо, Дебюсси ощущал близость поэзии символистов к поэзии старинных поэтов в определенных темах: в любовной лирике, в поэтических пасторалях, особенно в теме неразрывной связи человека и природы. Дебюсси привлекали как музыкальная, так и поэтическая эпоха XVIII века, а также Средневековья и Ренессанса. Все это в равной степени отразилось и в фортепианной музыке, и в вокальной. Поэтому, если с молодых лет Дебюсси тянулся к прошлому, то и в зрелые годы эта тяга нашла естественное продолжение. По этому поводу заслуживает внимания обобщение Г. Филенко:

«Он (Дебюсси) любит французскую поэзию, французскую живопись, французскую музыку от ее истоков во всех ее проявлениях как эманацию французского духа, французского национального характера. Он любит и воспекает французскую землю, породившую ее народ и культуру, ощущает себя ростком этой культуры, корни которой уходят вглубь истории, за будущее которой он ответствен»³⁹³.

Романсы на стихи Малларме

Явление (1884)

Apparition

Andantino, E-dur — G-dur, 9/8

Через 10 лет после романсов на тексты Верлена Дебюсси возвращается к современной поэзии в *Трех стихотворениях Малларме* (1913). На текст этого поэта Дебюсси в юности написал один романс *Apparition (Явление)*. У Малларме это одно из самых ранних стихотворений. Но в нем уже сложилась система образов, язык, особенности его поэтического образного мышления. И у Дебюсси это ранний романс. Несомненно, романс *Apparition* интересен тем, что Дебюсси выбирает очень сложный по смыслу и по языку текст, отличающийся удивительной красотой поэтических образов. Стихотворение привлекало многих русских переводчиков. Так, в русском издании поэзии Малларме 1995 года оно дается в пяти переводах³⁹⁴.

³⁹³ Филенко Г. Цит. изд. С. 242.

³⁹⁴ *Mallarmé S. Vers et prose.* Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995.

Каждый автор перевода предлагает и свой вариант названия стихотворения³⁹⁵. Вот его отрывок.

Mallarmé. *Apparition*

*La lune s'attristait. Les séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans de calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
C'était le jour béni de ton premier baiser.*

.....
*L'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparu
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté*³⁹⁶

*Луна печалилась. Томились серафимы,
Склоняясь к смычкам, — и стон неуловимый
От скрипок трепетных — по венчикам цветов —
Скользил бледнеющий и умирал без слов.
То был блаженный день, день первого признанья,*

.....
*Блуждал я вдалеке от шума и движения,
И взор мой отдыхал на старой мостовой —
Во мгле и в жизни — ты явилась предо мной.
И фея ты была ребяческих гармоний,
Которая скользит в сияющей короне,
Роняя, точно снег из молодой руки
Душистых звезд лазурные венки.*

Пер. В. Брюсова³⁹⁷

Дебюсси, обладая тонким поэтическим чутьем, искал способ адекватного отражения образов в музыке: повороты и изгибы текста он подчеркивает неожиданными тональными сдвигами. Так, *E-dur* начала романса сменяют то *Des-dur*, то *C-dur*, последний сдвиг — в наиболее далекий для *C-dur*'а *Ges-dur*. Уже в этом раннем романсе складывается и особый тип вокальной декламации Дебюсси, о чем неоднократно упоминалось: свободной, вне квадратных структур, вне повторений мотивов, построенной по принципу непрерывного развертывания. Складывается *силлабический* тип просодии, с частым повторением звука, как в средневековой григори-

³⁹⁵ *Прозрение, Появление, Луна печалилась, Явление, Видение*. Лучшее название, как мне кажется, соответствующее содержанию, — *Явление*.

³⁹⁶ *Mallarmé S.* Цит. изд. С. 48.

³⁹⁷ Там же. С. 428.

анской псалмодии, складывается ритм вокальной речи: ровные восьмые в дуолях и триолях с остановкой на более крупных долях в конце фразы. Таким образом, исток такой декламации — все же ритмика григорианского пения.

Уже здесь в фортепианной партии Дебюсси стремился раскрыть все нюансы текста: тонкий лиризм, скрытые душевные движения влюбленного, познавшего первый поцелуй «*феи в сияющей короне*» и красочно нарисованный пейзаж с «*печальным светом луны*» и «*томительными звуками скрипки*»...

Разумеется, здесь Дебюсси еще в поисках. Ни фортепианное сопровождение, ни вокальная партия не достигают еще высокого художественного уровня. Однако многие важные элементы стиля уже намечены. Интересен также и факт перенесения фразы романса «*dans la calme des fleurs vaporeuses*» в оперу (II-1) на словах Пеллеаса «*Voulez-vous vous assesoir sur le bassin de marbre ?*».

Три стихотворения Стефана Малларме (1913) ***Trois poèmes de Stéphane Mallarmé***

Малларме, вероятно, самый трудный поэт для перевода его стихов на язык музыки. Он требует особой тонкости, глубины и чего-то еще из области чистой интуиции. Не случайно Дебюсси решился повторить опыт союза с Малларме в пору полной зрелости. Композитор посвящает этот опус дочери поэта Madame E. Bonniot (Е. Боннио, урожденной Малларме) в память Стефана Малларме.

В трех стихотворениях *Soupir, Placet futile, Eventail* утонченная любовная лирика и тонкий, едва уловимый юмор Малларме усложнены символикой образов и слов, изысканным, даже изощренным стилем. Семантический слой стихотворений настолько сложен, что одно и то же стихотворение в разных переводах существенно меняет смысл. В данном цикле Дебюсси достиг подлинных высот в области постижения этого смысла, его адекватного отражения в музыке, что потребовало радикального обновления музыкального языка вокальной лирики. Не одно поколение композиторов может быть благодарно Дебюсси за его открытия.

Бережное и очень тонкое прочтение стихотворений отражается, казалось бы, в обычной для Дебюсси декламации. Но в ней композитор своим неповторимым способом, своей особой манерой достигает поразительных результатов.

*Вздых
Soupir*

Calme et expressif (Спокойно и выразительно), As-dur, 4/4

Приведем отрывок текста стихотворения Малларме в оригинале и в переводе на русский язык.

*Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme un jardin mélancolique,
Fidèle, en blanc jet d'eau soupire vers d'Azur!*

*Твое лицо, сестра, где замечталась осень,
Вся в рыжих крапинах, и ангельская просинь
Задумчивых очей опять влекут меня,
Влекут меня в лазурь томительного дня.*

Пер. Р. Дубровкина³⁹⁸

Перевод дает приблизительное представление о поэтических образах Малларме, где каждое слово имеет значение, а вокальная партия романса чутко следует за ним. Хрупкие, нежные и прозрачные гармонии чередуются с разного типа фигурациями в партии фортепиано. Одни из них напоминают начало III акта *Пеллеаса*, в частности, арфовые репетиции звуков в разных октавах в высоком регистре. Другие представляют собой колебания тритона в триольном ритме, тритона особенного, «*пеллеасовского*» на звуках *d-as*. Но все эти фигурации даны на фоне сложных созвучий нетрадиционной структуры, как, например, на фоне аккорда *es-as-b-des-es-g-e*, являющегося по существу полуклассиком.

В озвучивании стихотворения Дебюсси явно пришел к атональному методу организации звуков, но атональность здесь особого типа, в которой композитор оперирует диатоническими попевками. Это тип чисто французской атональности (иной, чем у Шёнберга). С ее помощью Дебюсси достиг на редкость нежного, хрупкого, утонченного и таинственного звучания. Не говоря уже о том, что все звучит завораживающе красиво!

³⁹⁸ *Mallarmé S.* Цит. изд. С. 66–67.

Маленькая просьба

Placet futile

Dans le mouvement d'un Menuet lent (В ритме менуэта, медленно), g-moll, 3/4

Каждый переводчик понимает этот стих по-своему, что отражается даже в переводе названия. Вот его варианты: *Тщетная мольба*, *Легкомысленное прошение*, *Вздорная просьба*. В русской литературе о вокальной лирике Дебюсси встречаются и другие переводы, как, например, *Незначительная просьба*. Больше всего соответствует смыслу стихотворения, как мне кажется, название *Маленькая просьба*³⁹⁹.

Приведем полный текст стихотворения Малларме в оригинале и переводах (для сравнения).

*Princesse! à jalouser le destin d'une Hébée
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos luvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres*

*Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille, ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blond dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!*

*Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,*

*Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires*⁴⁰⁰.

Тщетная мольба

*Глазурной Гебе я завидую, Принцесса,
На чашке, что к губам прильнула дорогим,
Но не дерзнет аббат стать богом в чаше леса
И на фарфоре к вам не явится нагим.*

*К помаде ты питаешь больше интереса,
Болонкой не прижмешь меня к шелкам тугим,
Я не придворная забава и не пьеса,
Но, кажется, меня ты предпочла другим.*

³⁹⁹ Mallarmé S. Цит. изд. С. 48, 430, 431.

⁴⁰⁰ Там же. С. 48, 50.

*Так прикажи, завит искусством ювелира
Твой локон золотой, твой смех — трава для клира
Овец, отзывчивых на прихоть госпожи.*

*Так прикажи... И я на флейте заиграю,
На веере любви присяду робко с краю, —
Стать пастухом твоих улыбок прикажи!*

Пер. Р. Дубровкина⁴⁰¹

Легкомысленное прошение

*На чашке вашей стать я Гебой был бы рад,
Чтоб вы меня могли прижать к устам в кармине;
Однако скромного я званья — лишь аббат
И потому на севр не нанесен понине.*

*Я незначительней для вас, увы, стократ
Интрижек, пастилы, болонки, герцогиня;
Но коли и по мне скользнет украдкой взгляд
Моей причесанной бессмертными богини,*

*Прошу я вас, кто шлет на нажити сердец
Стада малиновых улыбок, тех овец,
Чье полнит бляньё безумьем души наши,*

*Прошу... — и пусть Амур на веере потом
Изобразит меня нарядным пастушком —
Прошу доверить мне улыбки ваши.*

Пер. Ю. Корнеева⁴⁰²

Изысканный юмор поэта, разумеется, неперево́дим на русский язык. Дебюсси воплощает стихотворение в очаровательной танцевальной песне, элегантно медленном менюэте с гибко покачивающимся ритмом в фортепианной партии. Параллелизмы трезвучий, секстаккордов сменяются параллелизмами сложных диссонансов часто нетерцово́й структуры. К аккордам присоединяются легкие и изящные «флейтовые» арабески. Фортепианная партия, как всегда, представляет собой самостоятельный звуковой пласт, который тонко передает эмоциональную атмосферу стиха.

В вокальной декламации, ритм которой тесно связан с ритмом стиха, полная свобода, независимость от фортепиано: свой ритм, свои опорные точки мелодии. Диатоника в отдельных оборотах и атональность в целом — удивительное сочетание, как и в музыке романса на стихи Малларме.

⁴⁰¹ *Mallarmé S.* Цит. изд. С. 49, 51.

⁴⁰² Там же. С. 431.

Beep
Eventail

Scherzando, 2/4

У Малларме есть три стихотворения под названием *Beep*. Первое — *Eventail de Madame Mallarmé* (*Веер Мадам Малларме*), второе — *Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé* (*Другой веер — Мадемуазель Малларме*). Именно этот текст Дебюсси использовал для музыкального воплощения, что, видимо, и предредило посвящение цикла дочери Малларме. И третье стихотворение — просто *Eventail (Beep)*. Так назвал свою миниатюру Дебюсси.

Вот отрывок стихотворения в оригинале и в двух различных переводах:

*O rêveuse, pour que je plonge,
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ma main.*

.....
*Vertige! Voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Oui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir, ni s'apaiser*⁴⁰³.

*Твоей мечтательной тоскою
Я окрылен: плыву, светло...
Но той же вкрадчивой рукою
Мое замедлено крыло.*

.....
*Вскружи! Безмолвным колыханьем,
Как поцелуем, опьянен,
Ничым, но сладостным дыханьем,
Я рею, трепещу, пленен...*

Пер. И. Тхоржевского⁴⁰⁴

*Слукавь и, если вслед за мною
В блаженство окунешься вдруг,
Крыло мое любой ценою
Не выпускай из милых рук.*

.....
*То опускаясь, то взлетая,
Весь мир, как поцелуй, дрожит, —
Не вырастая и не тая,
Он сам себе принадлежит*

Пер. Р. Дубровкина⁴⁰⁵

⁴⁰³ *Mallarmé S.* Цит. изд. С. 104, 106.

⁴⁰⁴ Там же. С. 453.

⁴⁰⁵ Там же. С. 105, 107.

Если *Маленькая просьба* — в ритме менуэта, то *Веер* — легкое, игривое и причудливое скерцо. Оно словно отражает игры маленькой девочки, повадки которой Дебюсси — отцу Шушу — были хорошо известны и очень милы. Все подчинено прихотливым ритмам, изменчивой фактуре фортепиано, где легчайшие ажурные пассажи сменяют гроздья аккордов *staccato*, короткие «флейтовые» арабески чередуются с тихим тремоло «струнных». Над всем парит нежная, тихая, как бы шепотом произнесенная вокальная декламация. В ней слышится затаенная нежность, если не страсть.

И эта вокальная миниатюра написана языком, где полностью отсутствуют тональные опоры. Эта музыка пример того, как атональность может служить передаче изысканных, едва уловимых эмоций, в которых превалирует легкое томление, нежная грация, тонкая улыбка.

ПРИМЕР 121. *Веер* (Три стихотворения Стефана Малларме)

The musical score is for the piece "Le Ventilateur" (The Fan) by Claude Debussy. It is set to three poems by Stéphane Mallarmé. The score is written for voice and piano. The tempo is marked "Rapide" (Rapid) for the first section and "Mouvt" (Moderato) for the second. The piano accompaniment features rapid triplet passages in the right hand and a more rhythmic, accented pattern in the left hand. The vocal line is a simple, melodic line that follows the text. The score includes dynamic markings such as *mf*, *dim. molto*, and *pp*, as well as performance instructions like "le chant doucement en dehors" and "Cédez un peu".

Ver - ti - ge!

Mouvt

mf *dim. molto* *pp* *sempre legg.*

le chant doucement en dehors

voi - ci que fris - son - ne L'es - pa - ce

Cédez un peu - // Mouvt

comme un grand bai - ser

Рождество детей, оставшихся без крова (1915)

Noël des Enfants, qui n'ont plus de maison

(Клод Дебюсси)

Doux et triste (Нежно и печально), a-moll — Ges-dur, 9/8

Последнее вокальное произведение написано уже тяжело больным композитором, когда Франция была охвачена войной. Песня очень выделяется из всего вокального наследия Дебюсси. Текст принадлежит самому Дебюсси. Он создан в обезоруживающе простом стиле, в духе наивных народных детских песен. Но в этом простом тексте композитор передал всю свою боль и тревогу за охваченную войной Францию и сострадание французским бездомным детям.

Она рассчитана на исполнение в стремительном темпе. Непрерывно пульсирующие триоли в фортепианном сопровождении в тональности *a-moll* в сочетании с дуолями в вокальной партии придают песне встревоженный, нервный и горестный оттенок. В кульминации «*Карай их (врагов)!*» в сопровождении появляются октавные репетиции, затем аккордовые, в которых заметны аллюзии на фактуру аккомпанемента *Лесного царя* Шуберта. Трагического накала — словно это крик души — полны и возгласы в вокальной партии, написанной также в духе непритязательных детских песенок. Эта грустная песня вместе с тремя сонатами завершает творческий путь композитора.

* * *

Подведем итоги.

Вокальная лирика — это огромный пласт в наследии Дебюсси, *mélodies* он писал на протяжении всего творческого пути и здесь национальный гений нашел свое самое полное проявление. Это видно и по отношению к тексту, и по типу вокальной декламации, и по изысканному вкусу. Композитор перекладывал на музыку только высоко художественные тексты современных ему или старинных поэтов, в которых не найти ни банальных слов, ни банальных идей, ни банальных чувств. На всей музыке лежит печать небывалой изысканности и божественной красоты.

Все вокальное творчество Дебюсси можно разделить на две части — написанное до создания оперы *Пеллеас и Мелизанда* и после нее. Романсы, написанные до *Пеллеаса*, сыграли огромную роль в формировании поэтики всей музыки Дебюсси. В романсах он выработал особый тип вокальной декламации, которую применил в

опере. Соотношение голоса и фортепиано послужило для композитора моделью, по которой он выстраивал в опере соотношение голоса и оркестра.

Что же касается послеппелеасовских вокальных сочинений, они наполнены ассоциациями с оперой, впрочем, как его фортепианная и оркестровая музыка.

Вокальные жанры вели к опере, от оперы идеи распространились едва ли не на все последующее творчество.

Мученичество святого Себастьяна
Le martyre de Saint Sébastien

Дебюсси — д'Аннунцио (1911)

Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое от места и времени. В музыке наиболее удачно выражаются эти волнения вечности.

Андрей Белый

Мученичество святого Себастьяна на текст мистерии Габриэля д'Аннунцио — одно из самых оригинальных произведений позднего творчества Дебюсси. Прежде всего, необычен для того времени новый синтез жанров в спектакле, в котором объединились драма, опера, оратория и балет. Необычен был и язык Дебюсси. И в том, и другом — прорыв в новейшую музыку XX века. Влияние этого сочинения на французских потомков Дебюсси (и не только французских) было огромным, хотя у критики и у публики настоящего признания оно не получило.

В конце ноября 1910 года началась переписка Дебюсси и Г. д'Аннунцио. Итальянский поэт, вдохновившись танцем Иды Рубинштейн, которую он видел в спектаклях труппы Дягилева, решил специально для нее создать спектакль. Им стала мистерия *Мученичество святого Себастьяна*.

Г. д'Аннунцио пригласил Дебюсси сотрудничать с ним. При первом же знакомстве с текстом композитору понравилась поэзия д'Аннунцио, и в письме от 30 ноября 1910 года он выразил свое отношение к поэту:

«Мой дорогой Мэтр, ...Как может быть, чтобы я не любил вашу поэзию? Вот потому-то меня глубоко волнует уже самая мысль о возможности сотрудничества с вами»⁴⁰⁶.

Тем не менее, композитор не сразу дал согласие. И только в январе 1911 года был подписан договор, по которому премьера назначалась на май месяц этого года. Роль Себастьяна предназначалась Иде Рубинштейн.

⁴⁰⁶ Дебюсси К. Избранные письма. С. 164.

Дебюсси действительно восхищался текстом, о чем не устал писать д'Аннунцио. В частности, в письме от 1 февраля 1911 года читаем:

«Друг, я был так занят необходимыми репетициями „Пеллеаса и Мелизанды“ [...], что не смог немедленно поблагодарить вас за все прекрасное, что вы мне прислали! Знаете ли вы, что это так возвышенно и так оторвано от всего земного, что будет ужасно трудно найти для этого соответствующую музыку»⁴⁰⁷.

Композитор работал над *Себастьяном* с большим вдохновением. Известно, что на репетициях мистерии он приходил в необычайное волнение, почти в экстаз. Все его трогало до слез. Но вместе с тем было немало сложностей. Руководил постановкой Г.Астрюк, который не был профессиональным режиссером. Репетиции велись в спешке, и далеко не все устраивало Дебюсси в постановке спектакля. Композитор включался во все детали, делал множество замечаний, давал советы, которые касались постановки.

В письме к Г.Астрюку (апрель — май 1911 года), он писал:

«[...] есть вещи и более серьезные, которые ни в коем случае нельзя оставить. В том числе и плохое соответствие между действием и музыкой [...]. Необходимо переставить конец четвертого акта. В том, как это поставлено сейчас, зрители, видя, как актеры удаляются со сцены, — а это похоже на деревенские похороны, — справедливо усматривают основание для того, чтобы поступить точно так же. Я уже просил о том, чтобы при вознесении Души Себастьяна на сцену позаботились вернуть семь серафимов в позах ангелов-музыкантов».

После подписи еще: *«Шествие Женщин Библоса, Адониастов и т.д. должно быть освещено лунным светом. Там должны находиться и факельщики. Огни пусть погаснут в конце причитания: „Погасите факелы! Эрос! Плачьте!“*.

Нельзя выходить на сцену во время оркестровых прелюдий. Прежде всего, это невежливо, а потому такие меры предосторожности всегда принимаются в подобных случаях»⁴⁰⁸.

Большие проблемы возникали с Идой Рубинштейн, которая, по свидетельствам современников, менее всего думала о спектакле в целом, больше заботилась о том, чтобы выгодно показать себя. Также по свидетельству современников, она не обладала достаточным талантом ни как драматическая актриса, ни как танцовщица

⁴⁰⁷ Дебюсси К. Избранные письма. С. 178.

⁴⁰⁸ Там же. С. 180.

для исполнения этой роли. Часто ее требования были для Дебюсси совершенно невыполнимы, о чем он жаловался в письме (февраль 1911 года) к Г. д'Аннунцио: «...*Невозможно исполнить пожелание г-жи Рубинштейн, т.е. отделить танцевальные куски от остальной музыки, чтобы она смогла поставить свои движения [...]*». И восклицал: «*Защитите меня!*»⁴⁰⁹.

Для Дебюсси работа к определенному сроку представляла большие трудности. Он писал в спешке, но к сроку не успевал. В одном из писем (апрель — май 1911 года) он просит Г. д'Аннунцио:

«*Мой дорогой друг,*

Необходимо, чтобы святой оказал бы мне кредит еще на несколько дней»⁴¹⁰.

В критический момент к нему на помощь пришел верный Андре Капле, который доделывал оркестровку по наброскам Дебюсси⁴¹¹. Но перед постановкой возникли совершенно неожиданные трудности. Парижский архиепископ нашел спектакль греховным и даже непристойным, несовместимым с истинно христианской верой. Он публично в прессе запретил всем католикам его посещение. Г. д'Аннунцио и Дебюсси пытались защитить свое детище, заявив (также в прессе), что *Себастьян* воспевает христианский героизм и христианскую жертвенность, и ничего в этом тексте нет, что могло бы оскорбить истинную веру. Но успеха в этом не достигли.

Тем не менее, 22 мая 1911 года постановка состоялась. Прием публики был ледяной, пресса критична. Через несколько представлений спектакль был снят (и никогда, насколько это нам известно, ни один режиссер не пытался его поставить в таком виде)⁴¹². Текст нашли напыщенным, слишком длинным, что соответствует истине. В море слов потонула музыка, она осталась почти незамеченной. Музыкальный стиль Дебюсси явно мало подходил к стилю по-

⁴⁰⁹ Дебюсси К. Избранные письма. С. 178.

⁴¹⁰ Там же. С. 179.

⁴¹¹ А. Капле осуществлял общее музыкальное руководство спектаклем, и ему же предстояло дирижировать премьерой.

⁴¹² В 1957 году *Opéra de Paris* поставила *Мученичество святого Себастьяна*, но с сильно сокращенным текстом, который по продолжительности уравнивала музыка // См. *Le Martyre de Saint-Sebastien. De la création 1911 à la reprise à L'Opéra de Paris, 1957. Revue musicale*. Paris, 1957. Огромные сложности в постановке связаны еще и с тем, что трудно найти драматическую актрису, которая была бы одновременно и танцовщицей. В этом смысле Ида Рубинштейн была уникальной артисткой.

этическому. Кроме того, нельзя забывать, что новый тип спектакля не мог найти сразу отклик. Музыка Дебюсси сама по себе была настолько нова, настолько не похожа на все то, что было создано им ранее, что вполне естественно натолкнулась на полное непонимание, как и многие другие произведения этого времени.

Дебюсси лелеял планы сделать из этого либо концертное произведение, либо оперу (для чего полагал значительно изменить и сократить текст). К сожалению, не успел. «*Так Франция лишилась своего Парсифаля*», — заметил Э. Вюйермоз⁴¹³.

Что же представляет собой мистерия Г. д'Аннунцио? О чем она?

Мистерия в пяти актах или, как их называет автор, в пяти *Mansions* (средневековая терминология). Это была эпоха зарождения христианства и борьбы старых и новых религиозных убеждений. Себастьян — христианский святой, мученик, предводитель гвардии стрелков римского императора (эмесских лучников — гвардии, созданной в Сирии из жителей города Эмеса). Он обратился в христианскую веру и по приказу императора был казнен стрелками своей же гвардии: расстрелян стрелами из их луков. Его мученическая смерть не раз становилась сюжетом для художников эпохи Ренессанса.

На основе этого исторического факта д'Аннунцио создал мистерию, пронизанную глубоким мистицизмом и вместе с тем не христианской чувственностью. Тон поэзии претенциозный, внешне экзальтированный, и странно, что это увлекло Дебюсси, хотя ему в корне было чуждо и то, и другое.

Мученичество святого Себастьяна представляет интерес как новый тип музыкально-сценического произведения. Это оригинальный синтез драмы (мистерии), в которой играют драматические актеры (роли Себастьяна, Императора, Пастора, Богоматери, Большой Девы — разговорные), и оратории, где хору и солистам отведена значительная роль. Кроме того, здесь есть самостоятельные оркестровые и хореографические номера.

Таким образом, это спектакль, в котором не весь текст положен на музыку, как в опере, и не все в нем «в слове», как в драме. Трудно переоценить значение этого нового музыкально-сценического синтеза, который побудил поэта и драматурга Поля Клоделя к созданию многих произведений, основанных на подобном синтезе: это,

⁴¹³ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Claude Debussy. P. 725.

например, античная трилогия *Орестея*, оперы *Христофор Колумб* и *Святой Луи, король Франции* — все три произведения с музыкой Мийо; *Жанна д'Арк на костре* с музыкой Онеггера. На подобном синтезе основан и *Царь Давид* Онеггера, *Царь Эдип* Стравинского, а также ряд сценических произведений Орфа, театр Курта Вайля.

Если в таком виде произведение утеряло свой смысл из-за слишком длинного, утомительного текста, то практикуется (хотя и не часто) исполнение только музыкальных номеров, написанных Дебюсси. Разрозненные, на первый взгляд, номера партитуры (их всего 18), собранные воедино, представляют собой целостную партитуру ораториального типа для оркестра, хора и солистов. Она исполняется либо без разговорного текста, либо с очень краткими включениями голосов Себастьяна и Императора, либо с краткими комментариями. И, по словам Г. Хальбрейха, эти восемнадцать номеров «...в своем единстве являют собой одну из самых прекрасных ораторий, о которой можно лишь мечтать»⁴¹⁴. С этим можно полностью согласиться.

Оратория в таком виде складывается из пяти частей, каждая из которых делится на законченные номера⁴¹⁵. Одни из них очень лаконичны, другие развернуты. Самостоятельные оркестровые фрагменты — это четыре *Прелюдии* к первым четырем частям, четыре *Интерлюдии* и одна *Постлюдия*, завершающая вторую часть. Оркестровыми номерами являются и два танца Себастьяна — в первой части и в третьей. Оба танца — очень масштабные, с вокальными разделами.

Огромное место в оратории отводится хору. Хоры чрезвычайно разнообразны: мужские, женские, одnogолосные, многоголосные. Они включаются во все части, кроме второй. Немногочисленные вокальные *solì* сосредоточены во второй и в пятой частях.

При том, что оратория основана на драматургии контрастов, в ней широко задействованы разнообразные и, главное, новые принципы объединения частей. Важную объединяющую роль выполняют четыре оркестровые *Прелюдии*, особенно первая, в кото-

⁴¹⁴ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 726. Дальнейший анализ посвящен разбору произведения в его ораториальном виде.

⁴¹⁵ В первой, второй и четвертой — по три номера, в третьей — семь, в пятой части — два. Но размеры номеров разные — от нескольких тактов до очень развернутых разделов, в которых чередуются оркестровые фрагменты с вокальными — хоровыми и сольными.

рой сосредоточены звуковые комплексы, в варьированном виде пронизывающие всю ораторию. *Прелюдии* к каждой части также концентрируют звуковые элементы, возникающие в номерах. Каковы они и что в них нового? Отметим лишь некоторые.

Здесь нет обычных лейттем. Но огромную роль играют повторяющиеся в разных частях ритмико-фактурные элементы, которые заменяют собой лейтмотивы. Например, параллелизмы аккордов, с которых начинается первая *Прелюдия*, становятся звуковым комплексом, объединяющим многие разделы оратории. Причем, в разных номерах эти параллелизмы предстают в разном виде: трезвучия мажорные, минорные, увеличенные, септ- и нонаккорды, созвучия нетерцовой структуры и т.д. Как правило, они используются в движении ровными четвертями, иначе говоря, в движении мерного шага. Заполняя собой всю оркестровую ткань, они по существу представляют собой род утолщенной мелодии. Сама ритмико-фактурная формула — чисто дебюссистская, она возникла в опере *Пеллеас и Мелизанда* (II-1)), отозвалась в прелюдии *Канопа* и многих других сочинениях. Чаше всего подобная фактура служит для выражения глубокой печали, и она определяет атмосферу многих номеров оратории *Мученичество святого Себастьяна*.

ПРИМЕР 122. *Себастьян. Прелюдия. I часть*

Lent (doux et soutenu)

Piano

pp expressif

ПРИМЕР 122а. Себастьян. III часть, №4

pp

tr

ПРИМЕР 122б. Танец Себастьяна. I часть, №3

pp

ПРИМЕР 122с. Себастьян. II часть, №3

Il est tout clair sur mes ge-noux, Il est sans tache et sans bles-su-re. Vo-yez.

Второй важный мотив — мотив креста. Он также возникает в первых тактах первой прелюдии. В других частях он появляется всегда в варьированном виде, усеченный в обращении, или даже в ракоходе.

ПРИМЕР 123. Себастьян. I часть. Прелюдия

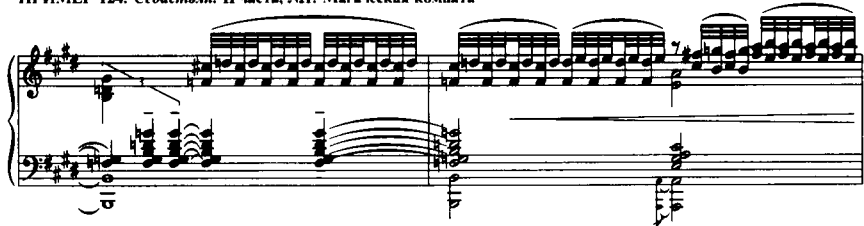


ПРИМЕР 123а. Себастьян. III часть, №4



Есть и другие интервальные или ритмико-интервальные фигуры, также выполняющие объединяющую роль: это восходящий пентатонический мотив в мерном ритме четвертей с использованием различных интервальных цепочек (секунды-терции и кварты-квинты), и тремолирующая, вибрирующая в разных формах фактура оркестра, которая со времен *Пеллеаса* стала играть роль фактурного символа.

ПРИМЕР 124. Себастьян. II часть, №1. Магическая комната



Mon om - bre m'é - tait pres - qu'une
ai - le, que je traî - nais dans la mois - son

pp

7

ПРИМЕР 124б. Себастьян. V часть. Интерлюдия

pp

3 3 3

Accel.

cresc.

Объединяющим фактором выступают отдельные тональности — например, *es-moll* (№№ 1, 2 — I часть, № 3 — II часть); *E-dur* (финал I части и финал всей оратории). Определенную нагрузку несут тональности *cis-moll*, *As-dur*.

Оратория выдержана в едином стиле, и стиль этот нов. Главная особенность — опора на архаические типы пения, будь то хор или соло. Композитор широко применяет одноголосное пение в духе литургического средневекового хора католической церкви или гимнических форм пения, напоминающих хор античной трагедии. Имеют место и такие формы старинного пения, как органум, респонсорий, антифонные переключки. Нельзя сказать, что обращение к архаическому пению — абсолютно новый стилизованный момент в музыке Дебюсси. В песнях и романсах Дебюсси едва ли не с первых шагов формировался тип интонирования, опирающийся на григо-

рианскую псалмодию. В *Трех песнях Шарля Орлеанского* для хора, написанных за два года до *Себастьяна*, композитор использовал уже принципы хоровой полифонии Ренессанса. Это, несомненно, подготовило стиль мистерии.

Объединяющим стилевым моментом является также модальная основа хорового и сольного пения. Модальность вокальных партий часто противопоставляется политональности или даже атональности оркестровой партии, что также представляется чисто дебюссистским качеством стиля данного произведения.

Первая часть

Двор лилий *La cour des Lys*

№ 1. *Прелюдия* (оркестр).

№ 2. Дуэт братьев-близнецов, Хор лучников Эмесы (*Себастьян, ты свидетель!*).

№ 3. Танец Себастьяна на горящих углях, дуэт Близнецов, продолжение танца Себастьяна. Хор Серафимов (*a cappella*). Хор ангелов *Вот семь воинов Господа*.

Все номера, как уже отмечалось, объединены материалом *Прелюдии*. Оркестровая *Прелюдия* в медленном темпе и редкой для Дебюсси тональности *es-moll* вводит в мистическую атмосферу спектакля. Ее первый раздел построен на параллелизмах трезвучий, порученных деревянным духовым инструментам, имитирующим органные регистры. Эта аккордовая мелодия удивительной красоты. В ее диатонических интонациях с самого начала угадывается *тема креста*, к символике которого ранее Дебюсси не прибегал. Зато в музыке после Дебюсси этот мотив стал одним из мотивов века.

Развитие «бесконечной мелодии» в мерном движении приводит к новому разделу, в том же характере, но в иной фактуре и новых инструментальных красках. Теперь на фоне фигураций двух арф, которые представляют собой остинатный мотив, неизменно повторяемый на пяти восходящих звуках *b-c-es-f-b* (секунда-терция-кварта)⁴¹⁶, появляется печальный напев флейты, которому контрапунктируют гобой и английский рожок. Первые звуки напева — это ракоход начальной аккордовой темы(!)⁴¹⁷. И этот напев по интонациям

⁴¹⁶ У каждой из двух арф своя комбинация этих звуков.

⁴¹⁷ Дебюсси ранее других композиторов XX века начал использовать технические приемы старых мастеров, такие как модификация тем в увеличении, уменьшении, двойном увеличении, в ракоходе и в обращении.

очень прост и, вместе с тем, отличается редкой красотой и редкой для Дебюсси протяженностью.

Прелюдия плавно переходит в дуэт Близнецов (два контральто). Братья, принявшие христианскую веру, привязаны к столбам во Дворе лилий в ожидании казни — сожжения на костре. Оркестр умолкает. Дуэт Близнецов написан Дебюсси в духе раннего средневекового двухголосия, что представляет собой важную черту нового стиля композитора.

ПРИМЕР 125. *Себастьян*. I часть, №2. Дуэт Близнецов

1er CONTRALTO

p Frè - re, que se - ra - t-il le mon - de, Al - lé - gé de tout notre a - mour!

2d CONTRALTO

p Frè - re, que se - ra - t-il le mon - de, Al - lé - gé de tout notre a - mour!

Это силлабическое пение на модальной основе — типичное для церковной музыки. Дуэт построен на параллельном движении голосов (как средневековый органум), которое подчас сменяется свободным контрапунктом или унисоном. Начальная тональность *cis-moll* растворяется в мигрирующих тональных опорах. Изредка пение Близнецов, выдержанное в настроении покорной печали, прерывается краткими, но экспрессивными оркестровыми вставками-комментариями. Заканчивается этот номер оркестровым взрывом и отрывистым последним аккордом, словно внезапно возникла грозная тень Голо...

№ 2. Хор лучников на восходящих звуках *b-c-es-f-b* (*ostinato* из *Прелюдии*) провозглашает канон «*Себастьян, Себастьян, ты свидетель!*». Затем таинственные зовы хора без слов предваряют реминисценцию материала *Прелюдии* в той же тональности *es-moll*, но с новой инструментовкой: тремолирующие струнные играют важную роль, а прекрасная мелодия гобоя из *Прелюдии* поручается солирующей скрипке. В фактуре хора противопоставляются два типа: канонический и аккордовый — типичный контраст ренессансного хорового пения. В сопровождении появляются аккорды, в которых звукоряд *b-c-es-f-b* свернут в вертикаль (явное предвосхищение техники додекафонистов). Колорит музыки пронизан мистицизмом.

The musical score is for a vocal ensemble (arch choir) and piano accompaniment. It consists of several staves. The top four staves are for vocal parts, each with the lyrics "Tu es té - moin!". The fifth staff is for the Tenors (TÉNORS) and the sixth for the Basses (BASSES), both with the lyrics "Sé - bas - tien!". The bottom two staves are for the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a triplet marking. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

На фоне оркестра звучит голос Себастьяна: «*Братья мои, братья мои, я слышу шум разрываемых цепей...*».

№ 3. Танец Себастьяна на горящих углях — кульминация первой части. «*Кажется, что он (Себастьян) освобожден от всякого веса, планируя над огнем, который не может даже его поранить. Танец совсем неосязаемый, нематериальный (вокруг доминанты *fis-moll*). Оркестровка делает необыкновенно изысканной эту невесомость*»⁴¹⁸.

Танец — самый развернутый номер первой части, состоит из нескольких разделов. На быстрых, трепещущих репетициях звука *cis* (тревожный фон контрабасовых флажолетов, затем арф) накла-

⁴¹⁸ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 728.

дываются короткие звуковые «пятна» духовых инструментов: диссонирющие созвучия необычной структуры (квартосекундовые, тритоновые с секундами), синкопированные *мотивы зова*, короткие интервальные, аккордовые ходы. Но фон остается неизменным.

ПРИМЕР 127. *Себастьян. I часть, №3. Танец Себастьяна на горящих углях*

Assez animé

PIANO

pp

p

p

p

Биение оркестра в своеобразном ритме имеет некий неповторимый пульс и характер (странно-загадочный) совсем непохожий на обычный балетный номер. Инструментовка решена почти в сонорном ключе. Неожиданные динамические оттенки, создающие атмосферу сверкающего или вспыхивающего сумрака, усиливают колдовскую, завораживающую силу танца.

Этот номер помимо оркестровых фрагментов включает и вокальные. При смене тональности с четырьмя диэзами (*cis-moll*, на самом деле весьма неопределенный) на тональность с четырьмя бе-

молями Близнецы по просьбе Себастьяна поют Гимн во славу Господа на том же пульсирующем оркестровом фоне танца: «*Весь мрак рассеется и да пребудет всегда с нами Бог! Славим его имя*». Гимн всецело выдержан в духе средневекового одноголосного церковного пения, звучит светло и торжественно. Его подхватывает одноголосный женский хор (шесть голосов корифеев хора). Особый колорит звучанию хора придают тремолирующие на диссонантной гармонии струнные. Танец с пением! Само по себе это оригинально и ведет к балетам с пением Равеля и Пуленка.

Заканчивается хор мощным звучанием и словно колокольными ударами оркестра. Атмосфера сразу резко меняется. Голос Себастьяна: «*Я танцую на горящих лилиях!*» Продолжается танец: краткий оркестровый фрагмент в светящихся красках *Fis-dur (Modéré)*. На тихой трели кларнета звучат то чистые консонансы (квинты, сексты у струнных), то параллельные мажорные, минорные, увеличенные сектаккорды и трезвучия, то острые диссонансы. Светлый колорит придают музыке тембры струнных и челесты.

Лаконичный оркестровый фрагмент сменяется хором Серафимов. Необычайно смелый контраст новейшей гармонии и полифонического хора *a cappella* в духе ренессансной полифонии — чистейший неоклассицизм Дебюсси! Именно от этого хора — прямой путь к неоклассической *Мессе соль мажор* Пуленка, к *Мессе, Реквиему* Стравинского.

ПРИМЕР 128. Себастьян. I часть, №3. хор Серафимов

O lu - miè - re, Lu-miè-re du mon - de,
 sa - lut! ô lu - miè - re, Lu - miè - re du mon - de,
 sa - lut! ô lu - miè - re, Lu-miè-re du mon - de,
 ô lu - miè - re, Lu - miè - re du mon - de, Croix large

Вновь вступает оркестр. На его фоне Себастьян провозглашает: «*Я слышу приближающееся иное пение [...]. Все лилии начинают излучать свет, [...], все они превращаются в мелодии*». В оркестре звучит музыка таинственного шествия с фанфарами (низкие струнные,

словно литавры, устанавливают этот ритм). И вновь контраст: появляется восходящий четвертями пентатонический мотив первой *Прелюдии*, который замирает на гармонии кластерного типа. Напомним, этот мотив возникает то в одной, то в другой части мистерии. Цепочка интервалов варьируется, но всегда остается движение ровными четвертями, восходящая направленность пентатонического звукоряда.

Хор Серафимов вступает на чистом трезвучии *A-dur* («*Вот семь свидетелей Бога*»). Кажется, что никогда еще трезвучие *A-dur* не звучало так светло. Завершается первая часть торжественным мощным хоралом Серафимов на четырех аккордах: от трезвучия *A-dur* через два битональных аккорда (наложение трезвучий *gis+H* и *fis+cis*) к трезвучию *E-dur*, поддержанному туттийным *fortissimo*. Этот финал первой части (как и его тональность *E-dur*) непосредственно отзовется в финале всей оратории. Музыка разливающегося света, ликующая *Osanna* небесам. Конец оперы *Франциск Ассизский* Мессиа-на целиком обязан этому фрагменту финала первой части (впрочем, как и финалу всей оратории).

Итак, уже первые номера показали внутреннюю взаимосвязь отдельных разделов, что характерно и для других частей оратории.

Вторая часть

Магическая комната *La chambre magique*

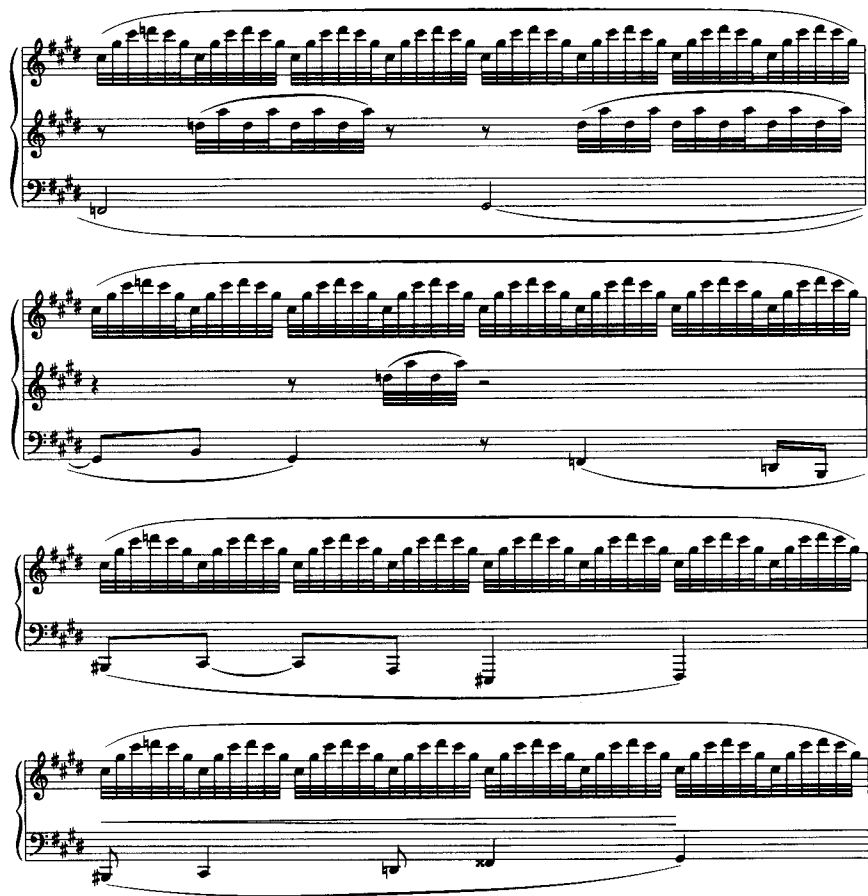
- № 1. *Прелюдия* (оркестр).
- № 2. Соло Девы Эригоны (сопрано).
- № 3. Небесный голос (сопрано).
Интерлюдия (оркестр).
Небесный голос.
Постлюдия (оркестр).

Прелюдия — один из самых впечатляющих оркестровых фрагментов *Себастьяна*. Она изображает странное, таинственное свечение *Магической комнаты*, из которой видна дверь языческого храма. Себастьян с молотком в руках пытается проникнуть внутрь, чтобы разрушить языческих идолов. Но его останавливает доносящийся из-за двери голос Девы Эригоны.

Это фантастический эпизод, в котором отражается колорит некоторых прелюдий Дебюсси, таких как *Терраса свиданий при лунном свете* или *Ундина*. Но у оркестра больше возможностей для создания мистической атмосферы таинственного свечения. Тремолирую-

ющие струнные *divisi* в высоком регистре⁴¹⁹ — фон, на котором в очень низком регистре с прихотливыми синкопами и с ремаркой *mystérieux*⁴²⁰ (*таинственно*) проходит мелодия контрафагота.

ПРИМЕР 129. *Себастьян. II часть, №1. Магическая комната*



На трепещущий, вибрирующий фон накладываются причудливые аккорды духовых: полукластеры, создающие сонористический эффект, каскады параллелизмов увеличенных трезвучий или политональных аккордов. Мелодическая линия переходит в верхний ре-

⁴¹⁹ Фигурации — в духе прелюдии *Ветер на равнине*, но здесь они в двух пластах с острым наложением двух квинт на расстоянии малой секунды в ритмической полиритмии.

⁴²⁰ Этот термин позднее подхватил и часто использовал А. Берг.

гистр: глухое рычание контрафагота сменяется нежным пением го-
боя, а тремоло уходит в нижний регистр. Хотя динамика почти всей
Прелюдии выдерживается в пределах *pp* и *ppp*, к концу появляется
еще ремарка «замирая».

№ 2. Соло Девы Эригоны.

«Дева — жертва Диониса, превращенная в планету. Она носится
в небе от одной планеты к другой, от одного созвездия к другому»⁴²¹.

Туманные и претенциозные слова ее соло⁴²² Дебюсси музыкаль-
но преломляет в нежной пасторали. Струящиеся арабески двух
флейт в высоком регистре (идиома пасторальной музыки компози-
тора) — начальный импульс, на котором строится весь номер. В ос-
нове лежит пентатонический звукоряд из *Прелюдии* первой части.
На этой интервальной основе — волны арабесок флейт и голоса,
которые идут то навстречу друг другу, то расходятся, словно плетут
замысловатые узоры. Колоритные к в а р т о в ы е пассажи двух арф
завершают этот номер.

Себастьян хочет проникнуть в дверь, но разъяренная толпа языч-
ников препятствует ему. Он провозглашает новое царство. К Себа-
стьяну приводят больную девушку, трясущуюся в лихорадке. Она
завернута в плащаницу, на которой знаки святого тела распятого
Иисуса.

Двери магической комнаты открываются. На коленях Богома-
тери — божественное дитя — младенец Иисус. Небесный голос (со-
прано) поет о младенце — чистом, нетронутом ранами, в волосах
которого звезды струят свой свет.

№ 3. Небесный голос.

ПРИМЕР 130. Себастьян. II часть, №2. Магическая комната



⁴²¹ Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 729.

⁴²² «Моя душа была сестрой ласточки. Моя тень мне была крыльями... И я была непорочной девой, верной моей тени и моей песне».

LA VOIX DE LA VIERGE ERIGONE

Je fau - chais l'E - pi de fro - ment, ou - bli - eu - se de l'as - pho -

- de - le; Mon â -

me, sous le ciel clé - ment,

Возвращается тональность первой *Прелюдии* (*es-moll*). Параллелизмы трезвучий деревянных духовых в мерном движении четвертями сопровождают Небесный голос. Два куплета соло сопрано дивной, неземной красоты разделены оркестровой интерлюдией, полной света и радостного возбуждения. Она построена на слегка измененной теме *Прелюдии* к этой части оратории. Утолщенная аккордами мелодия поручена деревянным духовым в сопровождении фигураций арф. Второй куплет соло сопрано подготавливает нежная и тихая тема гобоя. В сопровождении голоса особая роль отводится пению «высоких» струнных.

В оркестровом завершении части в нескольких тактах композитор акцентирует колебание знаковых для него трезвучий *C-dur*—*Fis-dur*, чтобы закончить всю часть в светящемся *Cis-dur* (*piano-pianissimo*). Этот номер принадлежит к лучшим лирическим страницам *Себастьяна*.

Третья часть

Совет ложных богов **La concile des faux dieux**

№ 1. *Прелюдия* (оркестр).

№ 2. *Интерлюдия* (оркестр).

№ 3. Хор Кифаредов в честь Аполлона.

№ 4. Аллегорический танец Себастьяна. Хор женщин Библоса.

№ 5. Строфы солиста и хор женщин Библоса.

№ 6. Хор *Ты, Адонис, в своем танце ты поднимаешься к звездам.*

№ 7. Хор *Погасите факелы...*

Третья часть — самая развернутая. № 1 и № 2 — торжественные «дворцовые» фанфары меди и литавр в *B-dur*. (Эти краткие номера непосредственно «отзовутся» в оратории *Царь Давид* Онегера). Ничего, кроме фанфар, но написаны они с большой фантазией, создавая ощущение открытого пространства: фанфары звучат то близко, то далеко, то накладываются друг на друга, переходят от одного инструмента к другому внутри группы духовых инструментов (как в балете *Камма*).

№ 3 — лаконичный одноголосный хор Кифаредов в сопровождении аккордов арф в честь бога Аполлона на 5/4. Одноголосие мужского хора, его модальная основа, а также и сопровождение арф напоминают древнегреческую трагедию. Звучит он необыкновенно свежо. Именно Дебюсси открыл заново красоту одноголосного хорового пения, которое стало важным стилевым признаком оратории. Такого рода пение в духе хора античной трагедии у Дебюсси подхватил Д. Мийо и широко использовал, в частности, в трилогии *Орестей*.

№ 4 — большой оркестровый эпизод в медленном темпе, сопровождающий второй танец Себастьяна. По существу, эта пантомима, в которой Святой изображает страсти Христовы — одна из самых трагических и проникновенных страниц оратории. Музыка погребального характера, глубочайшей скорби. Три бемоля при ключе, но *c-moll* можно ощутить только по первому звуку. Хроматизация лада здесь доведена до атональности.

В начальной теме трех фаготов в низком регистре (таких мрачных фаготов, как у Чайковского) очерчена *тема креста*. Это одноголосный вариант начальной темы первой *Прелюдии* с усечением первого звука. (См. пример 123а). Краткий «ответ» струнных в вы-

соком регистре очень экспрессивен. Музыка разворачивается в волнующем «диалоге» группы духовых (суровых и аскетичных) и группы струнных инструментов (проникновенно лиричных), в диалоге низкого и высокого регистров. На фоне оркестра звучит голос Себастьяна: «*Видели ли вы того, кого я люблю?*».

Высокая степень накала и напряженности достигается в параллелизмах аккордов, особенно в момент опоры на большой минорный септаккорд. После чего возгласам струнных отвечают глухие удары литавр, словно погребальные колокола.

Голос Себастьяна как голос Евангелиста, цитирует слова *Евангелия от Матфея*: «*И сказал он: Моя душа скорбит смертельно. Останьтесь здесь и бодрствуйте со мною*»... И далее следует моление о чаше: «*Да минует меня чаша сия...*» — декламация на фоне оркестра.

В центре номера — хор женщин Библоса — типичный хор *lamento* на никнущих горестных интонациях в сопровождении волнующего и тревожного тремоло высоких духовых и *pizzicato* арф. Ниспадающие хроматизмы хорового *lamento* проникнут в оркестр, утолщенные параллельными аккордами (струнные в многоэтажном *divisi*), которые и далее прозвучат многократно.

ПРИМЕР 131. Себастьян. III часть, №4. Хор женщин Библоса

LES FEMMES DE BYBLOS

SOPR.

MEZZO-SOPR.

Ah! Ah!

Ah! Ah!

Un peu moins lent

f *p* *f* *p* *pp*

m. d.

The musical score is for a piece titled 'LES FEMMES DE BYBLOS'. It features two vocal parts: Soprano (SOPR.) and Mezzo-Soprano (MEZZO-SOPR.), and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics 'Ah!' and 'Ah!' under specific notes. The piano part includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo), as well as performance instructions like 'Un peu moins lent' (a little less slow) and 'm. d.' (moderato). The score is written in a key with two flats and a common time signature.

The musical score is written for a women's choir and piano accompaniment. It is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two main sections: '6 CORYPHÉES' and 'LES FEMMES DE BYBLOS'.

6 CORYPHÉES: The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'A - do - nis! A - do - nis!'. The piano accompaniment features a series of chords and moving lines, with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking.

LES FEMMES DE BYBLOS: The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Hé - las! Pleu - rez!'. The piano accompaniment continues with a similar texture, featuring a 'p' (piano) dynamic marking and a 'dim.' (diminuendo) marking.

The score includes various musical notations such as rests, notes, chords, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal staves, and the piano accompaniment is written on grand staves.

Но оплакивают они не Христа, а смерть Адониса — стрелка из Ливана. Хор выдержан в архаическом духе. Это и одноголосное пение, и квази-одноголосное (моноритмическое), и антифонные переключки двух полухорий (сопрано и контральто), как в средневековой григорианике. Завершает номер соло сопрано. Это экспрессивная почти без сопровождения оркестра монодия. Лишь в нескольких тактах она поддержана печальными терциями двух кларнетов, напоминающими параллелизмы «мелизандовских» терций.

№ 5 — светлый, ликующий, является ярким контрастом трагической кульминации третьей части. Начинается он восходящим пентатоническим мотивом струнных в медленном темпе, на фоне ко-

того слышен голос Себастьяна. Он вопрошает: «*Вы ищете распятого? А почему ищете вы среди мертвых того, кто жив? Вот он стоит перед вами и говорит: Не плачьте более*»... В быстром темпе светло и радостно включается соло сопрано («*Кончайте плакать... Смерть преодолена бессмертием!*»).

Следующие два хора — №№ 6, 7 (их часто опускают при исполнении произведения в ораториальном виде) по сути, не вносят нового в содержание оратории. В них еще раз отражена идея борьбы христианской и языческой веры. № 6 — пасхальный хор в светлой тональности *H-dur*. В быстром темпе контральто и тенора в полифоническом глориозном хоровом пении (двухголосие) в сопровождении тремолирующего оркестра славят воскресение Христа.

№ 7 — ламентозное *Lento* (после пяти дизезов при ключе — пять бемолей), в котором трехголосный хор на стонущих малосекундовых интонациях вновь оплакивает смерть Адониса. В оркестровом сопровождении на аккордах полукластерного типа звучит *lamento* из № 4.

Заканчивается часть бунтом Себастьяна против язычников и Императора в том числе. Но сила на стороне Императора. По его приказу Себастьяна распластали на изломанной им лире, как на кресте.

Четвертая часть

Раненый лавр *La laurier blessé*

№ 1. *Прелюдия* (оркестр).

№ 2. *Интерлюдия* (оркестр).

№ 3. Хор лучников и женщин Библоса.

Роща Аполлона, где Себастьян привязан к столбу лаврового дерева и должен быть расстрелян лучниками своей же гвардии, которой он командовал.

№ 1 — *Прелюдия*. Репарка: *sombre et lent* (*мрачно и медленно*). Тоскливые зовы солирующего английского рожка на двух тритонах, повторенные много раз (*expression et poignant* — *экспрессивно и пронзительно*), изредка чередуются с тембром валторны. Глубокие удары (*pizzicato* арф) в басу, вихревые пассажи струнных создают атмосферу таинственную, мрачную, тревожную, волнующую — атмосферу ожидания страшной казни.

Sombre et lent

PIANO *ppp*

p expressif et poignant

pp *ppp*

На музыке *Прелюдии* — голос Себастьяна: «О, лучники! Я должен умереть! Нужно, чтобы вы, мои братья, расстреляли меня... Я говорю вам, что я воскресну. Вам совсем нечего бояться!».

№ 2 — оркестровая *Интерлюдия*. Она начинается прекрасным, очень печальным хоралом струнных. Подобной музыки не встретишь ни в одном из произведений Дебюсси. Этот хорал переключается с № 5 третьей части, а также и с первой *Прелюдией* мерным движением четвертями параллелизмов аккордов. На фоне *Интерлюдии* — голос Себастьяна: «О дрожь моей души! И дерево дрожит до самых корней».

№ 3 — Раненый Себастьян. Смерть святого.

Завершает четвертую часть пространный хор (большая часть его без слов), который оплакивает Себастьяна. Еще одно типичное

lamento со скорбными возгласами в движении погребального шествия. Гармония крайне неустойчива, на острейших диссонансах, на параллелизмах уменьшенных септаккордов. Женщины снимают тело святого, привязанного к дереву, и обнаруживают, что все стрелы, пронзившие тело Себастьяна, превратились в цветущие лавровые ветви. В медленной процессии женщины уносят тело Себастьяна.

Отметим удивительную связь погребального шествия с гениальной *Сценой погребения* из симфонии Берлиоза *Ромео и Джульетта*. У Дебюсси имеются явные аллюзии на тип хорового пения на основе григорианской псалмодии симфонии Берлиоза.

Четвертая часть является трагической кульминацией оратории, но трагизм Дебюсси особого рода: суровость и сдержанность его, как в античной трагедии, мистическая окраска, как в христианском религиозном культе.

Пятая часть

Рай La Paradis

- № 1. *Интерлюдия* (оркестр).
- № 2. Финал. Хор Мучеников (Глория, мужской хор *a cappella*).
Хор Непорочных дев (*a cappella*).
Хор Апостолов (*a cappella*).
Хор Ангелов (*a cappella*).
Строфы Души Себастьяна (соло сопрано, хор, оркестр).
Псалом № 150 (хор и оркестр).
Аллилуйя (хор, оркестр).

№ 1 — лаконичная, поначалу очень сумрачная *Интерлюдия* основана то на секундовой, то на терцовой педали контрабасов. Постепенное просветление наступает в тональности *C-dur* и приводит к внезапной вспышке света: ослепительно ярко звучит в оркестровом *tutti* трезвучие *As-dur (forte)*, словно врата Рая отворились. И эта тональность остается основой для первых трех хоров.

Оркестр надолго умолкает. Один за другим следуют четыре лаконичных хора *a cappella*. Музыка вся в духе ренессансной полифонии и вместе с тем совсем дебюссистская. Композитор неоднократно подчеркивал, что церковная музыка для него — это музыка XVI века. И то, что весь Финал выдержан в духе Ренессансного церковного пения, лишь подтверждает это. Но в повороте к литургическому пению эпохи Ренессанса, которое пронизывает всю парти-

туру оратории, заключено нечто более значительное. Это и есть французский неоклассицизм. Здесь принципы хоровой полифонии вне всякой стилизации пропущены через все то, что было завоевано искусством на протяжении четырех веков и, главное, через то, что было открыто самим Дебюсси.

По поводу финала он написал две очень важные вещи: «*Уверяю вас, что я сочинил эту музыку, как если бы она была заказана церковью[...] и когда Святой в финале входит в Рай, я думаю, мне удалось воплотить все, что я чувствую, испытываю, думая о воскресении*»⁴²³. Действительно, с величайшей искренностью написан этот Финал.

Душу Себастьяна приветствуют мужской хор Мучеников, женский хор Непорочных дев, мужской хор Апостолов и еще один женский хор Ангелов. Все четыре хора *a cappella* выдержаны в духе католической *Gloria*, все славят имя Себастьяна. Хоры преимущественно моноритмические, изредка их фактура расслаивается на более или менее подвижные голоса. Временами используются элементы средневекового респонсория. Во всех четырех хорах четыре бемоля при ключе, но основаны они на абсолютно консонантной модальной гармонии.

Красив и красочен сам по себе контраст мужских голосов (мужественного, энергичного пения) и сверкающих, словно свет разливающих женских в очень высоком регистре. Само вступление женских голосов на чистом трезвучии *As-dur* впечатляет. Энергичный метр 4/4 мужского хора сменяется более легким, почти танцевальным трехдольным метром женского хора, который звучит живо и весело. Три первые хора кадансируют в *As-dur*, хор Ангелов — в *Des-dur*. Прелестный хор Ангелов — еще более легкий, подвижный, истинно ангельский — заставляет вспомнить светскую песенную культуру Средневековья и Ренессанса.

Контраст низкого регистра мужских голосов и верхнего женских голосов подчеркнут дважды, ибо два мужских хора чередуются с двумя женскими. Но и это в традициях культового ренессансного пения. В который раз вспоминается *Месса G-dur* Пуленка, *Месса* Стравинского и многие другие неоклассические произведения, которые явно обязаны хорам Себастьяна Дебюсси.

Следующий раздел — соло сопрано в высочайшем регистре с хором (это Душа Себастьяна) сопровождает долго молчавший оркестр. Хор, поочередно мужской и женский, включается с тремя

⁴²³ Цит. по: Lockspeiser E., Halbreich H. Op. cit. P. 731.

репликами: «*Себастьян! Себастьян! Себастьян!*». В этом разделе осуществляется переход от условного *As-dur* через *C-dur* к заключительному хору на слова знаменитого Псалма № 150 в *E-dur*.

*Хвалите Бога на тверди силы Его,
Хвалите Его с трубами и литаврами,
Хвалите Его на струнах и на органе,
Хвалите Его на флейте и кифаре.*

Псалом написан для смешанного хора, который сопровождают реплики оркестра. Иначе говоря, строфы хора *a cappella* комментирует оркестр мощными аккордами. При том, что хор написан в достаточно определенной тональности *E-dur*, реплики оркестра — в *As-dur*, что создает в горизонтالي политональный эффект.

Звучание одноголосного хорового пения (о котором забыли композиторы последних столетий), очень оригинально и эффективно. Кроме одноголосного хора композитор использует различные формы пения в духе органума. Фактура постепенно становится все более разветвленной и насыщенной, и к моменту вступления заключительной *Аллилуйи* хор разделен на 10 самостоятельных партий! И, казалось бы, по фактуре, по местоположению все это должно было бы стать кульминацией и звучать *fortissimo*, однако композитор требует *pianissimo*. В этом весь Дебюсси.

Аллилуйя провозглашается полнозвучными аккордами хора *forte*. Его фактура изменчива: то суровое одноголосие, то цветистое многоголосие, которое вместе с разветвленной фактурой оркестра создает эффект постепенно разливающегося света. Заключительные аккорды оркестра на восходящих кварто-квинтовых созвучиях отсылают вновь к средневековому органуму, но нисходящий нижний голос превращает эти аккорды в диссонансы. Многоголосный хор, разделенный на десять партий, наконец, утверждает чистейшее тоническое трезвучие *E-dur*. Финал, как было отмечено, переключается с Финалом первой части. И это очень важная арка, объединяющая номера оратории в единую целостную музыкальную композицию.

Итак, в анализе оратории сделана попытка раскрыть абсолютную новизну стиля оратории *Мученичество святого Себастьяна*. И если это произведение крайне редко звучит на концертной сцене, то для всех французских композиторов последующих поколений оно стало богатейшим источником, из которого они черпали и черпают идеи для обновления стиля хоровых жанров.

Заключение

*Прислушайтесь к шуму ветра,
который проносится мимо вас,
рассказывая вам историю мира*

Клод Дебюсси

Музыка Дебюсси, которую привыкли воспринимать как музыку живописную, красочную, поэтичную, утонченную (и действительно в ней все это есть), созданную для наслаждения, чтобы доставлять удовольствие, на самом деле отличается редкой глубиной. В ней композитор коснулся сущности человеческого бытия, причем — с позиций мифологического мышления. Его волновали общие и вечные проблемы. А поведал он об этом настолько тихо, и деликатно, без лишних жестов, без громких слов, без всяких деклараций, словно и сам не догадывался о значении того, что сотворил.

На анализах сочинений Дебюсси сделана попытка показать подлинно концептуальную основу всего его творчества, целостного, мировоззренчески насыщенного, открывающего новые миры. Композитор заставил нас заглянуть в космические дали.

«Прислушайтесь к шуму ветра, который проносится мимо вас, рассказывая вам историю мира». Эти слова не случайно вынесены в эпиграф. Гениальная метафора Дебюсси! Она в нескольких словах отражает его искусство. Его музыка, как шум ветра в листве, как морской прибой, как пение птиц на заре, как плывущие по небу облака, как свет луны, которая посеребрила волны, *«рассказывает нам историю ...»*. И эта история как вечный миф.

Музыка Дебюсси покоится в тишине, она вся *«en sourdine»*, и сама она требует деликатного с нею обращения, что очень затрудняет ее интерпретацию. Прежде всего, к ней нельзя подходить с позиций программной музыки романтиков, иначе говоря, нельзя объяснять ее смысл, только опираясь на конкретное название. Важно понять, откуда это название, и что за ним кроется.

Есть некие глобальные идеи, пронизывающие его сочинения. Они сконцентрированы в опере *Пеллеас и Мелизанда* — любимом детище композитора. К этим идеям он постоянно возвращается в сочинениях разных жанров: в фортепианных, оркестровых, вокальных, и они объединяют почти все, что им создано.

Их можно обнаружить и раскрыть, опираясь на ассоциативный метод, которым пользовался Дебюсси. Скрытые цитаты, автоцитаты, мотивы-символы, мигрирующие из произведения в произведение были для нас главной опорой в установлении связи с той или иной сценой оперы, с той или иной ситуацией. Именно это позволило раскрыть глубокий слой содержания сочинения. Композитор внушал свои идеи, однако так ненавязчиво, что они оставались ранее незамеченными.

Музыка Дебюсси — «поэтизация мгновения», поэтому для нее характерна техника мелкого детализированного штриха. И в этой технике многозначительными оказались многие элементы, пришедшие из оперы. Перечислю их.

- краткие «пеллеасовские» мотивы-символы: терцовый (или терцово-секундовый) мотив Мелизанды, секунды Голо (в частности, свернутые в вертикаль), колебание пеллеасовских кварт, арабесочный мотив падения кольца в воду, мотив зова, отдельные фразы, отмечающие ту или иную жизненно важную ситуацию;
- ритмико-фактурные элементы, поднятые до уровня символа, как например вибрирующая, тремолирующая фактура и ее разнообразные варианты; аккорды-капли равными длительностями *staccato* под лигой; мотив падения кольца воду — также своего рода фактурный элемент; октавное арфовое пиццикато равными длительностями;
- трезвучия на определенной высоте, неожиданно вторгающиеся в отдаленные строи (например, C-dur, B-dur, Fis-dur, F-dur, Des-dur), либо их повторяющиеся сопоставления (C-dur/Fis-dur, C-dur/B-dur);
- отдельно взятые интервалы на фиксированной высоте, как например секунда *c-d*, тритон *d-as*, терции *c-e* и *b-d*, кварта *e-a* ...;
- звуки на фиксированной высоте: например, *e, f, c, b*...;

Последнее позволяет предположить, что композитор широко использовал тоновую символику уже в опере, и что в тоновой символике немалую роль, видимо, играли анаграммы. Тоновая символика проникла и в другие произведения после *Пеллеаса*.

Это предположение косвенно подтверждает то обстоятельство, что на тот же ассоциативный метод опирался и Альбан Берг. Увлеченный оперой *Пеллеас и Мелизанда*, Берг этот метод явно воспри-

нял от Дебюсси. Вся музыка Берга пронизана тоновой символикой: анаграммами и скрытыми цитатами. Среди скрытых цитат — немало из оперы *Пеллеас и Мелизанда*⁴²⁴.

Дебюсси всячески вуалирует (скрывает) многозначительные элементы, видоизменяя, варьируя их, не повторяя в точности, и вместе с тем намекает на них, выделяя то динамическими, то агогическими оттенками, то специфическими ремарками, особенно часто *en dehors, lointain*, или еще каким-либо образом.

Притом, что музыку Дебюсси нельзя назвать программной, значение слова велико для понимания сути того или иного произведения. Но здесь невозможны прямолинейные толкования. На слово, как и на все остальные элементы, падает ассоциативная нагрузка. Слово ассоциативно! И надо догадаться, какие аллюзии с ним связаны. Нередко до сути можно добраться, либо учитывая значение этого слова в тексте оперы (можно вспомнить в этой связи прелюдии *Паруса, Туманы, Ветер на равнине, Девушка с волосами цветальна, Что услышал западный ветер, Шаги на снегу, Мертвые листья, Облака, Море* и многие другие произведения), либо исходя из общей концепции творчества композитора. Часто слова из оперы переходили в названия сочинения вместе с ассоциативными мотивами или другими элементами. Уже всем этим Дебюсси сказал новое слово в искусстве.

В заключении попробуем подвести некоторые итоги эволюции композитора.

Его творческий путь начался рано. Еще будучи студентом Парижской консерватории, он уже опубликовал первый романс *Звездная ночь* на стихи Т. Банвиля⁴²⁵. Это было в 1878 году.

Первый творческий этап — этап становления охватывает годы с 1878 г. по 1893. В этот период романсы занимали самое важное место. Работа с текстами поэтов символистов и близких к ним поэтов (Т. Банвиля, П. Бурже, П. Верлена, Ш. Бодлера и др.) сыграла решающую роль в формировании эстетики, поэтики, образного мира

⁴²⁴ См. к этому вопросу: *Кокорева Л.* От оперы *Пеллеас и Мелизанда* Дебюсси к *Воццеку* А. Берга. МА. № 4. М., 2002.

⁴²⁵ Подробные факты биографии Дебюсси см. в *Хронографе*.

всей музыки Дебюсси. Благодаря поэтам он нашел свою тему в искусстве, выработал форму своих сочинений. Все новации Дебюсси ранее всего можно было обнаружить именно в вокальной музыке. Там сформировалась особая дебюссистская вокальная декламация, новые принципы соотношения голоса и фортепианного сопровождения, складывался также и фортепианный стиль.

Впервые в романсах вокальная и фортепианная партии стали вполне самостоятельными, даже независимыми по форме. Значительна опора на григорианское пение в вокальной мелодике и особый тип ее ведения, близкий старинной барочной форме типа развертывания.

А в фортепианной партии уже отчетливо проглядывали принципы барочной ритуальной формы, к которой часто прибегал композитор позднее в сочинениях самых разных жанров. Это были первые приметы дебюссистского неоклассицизма.

Особенно выделим циклы на стихи П.Верлена: *Галантные празднества*, *Забывшие ариетты* и *Три романса Верлена*, в которых рано проявил себя новаторский гений Дебюсси.

Более того, именно работая с текстами поэтов-символистов, композитор вырабатывал свой метод звукового символизма. Трудно переоценить значение этой сферы деятельности композитора для последующей эволюции, особенно для стиля оперы *Пеллеас и Мелизанда*. Но не только.

К этому времени относятся и первые фортепианные сочинения. Среди них *Бергамасская сюита*⁴²⁶ — ранний шедевр, в котором Дебюсси воскресил жанр старинной барочной сюиты, что найдет свое продолжение позднее. Следовательно, и в ранних фортепианных произведениях имели место элементы неоклассицизма наряду с символизмом и импрессионизмом.

Почти забытая *Фантазия для фортепиано с оркестром* (1890 г.) явно заслуживает большего внимания пианистов. На ней лежит печать темперамента молодого композитора, полного юного задора. В этой праздничной, весенней пьесе ощущается, с одной стороны, связь с ранней оркестровой пьесой *Призыв к весне*, с другой, — предвосхищение более позднего произведения — ноктюрна *Празднества*.

⁴²⁶ Правда, мы ее относим к центральному периоду, поскольку она была доработана и издана только в 1905 г.

А мечтательное, полное поэзии *Lento* с его ночным колоритом — предвестник *Ароматов ночи* и других «ночных» произведений Дебюсси.

Фантазия может представить интерес для пианистов, во-первых, широким использованием самой разнообразной фортепианной техники. Здесь есть, над чем потрудиться, чтобы показать весь ее концертный блеск. А это действительно яркая, блестящая концертная музыка. Ей нельзя отказать в свежих гармонических красках, вполне мастерском развитии материала, в четкой структуре, в которой композитор еще опирается на сонатные принципы в первой части (от которой, правда, вскоре откажется) и на форму рондо в Финале. А вот форма рондо станет в дальнейшем характерной для музыки Дебюсси.

Напомним и важные для творческого становления Дебюсси факты биографии. Три года подряд (в 1880, 1881, 1882 годы) в летние месяцы он работа в качестве домашнего музыканта у Н.Ф. фон Мекк. Для Дебюсси это было и первое тесное соприкосновение с русской музыкой, воздействие которой на его творчество нельзя отрицать. Кроме того, путешествия с фон Мекк по Европе, посещение театров и концертных залов в разных странах и городах очень расширили горизонт молодого музыканта.

Второй не менее важный факт биографии — получение Римской премии в 1885 году за кантату *Блудный сын*, представленную на конкурс. Это была большая победа Дебюсси. Она дала ему возможность безбедной жизни в Италии на Вилле Медичи в течение трех лет, а также возможность полностью посвятить себя творчеству. Однако личная судьба Дебюсси сложилась так, что он тяготился жизнью на вилле, называя ее тюрьмой, и стремился в Париж, где он оставил свою возлюбленную — очаровательную Мари-Бланш Ванны. Ранее он ей аккомпанировал в домашних концертах, и именно она вдохновила его на многие замечательные романсы.

В конце концов, Виллу Медичи он покинул на год ранее срока, отведенного римским стипендиатам. И надо сказать, не зря. Париж его вдохновлял и стимулировал к творческим поискам больше, чем Италия, хотя контакт с Мари-Бланш по неизвестным причинам был порван. Зато посещение вторников С. Малларме, общение с поэтами-символистами и с художниками-импрессионистами сыграл свою роль в развитии таланта Дебюсси.

И все же Италия кое-что ему дала, а именно: случайное знакомство в одном из римских католических храмов с музыкой Пале-

стрины, которая привела его в восхищение, «отозвалось» значительно позднее в хоровом стиле мистерии *Мученичество святого Себастьяна*. Вероятно, тогда же, в Италии он узнал и оперу Монтеверди *Орфей*. Театральная концепция *Пеллеаса* явно родилась не без опоры на эту раннюю итальянскую оперу. Ведь *Пеллеас* – это по существу и есть типичная *dramma per musica*. Следовательно, скрытый неоклассицизм присутствует и в *Пеллеасе*.

Второй период (1893-1902) – знаменательное десятилетие. Это центральный период в творчестве Дебюсси, который обычно именуют «пеллеасовским», ибо это годы создания и постановки оперы *Пеллеас и Мелизанда*. Постановка оперы оказалась едва ли не самым важным событием в жизни композитора, поворотным моментом в его карьере. Эта опера, созданная в первой и основной редакции менее чем за два года совсем еще молодым композитором, оказалась центром всего его творчества, и без нее невозможно представить себе большинство его последующих сочинений.

Рубежным произведением первого и второго периодов, в котором наглядно видно, как Дебюсси расстается со старым и устремляется к новому, стал *Струнный квартет*. Его богатейшая тембровая и гармоническая палитра оказали влияние на всю камерную музыку XX века.

Значение двух оркестровых произведений этого времени – *Прелюдии к Послеполудню Фавна* и *Ноктюрнов* – в создании симфонизма нового типа – символично-импрессионистического. Кроме того, *Ноктюрны* стали первым произведением Дебюсси, в котором идеи оперы получили симфоническое обобщение. А *Песни Билитис*, созданные вслед за *Ноктюрнами* стали вторым произведением, в котором образы оперы нашли отражение в камерном плане.

Исполнение *Квартета* и *Фавна* в *Национальном обществе музыки* приносит Дебюсси первый успех и первое признание. Постановка оперы *Пеллеас и Мелизанда* делает его самым знаменитым и влиятельным композитором Европы. Дебюсси сразу потеснил Вагнера. Влияние Дебюсси испытывают не только французские композиторы следующего поколения, но представители нововенской школы, композиторы возрождающихся национальных школ, в частности, Барток, Шимановский, Фалья, русский Стравинский и многие другие. Дополняет картину этих лет «неоклассическая» *Suite pour le piano*.

Третий период (1903-1918) и последний знаменовал продолжительный расцвет творчества композитора в разных жанрах, хотя писать ему оставалось уже немного времени — чуть больше 10-ти лет.

Стиль его стремительно эволюционировал по всем направлениям и по всем параметрам. После успеха *Пеллеаса* Дебюсси по-настоящему уверовал в свои силы и возможности, и полет вдохновения отразился на всем, что он написал после постановки оперы.

Произведения, которые были опубликованы и дошли до нас — это далеко не все, над чем работал композитор. Было очень много замыслов, проектов, начинаний. Далеко не все были завершены, но отняли много времени. Так сложилась его судьба. Однако, несмотря на это, законченные и опубликованные сочинения составили богатейший вклад в сокровищницу французской музыки.

Наиболее значительны достижения в фортепианном творчестве — самом объемном по количеству произведений. И именно здесь особенно наглядно проявилась эволюция стиля композитора. Среди нескольких циклов (*Эстампы*, две тетради *Образов*, *Детский уголок*, *Античные эпитафии*, *В белом и черном*), каждый из которых может называться шедевром, особое место занимают два: *Двадцать четыре прелюдии* и *Двенадцать этюдов* — кульминация творчества композитора.

Прелюдии (1909-1912) — это цикл с двойным дном, ибо идеи оперы *Пеллеас и Мелизанда* нашли здесь наиболее полное инструментальное отражение в сжатом, лаконичном виде. И это уже ставит их в особое положение. Метод звукового символизма в *Прелюдиях* проявил себя в полной мере.

Анализ музыкальной ткани цикла позволил обнаружить, что между пьесами цикла имеются смысловые связи, осуществленные часто через звуковые символы (мотивы, интервалы, отдельные тоны, на которых композитор фиксирует внимание), либо просто через жанрово-танцевальные или ритмо-фактурные формулы, тональный колорит, специфическую «инструментовку» и даже сходные подробные авторские ремарки, касающиеся характера музыки.

Перекрестные связи охватывают более половины прелюдий, что очень важно учитывать исполнителям, когда они выносят на сцену весь цикл, или его часть. Смысл каждой пьесы, глубинный слой сочинения может для них предстать в новом свете.

Двенадцать этюдов (1915 г.) — гениальный итог исканий композитора. В них он демонстрирует свое собственное и абсолютно новое понимание жанра. Написанные в конце творческого пути,

наделенные странными названиями конструктивного типа (*Для пяти пальцев, Для терций, Для кварт* и т.д.), они больше, чем какие бы то ни было другие сочинения, зашифрованы по смыслу. Каждый из них выходит далеко за рамки жанра этюда, тем более — за рамки, очерченные названием, и превращается в маленькую, но многозначительную поэму. Поскольку это итог, то понять каждую пьесу можно лишь в том случае, если хорошо знаком со всем творчеством композитора. В контексте всех сочинений раскрывается смысл и значение каждого мелкого штриха — будь то аккорд, интервал, фактурный элемент, тональная или инструментальная краска.

В последний период Дебюсси создал два выдающихся оркестровых опуса, контрастных по теме и по эстетической направленности, но абсолютно равных по значению — это *Море* (1905 г.) и *Образы для оркестра* (1908-1913). Два цикла в монументальном преломлении отразили две центральные темы Дебюсси — Природа и Танец. Но Природа — не сама по себе, и Танец — также не сам по себе. *Море от зари до полудня, Игры волн, Диалог ветра с морем* — это своего рода иносказание, за каждой картиной природы кроется намек на некие общие законы человеческого бытия. В *Образах* — мощный прорыв в карнавальную эстетику, где на шит поднята тема - Человек в игре, *Hommo ludens*.

О театре Дебюсси. В последнее десятилетие жизни мысль об опере не покидала Дебюсси. При этом композитор не предполагал создать что-либо в духе *Пеллеаса*. Было несколько интересных замыслов, в частности, написать оперы на сюжет о Тристане, затем — об Орфее. К этим замыслам он возвращался на протяжении нескольких лет, но они так и не были осуществлены.

Следующие два проекта оставили значительный след: это одноактные оперы по Эдгару По — комическая *Черт на колокольне* и полная страхов и ужасов *Падение дома Ашеров*. Обе остались лишь в набросках, но и по наброскам можно судить, что мысль Дебюсси об опере развивалась в новом направлении, далеком от оперы *Пеллеас и Мелизанда*. Причем тщательно собранные американским исследователем по разным частным коллекциям листы оперы *Падение дома Ашеров*, были откорректированы, и музыка нескольких фрагментов оперы записана на CD. С. Яроциньский по поводу этого сочинения сделал очень важное замечание, что *если бы опера Падение дома Ашеров была закончена, то родиной экспрессионизма стала бы Франция*.

Зато три одноактных балета Дебюсси *Камма*, *Игры*, *Ящик с игрушками*, созданные один за другим в течение двух лет (1912-1913) внесли неоценимый вклад в развитие жанра. Особенно подчеркнем значение первых двух.

Камма — наименее известный балет — отличается от всего, что было написано ранее, и общей атмосферой (в ней также есть приметы экспрессионизма), и оркестровым колоритом (участие фортепиано как рокочущего ударного инструмента), многими новшествами в гармонии (атональность, одиннадцати- и двенадцатитоновые поля), также искусно созданными эффектами пространственной музыки. Этот балет безусловно заслуживает большего внимания и дирижеров, и балетмейстеров.

Игры — небольшая партитура длительностью в 12-15 минут с легкой руки П. Булеза завоевала признание, как произведение ключевое в эволюции музыки XX века. Это чрезвычайно смелая по языку партитура, где интеграция мотивами всей музыкальной ткани по вертикали и горизонтали достигла кульминации, где сонорика очень сильно потеснила тематизм, и где новый язык (и это самое главное) использован для отражения сложно зашифрованного смысла музыки.

Само название *Игры* выступает важным символом, словно это название, как и само произведение, стало обобщением и итогом всего концептуально выстроенного творчества Дебюсси. А музыка балета, которая действительно уносит нас в космические дали, раскрывает этот символ на многих уровнях. Вникая в эту музыку, понимаешь, что она выходит далеко за пределы примитивного сценария. Гениальный балет ждет своего постановщика, балетмейстера, дирижера, интерпретатора, который рискнет отступить от предложенного сценария и создаст настоящую бессюжетную пластическую поэму.

Эти годы, столь богатые творческими достижениями, отмечены появлением еще одного театрального опуса: *Мученичество святого Себастьяна* на текст мистерии Габриэля д'Аннунцио (1911 г.). Это одно из самых оригинальных произведений Дебюсси, к тому же из тех, что до сих пор не получили должного признания. Сопоставляя произведения, написанные почти в одно время с *Себастьяном* (*Камма*, *Игры*, *Ящик с игрушками*), поражаешься стилевой индивидуальности каждого из них.

Мистерия *Мученичество святого Себастьяна* особенно богата открытиями, которыми не преминули воспользоваться композито-

ры последующих поколений. Прежде всего, это связано с рождением нового жанра музыкального театра, который более, чем когда бы то ни было, приблизился к античной трагедии. Как в те далекие времена, главное в мистерии — драма. Музыка вступает лишь с целью эмоционально усилить ключевые моменты. С такой же целью используется и хореография, поставленная на службу драме. И точно так, как в античной трагедии, большая часть омузыкаленных моментов — это хоровые номера.

Итак, мистерия *Мученичество святого Себастьяна* — это новый синтетический жанр, в котором «обручились» драма с ораторией и балетом. Правда, мало вероятно, что в таком виде это произведение будет востребовано. Уж очень длинен текст драмы, в нем тонет музыка Дебюсси. Кроме того, вычурный поэтический стиль, кажется, мало подходит к стилю композитора.

Однако существует практика исполнения этого произведения в виде оратории, в которой собраны все музыкальные номера с частичным использованием текста в ключевых моментах. В таком виде сочинение оказывается очень цельным, самодостаточным, так как Дебюсси позаботился о том, чтобы множество номеров музыкально были объединены.

Стилевой особенностью *Себастьяна* является использование архаического хорового и сольного пения. Это и одноголосие в духе античных хоров, и многоголосие с приметами то средневекового, то ренессансного пения. Однако музыкальный язык при этом радикально нов, им композитор заглянул далеко на многие десятилетия вперед. Здесь, в частности используются и сонорные фрагменты, и атональная гармония, даже гармония кластеров и полукластеров. Следовательно, музыка далека от стилизации. Однако она совершенно определенно представляет французский неоклассицизм, без которого трудно представить дальнейшее развитие французской музыки.

Завершают творческий путь Дебюсси *Три Сонаты*: для виолончели и фортепиано, для флейты, арфы и альты, для скрипки и фортепиано (1915-1917) — три последних шедевра. Трудно себе представить, что подобную музыку мог создать смертельно больной композитор, переживающий к тому же все ужасы и лишения военного времени. Поразительно, что в *Сонатах* много света, юмора, зажигательного веселья, но и много ностальгии, тоски по прошедшему времени, далекой молодости. Музыкально это отражено в очевидных аллюзиях. Так, например, трио-соната для флейты, арфы и альты

обращена к эпохе *Фавна*, *Соната для скрипки и фортепиано* — перекликается со *Струнным квартетом*.

Все три сонаты — сочинения типичные для неоклассицизма, приметы которого у Дебюсси проступали с самого раннего творчества. В сонатах он явно опирается на жанр старинных французских сюит эпохи Рамо и Куперена (а не на сонату венских классиков), а вместе с тем, в музыкальном языке, в форме композитор пришел к новым открытиям. Особенно богата и оригинальная тембровая палитра сонат, заставляющая забыть, какие именно инструменты играют.

Сонату для скрипки и фортепиано была и последним сочинением Дебюсси, и последним сочинением, которое он исполнил публично вместе со скрипачом Г. Пуле в сентябре 1917 года за несколько месяцев до смерти.

25 марта 1918 года Дебюсси умер в Париже, на авеню Bois de Boulogne. Похоронен на кладбище Пер-Лашез. В 1919 году его прах перенесли на кладбище Пасси.

Хронограф

<i>Годы</i>	<i>События жизни</i>	<i>Творчество</i>
1835	Родилась Клемантина де Бюсси — тетя композитора.	
1836	10 мая родился Манюэль-Ашиль Дебюсси (отец) в Монтруже.	
1836	28 октября родилась Викторина Манури (мать) в Париже.	
1862	22 августа родился Ашиль-Клод Дебюсси в Сен-Жермен-ан-Лэ, ул. Пэн, д. №38.	
1863	В сентябре родилась Адель-Клемантина (сестра) в Сен-Жермен-ан-Лэ.	
1864	31 июля — крещение в Сен-Жермен-ан-Лэ.	
1867	В конце года семья покидает Сен-Жермен-ан-Лэ. Семья Дебюсси поселилась в Париже (улица Vintimille, дом № 11).	
1870	Рождение Альфреда Дебюсси (брата) в Каннах. Первая поездка Клода в Канны.	
1871	Пребывание Клода в Каннах у тети Клемантины де Бюсси (сестры отца). Первые уроки музыки у Жана Черутти. Манюэль Дебюсси принимает участие в революционных битвах коммунаров. После поражения Коммуны его приговаривают к тюремному заключению сроком на 4 года. Уроки фортепиано с мадам Мотэ де Флервиль (матерью жены Верлена).	
1872	22 октября Ашиль-Клод поступает в Парижскую консерваторию в класс А. Мармонтеля (фортепиано) и А. Лавиньяка (сольфеджио).	

- 1874 Третья премия на конкурсе по сольфеджио. Исполнение *Второго концерта* для фортепиано с оркестром Шопена в концерте Парижской консерватории.
- 1875 Вторая премия по сольфеджио и первая премия за исполнение *Второй баллады* Шопена.
- 1876 Первая премия по сольфеджио.
- Первые сочинения: романсы (mélodies) *Звездная ночь* (Т. де Банвиль), *Прекрасный вечер* (П. Бурже).
Пьесы для фортепиано, скрипки и виолончели (не опубликованы). Романс *Полевые цветы* (А. Жиро), опубликован в 1891.
- 1877 Вторая премия по фортепиано. Поступление в класс гармонии и аккомпанемента Эмиля Дюрана.
- 1878 *Звездная ночь* (Т. де Банвиль) — первый опубликованный романс. Публикация романса *Прекрасный вечер* (П. Бурже).
- 1879 В октябре поступает в класс О. Базиля по чтению партитур. Ангажирован как пианист на службу в замок *Шенонсо* М. Пелуз-Вильсон.
- 1880 Первая премия по гармонии. Ангажирован как пианист Н.Ф. фон Мекк. Путешествует с нею летом и осенью по Франции, Италии, Швейцарии. В сентябре поступает в класс композиции Э. Гиро.
- Цыганский танец* для фортепиано, *Симфония h-moll*. Транскрипции танцев из *Лебединого озера* Чайковского. Романсы *Мандолина* (П. Верлен), *Спящая красавица* (В. Испа), *Девушка с волосами цвета льна* (Ле-конт де Лиль, не издан).
- 1881 Первое посещение России, служба у Н.Ф. фон Мекк с июля по октябрь. Встреча с Мари-Бланш Ванье. Посвящение ей ранних романсов. М.-Б. Ванье — первая большая любовь Дебюсси.
- 1882 Первое появление в публичном концерте как композитора, аккомпанирует Б. Ванье романс *Розы*. В дуэте со скрипачом Тьебергом исполняет свои пьесы для скрипки и фортепиано (*Ноктюрн* и *Скерцо*, не изданы). Второе посещение России — лето и осень на службе у Н.Ф. фон Мекк (Плещеево, Москва). Путешествие с семьей фон Мекк в Вену. Посещение в Вене оперы *Тристан и Изольда* Вагнера, которая произвела сильное впечатление на Дебюсси.
- Романсы на стихи А. де Мюссе: (*Рондо*); П. Верлена (*Пантомима*, *Под сурдину*, *Мандолина*, *Лунный свет*, *Марионетки* — 1-я серия *Галантных празднеств*). *Триумф Вахка* для оркестра, *Привет весне* (граф А. де Сегюр) для женского хора и оркестра.

- 1883** Вторая Римская премия за кантату *Гладиатор*. Романсы на стихи П. Бурже (*Сентиментальный пейзаж, Наконец, весна, Музыка, Сожаление, Невыразимое молчание*); Т. Готье (*Посмертное кокетство*) и др.; кантата *Гладиатор* (Э. Моро, не издана), *Призыв* (А. Ламартин) для четырехголосного женского хора с оркестром.
- 1884** Первая Римская премия за кантату *Блудный сын*. Романсы на стихи С. Малларме (*Явление*); П. Бурже (*Романс Ариеля*). Кантата *Блудный сын* (Э. Гинан).
- 1885** 27 января отъезд на Виллу Медичи. В апреле — бегство в Париж. 25 апреля возвращение в Рим, но его тяготит разлука с мадам Ванье. Июль — каникулы проводит в Париже. В августе гостит у графа Ж. Примоли в Фьюмичино близ Рима. В сентябре решает совсем покинуть Рим, но Ванье его отговаривает от этого шага. В ноябре — встреча с Листом, который советует Дебюсси послушать музыку Палестрины и Орландо Лассо. Знакомство с музыкой Ренессанса дает Дебюсси материал для обновления его музыкального языка.
- 1886** С февраля по апрель — Париж. 26 апреля возвращение в Рим. Июльские каникулы — в Париже. Изучение *Тристана* Вагнера. Читает Мореаса, Верлена, Бодлера, Шелли и Шекспира.
- 1887** В феврале Дебюсси окончательно возвращается в Париж, не желая оставаться на третий год на Вилле Медичи. 3 мая, возможно, был на представлении оперы *Лоэнгрин*. Разрыв с Бланш Ванье.
- 1888** Летом путешествие в Байрейт, слушает оперы *Парсифаль* и *Мейстерзингеры*. Начало дружбы с Р. Годе.
- Работа над *Зулеймой* (текст Ж. Буайе) и *Дианой в лесу* (Т. де Банвиль).
- В сентябре — окончание *Зулеймы*. Посланная на суд Академии она одобрения не получила.
- Симфоническая сюита с хором *Весна*. Раскритикована Академией «за туманный импрессионизм». Романс *Смерть влюбленных* (Ш. Бодлер).
- Романс *Балкон* (Ш. Бодлер). Публикация вокального цикла *Забываемые ариетты* (П. Верлен): *Это экстаз, Плачет мое сердце..., Тень деревьев..., Деревянные лошадки, Сплин, Зелень*. *Две арабески* для фортепиано.

- 1889** 8 января Дебюсси становится членом *Национального музыкального общества*. Исполняет в концерте *Общества Малую сюиту* для фортепиано в четыре руки с Дюраном. Вторая поездка в Байрейт, где слушает *Парсифаля*, *Мейстерзингеров*, *Тристана*. Посещает Всемирную выставку в Париже. Сильное впечатление производит явайский гамелан. Особый интерес Дебюсси проявляет к павильонам, где звучит русская музыка.
- Знакомство и начало связи с Габриэль Дюпон.
- 1890** В апреле запрещает исполнение *Фантазии* для фортепиано с оркестром и ее публикацию, хотя она была уже подготовлена к изданию. Знакомится с драмой *Принцесса Малейн* М. Метерлинка. Думает использовать ее для оперы. В это же время начинает работать над оперой *Родриго и Химена* (либретто К. Мендеса).
- 1891** Знакомство с Э. Сати и П. Луисом. Начало их длительной дружбы. Просит у Метерлинка разрешения писать оперу по драме *Принцесса Малейн*. Разрешения не получает. Знакомится с музыкой Мусоргского и живописью Тернера.
- 1892** С января прекращает работу над оперой *Родриго и Химена*, возможно, не без влияния Э.Сати¹. Начало работы над *Прелюдией к Полудню Фавна*. Произведение было задумано в трех частях: *Прелюдия*, *Интерлюдия* и *Финальные парафразы*. Начало дружбы с Э. Шоссоном и А. Лероллем.
- Малая сюита* для фортепиано в четыре руки.
Романс *Вечерние гармонии* (П. Верлен).
Дева-избранница — поэма для голоса с оркестром (Д.Г. Россетти).
Фантазия для фортепиано с оркестром.
- Публикация вокального цикла *Пять стихотворений Бодлера*.
Издание фортепианных пьес (*Баллада*, *Грезы*, *Штирийская тантанелла*, *Мазурка*, *Ноктюрн*, *Романтический вальс*).
Написана *Бергамасская сюита*.
Во второй редакции опубликована в 1905 году.
- Шотландский марш* для фортепиано в четыре руки, позднее оркестрован.
Мазурка для фортепиано.
Два романса на текст П. Бурже (*Романс и Колокола*).
Три романса П. Верлена (*Печалится звук рога*, *Оград бесконечный ряд*, *Море прекраснее соборов*).
- Галантные празднества* (1-я серия).

¹ *Родриго и Химена* — лирическая драма в 3-х актах была реконструирована и оркестрована Эдисоном Денисовым по заказу Министерства культуры Франции в 1993 году. Премьера состоялась 14 мая 1993 года в Лионе под управлением Г. Ногано.

- Снимает квартиру с Г. Дюпон в мансарде дома №42 по улице Лондона. В декабре два стихотворения Дебюсси из *Лирических проз* появляются в журнале *Entretiens politiques et littéraires*.
- 1893** 7 апреля исполнение *Девы-избранницы* в *Национальном музыкальном обществе*.
6 мая исполняет вместе с Р. Пюньо в четыре руки (в Опере Парижа) отрывки из *Золота Рейна* Вагнера. В мае слушает *Валькирию* Вагнера. 17 мая присутствует на представлении драмы Метерлинка *Пеллеас и Мелизанда*, поставленной Люнье-По в Театре *Буфф-Паризьен*. Визит к Метерлинку. Получает разрешение писать оперу на текст драмы. В сентябре приступает к работе над оперой *Пеллеас и Мелизанда*. 28 сентября в *Национальном обществе* Квартет Изаи исполняет *Струнный квартет* Дебюсси. Получает финансовую поддержку графа А. Понятовского. Переезжает с Г. Дюпон на улицу Густава Доре, дом №10.
- 1894** 20 января в *Национальном обществе* Дебюсси исполняет в переложении для фортепиано *Испанское капричио* Римского-Корсакова. В феврале исполняет первый акт *Парсифала* на музыкальном вечере в доме Леролля. Гонорар 1000 франков. 1 марта в Брюсселе — первый монографический концерт из произведений Дебюсси.
Исполнение *Послеполудня Фавна* в *Национальном обществе* под управлением Г. Доре. На концерте присутствовали С. Малларме и П. Луис. Замысел первой серии *Образов*.
Неудачная попытка женитьбы на Терезе Роже.
- 1895** Проекты исполнения фрагментов оперы *Пеллеас и Мелизанда* в Брюсселе и Лондоне. В декабре неосуществленный проект постановки оперы *Пеллеас и Мелизанда* в *Théâtre de l'Œuvre*.
- Лирические прозы* (на собственные тексты).
Струнный квартет.
Работа над оперой *Пеллеас и Мелизанда*.
- Окончание работы над *Прелюдией к Послеполудню Фавна*.
Пьесы для фортепиано *Сарабанда* и *Сады под дождем*.
Аранжировка для двух фортепиано *Шести этюдов в форме канона* Шумана и *Второй симфонии* Сен-Санса.
- Окончание первой версии оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

- 1896 Январь-май — работа над балетом *Дафнис и Хлоя* по сценарию П. Луиса.
17 февраля публикация *Сарабанды* как пьесы из цикла *Образы*. Литературная работа над пьесой *Братья по искусству* в сотрудничестве с Р. Петером.
- 1897 Февраль — первая драма, обрушившаяся на Дебюсси: попытка самоубийства Г. Дюпон.
Opéra comique принимает к постановке оперу *Пеллеас и Мелизанда*.
- 1898 В *Национальном обществе* Дебюсси услышал Хабанеру Равеля, очарован ею и просит у композитора партитуру на память. Попытки поставить оперу *Пеллеас и Мелизанда*.
Проект положить на музыку поэму *Афродита* П. Луиса.
Окончательный разрыв с Г. Дюпон.
- 1899 19 октября женитьба на Розали Тексье.
- 1900 17 марта Бланш Маро исполняет *Песни Билитис*. 9 сентября — исполнение двух частей из *Ноктюрнов* (*Облака и Празднества*, дирижер К. Шевийяр).
- 1901 7 февраля исполнение музыки к мимической инсценировке *Песен Билитис* П. Луиса. В апреле Дебюсси начинает работать музыкальным критиком газеты *La Revue Blanche* под псевдонимом господин Крош. Весной *Opéra comique* сообщает о готовящейся постановке оперы *Пеллеас и Мелизанда*. 27 октября первое полное исполнение *Ноктюрнов*.
Замысел создания оперы на сюжет о Тристане.
- 1902 11 января Р. Виньес исполняет сюиту *Для фортепиано*. 27 апреля — генеральная репетиция оперы *Пеллеас и Мелизанда*. 30 апреля — премьеры (дирижер А. Мессаже).
- Публикация *Сарабанды*.
- Оркестровка двух *Гимнопедий* Сати и исполнение их в *Национальном обществе музыки*.
- Колыбельная к Трагедии смерти* Р. Петера (не опубликована).
Две песни Шарля Орлеанского (в 1908 году они войдут в цикл *Три песни Шарля Орлеанского*).
- Окончание *Ноктюрнов* для оркестра (задуманных ранее для скрипки с оркестром).
- Песни Билитис* (П. Луис).
- Инструментальные номера к мимической инсценировке *Песен Билитис* (в более поздней редакции — *Шесть античных эпиграфов* в двух версиях: в четыре руки и в две руки).
- Линдараха* для фортепиано в четыре руки.
- Сюита *Для фортепиано*.
- Оркестровка оперы и создание симфонических интерлюдий между картинами для постановки оперы *Пеллеас и Мелизанда*.
Премьера оперы *Пеллеас и Мелизанда*.

- 12 июля — поездка в Лондон по приглашению А. Мессаже. Лето — в Бишене с женой у ее родителей. Проект одноактной оперы *Черт на колокольне* по Э. По.
- 1903** С января по июль работа музыкальным критиком в газете *Gil Blas*. Начало работы над *Образами* (1-я серия) и *Морем*.
1 февраля Дебюсси получает орден Почетного Легиона.
24 апреля монографический концерт из произведений Дебюсси в *Школе канторум*. Весной — поездка в Лондон.
22 июня слушает оперу Рамо *Гирлянды*.
Летние каникулы — с женой в Бишене. Осень — знакомство с Эммой Бардак.
- 1904** 9 января Р. Виньес исполняет *Эстампы* в *Национальном обществе*. В июне Дебюсси покидает Лили Дебюсси (Розали Тексье), чтобы соединить свою судьбу с Эммой Бардак.
Лето — в Дьепе, Пурвилле, Джерси, Сен-Мало с Эммой Бардак.
В октябре переезжает с Э. Бардак на Avenue du Bois de Boulogne дом №80 в Париже.
13 октября — вторая трагедия: попытка самоубийства Р. Тексье.
6 ноября первое исполнение *Священного танца* и *Светского танца*.
- 1905** 16 февраля Р. Виньес исполняет *Маски* и *Остров радости* в *Национальном обществе*.
Лето — в Истборне с Эммой Бардак.
В августе Дебюсси заключает эксклюзивный контракт с Ж. Дюраном на публикацию всех сочинений.
2 августа — развод с Р. Тексье. Короткий визит в Лондон. Каникулы Дебюсси с Эммой проводит в Белью около Версаля. Конец сентября — возвращение в Париж.
- Эстампы* для фортепиано,
Священный танец для арфы с оркестром.
Светский танец для арфы с оркестром.
- Маски, Остров радости.*
Галантные празднества (2-я серия).
Три песни Франции.
- Море (три симфонических эскиза),*
Образы для фортепиано (1-я серия),
два фрагмента к трагедии *Король Лир*.

- 15 сентября первое исполнение *Моря* (дирижер К. Шевийяр).
- 30 октября рождение дочери Клод-Эммы, прозванной родителями Шушу.
- 1906** 3 марта Р. Виньес исполняет *Образы* (1-ю серию) в *Национальном обществе*.
- 25 марта обед с Ж. Дюраном и Рихардом Штраусом.
- Апрель — завязывается дружба с В. Сегаланом (V.Segalen).
- В июле работает над хоровыми эпизодами оперы *Черт на колокольне* по Э. По.
- С 6 августа до начала сентября — каникулы в Дьеппе.
- 1907** 9 января поездка в Брюссель для первого представления оперы *Пеллеас и Мелизанда*.
- 4 февраля смерть дяди Эммы Бардак, богатого банкира, завещание которого лишает Эмму наследства из-за ее предстоящего брака с Дебюсси.
- 17 апреля — первое представление оперы *Пеллеас и Мелизанда* в Германии во Франкфурте-на-Майне. Задуман проект оперы на сюжет об Орфее. Вновь возвращается идея создания оперы *Тристан*.
- 1908** Женитьба на Эмме Бардак в XVI округе Парижа.
- 19 января — первое дирижерское выступление Дебюсси: *Море в Концертах Колонна*.
- 1 февраля дирижирует *Фавном и Морем* в *The Queen's Hall* (Лондон).
- 21 февраля Р. Виньес исполняет *Образы* для фортепиано (2-я серия).
- 19 февраля опера *Пеллеас и Мелизанда* поставлена в Нью-Йорке,
- 2 апреля — в Милане под управлением А. Тосканини.
- 17 мая Дебюсси присутствует на постановке *Бориса Годунова* Мусоргского с Ф. Шаляпиным в *Opéra de Paris*.
- Серенада кукле* (позднее опубликована в цикле *Детский уголок*).
- Детский уголок* для фортепиано.
- 21 декабря — окончание *Иберии* (*Образы для оркестра*).

В июле возобновляет работу над оперой *Черт на колокольне*.

В июле В. Сегалан присылает два акта либретто *Триумф Орфея*.

1909

Дебюсси становится членом Высшего педагогического совета Парижской консерватории.

25 февраля дирижирует в *The Queen's Hall* в Лондоне *Фавном* и *Празднествами* из *Ноктюрнов*.

25 марта дирижирует *Фавном* в Париже. 9 апреля дирижирует *Тремя песням Шарля Орлеанского* в *Концертах Колонна*.

10 мая заканчивает *Весенние хороводы*.

21 мая в лондонской королевской опере *Ковен Гарден* ставят *Пеллеаса*. Композитор присутствует на репетициях и постановке.

Летом работает над сценарием и музыкой оперы *Падение дома Ашеро*. В июле разрабатывает сценарий *Маски и Бергамаски* для Русских сезонов Дягилева.

Лето посвящает опере *Падение дома Ашеро*. В сентябре Л. Лалуа публикует биографию Дебюсси.

1910

20 февраля Г. Пьерне дирижирует *Иберией* в *Концертах Колонна*. 2 марта Дебюсси дирижирует *Весенними хороводами* в *Концертах Дюрана* в Париже.

17 апреля — обед с Г. Малером. Дебюсси присутствует на исполнении *Второй симфонии* Малера в Трокадеро.

20 апреля Равель исполняет *Из тетради эскизов* Дебюсси в первом концерте *Независимого музыкального общества* (SMI)

25 мая Дебюсси исполняет четыре прелюдии (*Дельфийские танцовщицы*, *Паруса*, *Затонувший собор*, *Танец Пёка*) в *Независимом музыкальном обществе*. 25 июня слушает в Париже *Жар-птицу* Стравинского.

Жиги, Весенние хороводы (Образы для оркестра).

Посвящение Гайдну.

Прелюдии *Дельфийские танцовщицы*, *Паруса*, *Ветер на равнине*, *Холмы Анакапри*, *Шаги на снегу*.

Рансодия для кларнета с оркестром;

Первая тетрадь *Прелюдий*;

La plus que lente Вальс.

Прогулка двух влюбленных для голоса и фортепиано (Г. Л'Эрмит).

Три баллады Франсуа Вийона для голоса и фортепиано (вторая версия — для голоса с оркестром).

В июне встреча со Стравинским в Бельвю у Лалуа.

28 октября — смерть отца Дебюсси (Манюэля Дебюсси).

В октябре — заказ Мод Аллан балета *Камма*.

28 ноября — поездка в Вену и Будапешт.

Г. д'Аннунцио делает предложение написать музыку к мистерии *Мученичество святого Себастьяна*. В Нью-Йорке исполняется *Детский уголок* (в оркестровой версии А. Капле).

1911

14 января Ж. Батори исполняет цикл романсов *Прогулка двух влюбленных в Национальном обществе*. 16 января — исполнение *Рапсодии для кларнета с оркестром* в SMI.

5 февраля первое исполнение *Трех баллад Франсуа Вийона*

5 марта — исполнение *Трех баллад Франсуа Вийона* (в версии для голоса с оркестром).

25 марта Дебюсси дирижирует *Гимнопедиями* Сати, *Детским уголком* (в оркестровой версии), *Тремя песнями Шарля Орлеанского*.

29 марта играет четыре прелюдии: *Ароматы и звуки...*, *Ветер на равнине*, *Шаги на снегу* и *Менестрели в Концертах Дюрана*.

22 мая премьера мистерии *Мученичество святого Себастьяна* в *Théâtre du Châtelet*. 25 июня дирижирует *Фавном*, *Детским уголком* и *Иберией* в Турине.

1912

5 марта аккомпанирует Мэгги Тейт в циклах романсов *Прогулка двух влюбленных*, *Галантные празднества* в *Концертах Дюрана*.

12 марта исполняет *Прелюдии* в зале *Гаво*. Продолжает сочинение оперы *Черт на колокольне*. В мае — последняя встреча с П. Луисом.

29 мая постановка Дягилевым *Фавна* в *Théâtre du Châtelet*.

Жиги — вторая редакция.

Работа над балетом *Камма*.

Мученичество святого Себастьяна.

Балет *Игры*;

Сиринкс для флейты соло.

14 июня Энгельбрехт дает первое концертное исполнение мистерии *Мученичество святого Себастьяна* в SMI.

20 июня Дебюсси присутствует на постановке *Тристана* Вагнера в *Opéra de Paris*.

Август-сентябрь — окончание партитуры балета *Игры*. Ноябрь — начало работы критиком в журнале *Revue musicale*.

27 декабря — 100-е представление оперы *Пеллеас и Мелизанда* в *Opéra comique*.

Работа над балетом *Камма*.

1913

26 января *Жиги* исполняются в *Концертах* Колонна.

В марте Дебюсси исполняет три прелюдии (*Вереск*, *Ворота Альгамбры*, *Мертвые листья*) в *Концертах* Дюрана.

2 апреля дирижирует *Фавном* в *Théâtre des Champs-Élysées*.

5 апреля — первое исполнение Р. Виньесом прелюдий: *Феи — прекрасные танцовщицы*, *Терраса свиданий при лунном свете*, *Фейерверк* в *Национальном обществе*.

В конце апреля авторский концерт в Париже.

Весной Дебюсси играет *Весну священную* со Стравинским у Лалуа.

16 мая балет *Игры* поставлен труппой Дягилева в *Théâtre des Champs-Élysées*.

В мае — хореографическая постановка двух ноктюрнов: *Облака* и *Сирены*.

15 октября дирижирует *Иберией* в *Новых концертах*. 6 ноября слушает Ф. Шаляпина в *Борисе Годунове* в *Théâtre des Champs-Élysées*. 7 декабря К. Шевийяр исполняет *Весну* в новой оркестровке А. Бюссе.

С 1 по 16 декабря — гастроль в Москве и Санкт-Петербурге по приглашению С. Кусевицкого.

Камма.

Ящик с игрушками (клавир).

Три стихотворения Стефана Малларме.

5 февраля Дебюсси аккомпанирует А. Гартману в *Сонате для скрипки и фортепиано* и в романсе *Плачет мое сердце* (транскрипция для скрипки и фортепиано). Исполняет прелюдии *Девушка с волосами цвета льна* и *Менестрели*.

18-23 февраля — гастроль в Италии.

1 марта — первое исполнение *Игр* в концерте.

26 февраля — 2 марта гастроль в Голландии. 21 марта — авторский концерт в Париже: первое исполнение вокального цикла *Три стихотворения Малларме* (Н. Вален — сопрано, Дебюсси — фортепиано). Дебюсси исполняет также *Детский уголок* и несколько прелюдий.

Апрель — гастроль в Брюсселе.

17 июля — последняя гастрольная поездка в Лондон. Август-сентябрь — в Анжере.

Дебюсси вновь принимается за *Себастьяна*, намереваясь создать оперу.

Январь-март Дебюсси занимается подготовкой издания произведений Шопена. 23 марта — смерть матери Дебюсси. С 12 апреля по 12 октября — в Пурвиле с семьей.

Начало работы над сонатами (задуманы *Шесть сонат*) и *Этюдами*.

7 декабря Дебюсси переносит операцию.

Январь-июль — восстанавливается после операции. 9 апреля — первое исполнение *Рождества детей*.... В сентябре заканчивает либретто *Падение дома Ашеров*. Каникулы — в Муло близ Аркашона.

С 6 по 24 октября работает над *Сонатой для скрипки и фортепиано*.

10 декабря исполнение *Сонаты для флейты, арфы и альты* в приватном концерте у Ж. Дюрана.

Шесть античных эпиграфов (для фортепиано в четыре руки).

Героическая колыбельная (в двух версиях: для двух фортепиано и для оркестра).

В белом и черном для двух фортепиано.

Соната для виолончели и фортепиано (июль-август).

Двенадцать этюдов (закончены 27 сентября).

Соната для флейты, арфы и альты (сентябрь-октябрь).

Рождество детей, оставшихся без крова (на собственный текст, в двух версиях: для голоса и фортепиано и для детского хора).

Ода Франции (текст Л. Лалуа).

1917

14 декабря — первое исполнение *Этюд*ов (В. Руммель). 21 сентября Дебюсси участвует в благотворительном концерте: исполняет *В белом и черном* (вместе с Р. Дюкасом). 9 марта первое публичное исполнение *Сонаты для флейты, арфы и альты* в благотворительном концерте в Париже. 16 марта авторский (также благотворительный) концерт Дебюсси.

24 марта Дебюсси и Ж. Салмон исполняют *Сонату для виолончели и фортепиано*.

5 мая — последний концерт Дебюсси в Париже, в котором он со скрипачом Г. Пуле исполняет *Сонату для скрипки и фортепиано (Зал Гаво)*.

18 мая присутствует в *Théâtre du Châtelet* на балете Э.Сати *Парад*.

В июне — проект гастролей в Англии и Швейцарии. В сентябре вместе со скрипачом Г. Пуле исполняет *Сонату для скрипки и фортепиано* в Сен-Жан-де-Люз. Это последнее появление Дебюсси перед публикой.

1918

25 марта Дебюсси умирает в Париже, на авеню Bois de Boulogne. Похоронен на кладбище Пер-Лашез.

1919

Перенос праха Дебюсси на кладбище Пасси.

Соната для скрипки и фортепиано.

Список использованной литературы

- Алексеев А. Французская фортепианная музыка конца XIX - начала XX века М., 1961.
- Альшванг А. Клод Дебюсси. М., 1935.
- Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963.
- Альшванг А. Французский музыкальный импрессионизм. М., 1945.
- Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990.
- Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993.
- Верлен П. Лирика. М., 1969.
- Верлен П. Стихи избранные и переведенные Федором Сологубом. Томск, 1992.
- Владимирова А. Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983.
- Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л., 1976.
- Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969.
- Гурков В. Лирическая драма К. Дебюсси и оперные традиции // Очерки по истории зарубежной музыки XX века. Л., 1983.
- Дебюсси К. Избранные письма. Л., 1986.
- Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.- Л., 1964.
- Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983.
- Каратыгин В. Избранные статьи. М., 1965.
- Кассу Ж. (при участии П. Брюнеля, Ф. Клодона, Ж. Пийемана, Л. Ришара). Энциклопедия символизма. М., 1999.
- Кокорева Л. Дебюсси и символизм // Слово и музыка. Сб. статей №36. МГК им. П.И. Чайковского. М., 2002.
- Кокорева Л. Загадка прелюдии Дебюсси *Чередующиеся терции* // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: Сб. статей №58. МГК им. П.И. Чайковского. М., 2006.
- Кокорева Л. К вопросу об интертексте в *Прелюдиях* Дебюсси. // Келдышевские чтения – 2006. М., 2007.
- Кокорева Л. Клод Дебюсси. От оперы *Пеллеас и Мелизанда* к *Прелюдиям* (К вопросу о музыкальном символизме) // Очерки по истории зарубежной музыки. Вып. 2. МГК им. П.И. Чайковского. М., 2008.
- Кокорева Л. Этюды Дебюсси... Какие послания несут они нам? // Этот многообразный мир музыки. Приношение Марку Генриховичу Арановскому. М., 2010

- Кокорева Л. Язык символизма – поэтического и музыкального. От *Пеллеаса* к *Воццеку* //Музыкальная академия, 2002, №4.
- Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М., 1966.
- Крейн Ю. Симфонические произведения Клода Дебюсси. М., 1962.
- Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965.
- Куницкая Р. Балет Дебюсси *Ящик с игрушками* //Музыкальная жизнь, 1976, №15. Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. М., 1982.
- Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в *Тристане* Вагнера. М., 1975.
- Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси, Габриелем Форэ, Морисом Равелем. М., 2000.
- Лосев А. Знак. Символ. Миф. М., 1982.
- Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- Мартынов И. Клод Дебюсси. М., 1964.
- Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания. Т. II. М., 1959.
- Нижинская Б. Ранние воспоминания. М., 1999.
- Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон - СПб., 1992.
- Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. М., 1963.
- Роллан Р. *Пеллеас и Мелизанда* Дебюсси //Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Т. 4. М., 1989.
- Сабанеев Л. Клод Дебюсси. М., 1922.
- Филенко Г. Вокальная музыка Клода Дебюсси в свете развития жанра //Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983.
- Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983.
- Хейзинга Й. *Homo ludens*. М., 1992.
- Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. II. М., 1935.
- Шукова С. Балеты Клода Дебюсси. Дипломная работа. МГК им. П.И. Чайковского. М., 2000.
- Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.

- Boucourechliev A. Debussy. La revolution subtile. Paris, 1994.
- Caron A. *Pelléas et Mélisande*: Maeterlinck contre Debussy // Écouter/Voir, 1997, № 65.
- Debussy C. Correspondance 1884-1918. Paris, 1993.
- Debussy C. Lettre à deux amis. Paris, 1942.
- Debussy C. Monsieur Croche et autres écrits. Paris, 1987.
- Emmanuel M. *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Etude et analyse. Paris, 1924.
- Golea A. *Pelléas et Mélisande*. Paris, 1952.
- Laloy L. Debussy. Paris, 1944.
- Le Martyre de Saint-Sébastien // Revue musicale. Paris, 1957.
- Lesure F. Claude Debussy. Biographie critique. Klincksieck, 1994.
- Lettres de Claude Debussy à son éditeur publiées J. Durand par F. Lesure. Paris, 1927.
- Lockspeiser E., Halbreich H. Claude Debussy. Paris, 1980.
- Mallarmé S. Vers et prose. Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995.
- Pommer Max. Preface // Debussy. *Prélude à d'après midi d'un Faune*. Partition. Leipzig, 1971.
- Verlaine P. Romances sans paroles *Ariettes oubliées*. М., 1977.
- Yankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. Paris, 1989.
- Zimmermann R. Preface // Debussy. Quatuor. Leipzig, 1971.

Указатель произведений Дебюсси

Арабески **82-84**, 89, 225, 392

Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют (Прелюдии, первая тетрадь) 80, 137, 173-175, 181, 182, 188-192, 202, 246, 466,

Ароматы ночи (2-ч. Иберии) 91, 103, 104, 145, **147-151**, 178, 180, 185, 187, 243, 246, 301, 314, 315, 316, 327

Балет (Маленькая сюита) 225, **227**

Балкон (Пять стихотворений Бодлера)

Баллада **85-86**

Баллада к возлюбленной (Три баллады на слова Ф. Вийона) **424**

Баллада о женщинах Парижа (Три баллады на слова Ф. Вийона) **425-426**

Баллада-молитва к Богородице (Три баллады Ф. Вийона) **425**

Бергамасская сюита 80, **87-94**, 95, 128, 185, 362, 395, 465

Блудный сын (кантата) 259*, 464

Будем любить (Т. Банвиль).

Вальс. La plus que lente 79, **203**

В белом и черном (для двух фортепиано) 81, **233-238**, 468

В благодарность утреннему дождю (Шесть античных эпиграфов) 106, **233**, 246

Веер (Три стихотворения Стефана Малларме) **432-433**

Вереск (Прелюдии, вторая тетрадь) 79, 134, **183-184**, 219, 240, 372

Весенние хороводы (Образы для оркестра) 101, 152, 246, 300, 301, 302, **319-326**, 328, 358

Весна (симфоническая сюита с хором) 242-246, **251**, 252, 259*, 319

Весна (для хора, текст Ж. Барбье) 324

Ветер на равнине (Прелюдии, первая тетрадь) 15, 79, 80, 109, 137, **144-147**, 148, 151, 158, 161, 172-175, 178, 181, 182, 201, 202, 320*, 464

Вечер 246

Вечер в Гренаде (Эстампы) 20, 80, 101, **103-106**, 178, 240, 246, 302

Вечерняя гармония (Пять стихотворений Бодлера) 246

Вздых (Три стихотворения Малларме) **429**

В знак уважения С. Пиквику, эсквайру, П. Ч. П. К. (Прелюдии, вторая тетрадь) 137, 138, **192-193**

Волосы (Три песни Билитис, П. Луис) **410-412**

Ворота Альгамбры (Прелюдии, вторая тетрадь) 20, 80, 91, 103, 137, 138, **178-181**, 240

В лодке (Маленькая сюита) 225, **226**, 385

Галантные празднества (первая серия, П. Верлен) 387, **391-395**, 398

Галантные празднества (вторая серия, П. Верлен) 387, 398, **415-420**

«Генерал Лявин»-эксцентрик (вторая тетрадь) 13, 128, 137, 170, **184**, 192, 240, 380

Героическая колыбельная (в двух версиях: для фортепиано и для оркестра) **203-204**

Гладиатор 259*

Грезы **85**, 86, 88

Гробница наяд (Песни Билитис, П. Луис) **412-415**

Грот (Три песни Франции) 64

Да будет ночь благословенна (Шесть античных эпиграфов) 185, **231-232**, 246

Двадцать четыре прелюдии 78, 80, 109, **136-202**, 203

Двенадцать этюдов 78, 81, 109, 203, **204-225**, 235, 330, 362, 468

Движение (Образы для фортепиано, первая серия) 109, 114, 115, **119-121**, 240
Дева-избранница (Д.-Г. Россетти) 252, 259*
Девушка с волосами цвета льна (Прелюдии, первая тетрадь) 134, **164-165**, 183, 184, 219, 240, 372, 464
Дельфийские танцовщицы (Прелюдии, первая тетрадь) 79, 137, **138-139**, 192, 193, 228
Деревянные лошадки (Забытые ариетты, П. Верлен) **403**
Детский уголок (в двух версиях: для фортепиано и в оркестровке А.Капле) 80, **127-129**, 165, 170, 227, 348, 468
Диалог ветра и моря (Море) 115, 117, 145, 157, 246, 285, 288, **297-300**, 327, 469
Для аккордов **224-225**
Для восьми пальцев **217**, 225, 237
Для безымянной могилы (Шесть античных эпитафий) 175*, **229-230**
Для Египтянки (Шесть античных эпитафий) 204*, **232-233**
Для кварт 205, **211-215**, 216, 225, 469
Для октав 205, **216-217**, 220, 225, 320*
Для противоположных звучностей **221-223**, 225, 235
Для «пяти пальцев» по г-ну Черни 205, **207-208**, 225, 385*, 469
Для репетиций нот **220-221**
Для секст 205, **215-216**, 225
Для сложных арпеджио 205, **223-224**
Для танцовщицы со змеями (Шесть античных эпитафий) **232**
Для терций 91, 205, **208-211**, 225, 469
Для украшений **219-220**, 225
Для фортепиано (сюита) 80, 87, **94-101**, 106, 115, 128, 129, 362
Для хроматических последований 205, **218**, 237
Doctor Gradus ad Parnassum (Детский уголок) **129-130**, 207
Жиги (Печальные жиги, Образы для оркестра) **101**, 152, 246, 263*, 300, 301, **302-307**, 313, 319, 320, 326, 328
Забытые ариетты (П. Верлен) 259*, 387, **397-398**, 465
Затонувший собор (Прелюдии, первая тетрадь) 116, 125*, **167-169**, 202, 405
За этим мрачным гротом (Прогулка двух влюбленных, Т. Л'Эрмит) **420-422**, 424
Звездная ночь (Т. Банвиль) 81, 91, 185, 246, 387, **389-390**, 464
Зелень (Забытые ариетты, П. Верлен) **403-404**
Золотые рыбки (Образы вторая серия) 15, **126-127**, 138
Зулейма (кантата на текст Ж. Буайе по Г. Гейне)
Иберия (Образы для оркестра) 7, 20, 89, 101, 104, 135, 165, 166, 178, 180, 187, 246, 251, 256*, 300-302, **307-318**, 324, 326, 327, 344, 360, 392
Игры (балет) 13, 21, 83, 182, 242, 245, 246, 302, 328, 330, 331, **339-346**, 348, 362, 470
Игры волн (Море) 83, 126, 245, 246, 248, 288, **297-300**, 327, 344, 345, 348, 392, 469
И луна спускается на некогда бывший храм (Образы, вторая серия) 91, **123-126**, 185
Камма (балет) 152, 320* **330-339**, 348, 349, 454, 470
Канопа (Прелюдии, вторая тетрадь) **193-195**, 228, 231, 240, 441
Колокола сквозь листву (Образы, вторая серия) 20, **121-123**, 125*, 405
Колыбельная Джимбо (Детский уголок) **130-131**, 133
Кортеж (Маленькая сюита) 225, **226**, 385
Кукольный кэж-уок (Детский уголок) 13, 79, 128, 132, **135**, **170**, 197*, 240, 348, 349, 380
Линдараха (для двух фортепиано) 178*
Лирические прозы (текст Дебюсси) 387, **407**
Лунный свет (Бергамасская сюита) 87, **91-93**, 94, 185, 240, 385, 395
Лунный свет (П. Верлен) 79, 185, 226, 372, 390, 391, **393-395**
Мазурка 87
Маленькая просьба (Три стихотворения Стефана Малларме) **430-431**, 433
Малая сюита (в двух версиях: для фортепиано в 4 руки и для оркестра) **225-227**
Мандолина (П.Верлен) **395-397**
Марионетки (П.Верлен) 385, 391
Маски 13, 86, 89, **108-111**, 112, 114, 119, 121, 152, 320*, 396, 415

- Менестрели (Прелюдии, первая тетрадь)* 13, 128, 170-171, 184, 240
- Менуэт (Маленькая сюита)* 225, **226-227**
- Менуэт (Бергамасская сюита)* 79, 80, 87, **88-91**
- Мертвые листья (Прелюдии, вторая тетрадь)* 145, **175-178**, 464
- Море прекраснее соборов (Три романса П. Верлена)* **406**
- Море (три симфонических эскиза)* 7, 15, 87, 91, 112, 115, 117, 156, 157, 242, 245-247, 251, 271, **285-300**, 301, 326-328, 337, 344, 345, 464, 469
- Мучничество святого Себастьяна (музыка к мистерии Г.д'Аннунцио)* 21, 330, 331, **436-461**, 467, 470, 471
- Негритенок* 348, 349
- Ноктюрн (фортепиано)* 87, 91
- Ноктюрны (для оркестра)* 87, 91, 87, 152, 177*, 184, 185, 200, 242, 245, 246, 256, **269-284**, 288, 315, 316, 326, 327, 369, 403, 467
- О берегу (Лирические прозы, текст Дебюсси)* 407
- Облака (Ноктюрны)* 87, 243, 245, 247, 250, 269, 270, **271-277**, 278, 281, 297, 328, 339, 464
- Образы (первая серия)* 80, 87, **114-121**, 128, 468
- Образы (вторая серия)* 80, 87, **121-127**, 128, 468
- Образы (для оркестра)* 80, 87, 101, 242, 245, 246, 271, **300-326**, 328, 381, 469
- О вечере (Лирические прозы, текст Дебюсси)* 407
- Оград бесконечный ряд (Три романса Верлена)* **405-406**
- О мечте (Лирические прозы, текст Дебюсси)* 407
- Остров радости* 14, 108, 109, **112-114**, 121, 152, 191*, 252, 286, 320*, 415
- От зари до полудня на море (Море)* 243, 246, 285, **288-295**, 469
- Отражения в воде (Образы, первая серия)* 109, 114, **115-117**, 121
- О цветах (Лирические прозы, текст Дебюсси)* 407
- Пагоды (Эстампы)* 20, **101-103**, 109, 116, 121, 131*, 240, 302, 405
- Падение дома Ашеро́в (незаконченная опера по Э. По)* 18, 469
- Паруса (Прелюдии, первая тетрадь)* 15, 91, 109, **139-144**, 145-148, 150, 151, 160*, 161, 162*, 173, 175, 176, 178, 188, 201, 202, 208, 230*, 231, 240, 464
- Пасье (Бергамасская сюита)* 79, 80, 87, 88, **93-94**, 99, 115, 121
- Пастушок (Детский уголок)* **133-134**, 219, 240, 372
- Пеллеас и Мелизанда (М. Метерлинк)* 8, 10, 12, 17, 19, 20, **23-77**, 78, 81, 91, 96, 101, 109, 111, 112, 116, 126, 133, 137, 139-151, 153-155, 157-165, 166*, 168, 172-178, 185, 187-202, 206, 208*, 210*, 212, 219, 220, 224, 225, 230-233, 24, 245, 246, 248, 250, 259, 265, 272-274, 276, 281, 282, 285, 288, 296, 297, 300, 302, 304, 305, 324, 336*, 339, 346, 351, 354, 358, 385, 389, 392, 407, 408, 410, 412, 413, 415, 416, 420, 422, 428, 429, 434, 441, 462, 463, 464*, 465, 467-469
- Песни Билитис (П. Луис)* 227, **407-415**, 467
- Печалится звук рога (Три романса П. Верлена)* **405**
- Плачет сердце мое (Забывшие ариетты, П. Верлен)* **400-401**
- Послушай мой совет, дорогая Климена (Прогулка двух влюбленных, Т.Л'Эрмит)* **422-423**
- Под сурдину (Галантные празднества, первая серия, П. Верлен)*, 385, **391-393**
- Посвящение Рамо (Образы, первая серия)* 79, 114, 115, 117, **118-119**, 362
- По улицам и дорогам (Образы для оркестра, Иберия)* 13, 109, 165, **309-314**, 317*, 318, 344*
- Празднества (Ноктюрны)* 13, 87, 109, 112, 152, 177*, 184, 200, 243, 245, 246, 248, 258, 269, 271, **277-281**, 307, 315, 320, 328, 403, 465
- Прекрасный вечер (П. Бурже)* 81, 387
- Призыв к Пану — богу летнего ветра (Шесть античных эпитафий)* 145, **229**
- Прелюдия (Бергамасская сюита)* 80, 87, **88**, 89, 90,
- Прелюдия (сюита Для фортепиано)* **95-97**, **99**, 129
- Прелюдия к Послеполудню Фавна* 86, 91, 92, 112, 134, 212, 219, 229, 242-245, 247, 248, **259-269**, 271, 272, 281, 285, 288, 303, 326-328, 344*, 350, 369, 373, 377, 385, 397, 417, 467, 472
- Прерванная серенада (Прелюдии, первая тетрадь)* 20, 106, 133, **165-167**, 179, 240, 318*, 382
- Призыв к весне (для женского хора с оркестром, де. Сегюр)*, 465
- Прогулка двух влюбленных (Т. Л'Эрмит)* **420**, 423

Простушки (Галантные празднества, вторая серия, П. Верлен) 415-417
Пять стихотворений Бодлера 259*, 387
Равсодия для кларнета с оркестром 242
Равсодия для саксофона с оркестром 178*, 242
Рождество детей, оставшихся без крова (текст Дебюсси) 385, 387, **434-435**
Романтический вальс 87
Сады под дождем (Эстампы) 79, 101, **106-108**, 109, 115, 121, 132, 233, 240, 302, 324*
Сарабанда (сюита Для фортепиано) 79, **97-98**, 111
Светский танец (Танцы для хроматической арфы и струнного оркестра) 79, 242
Священный танец (Танцы для хроматической арфы и струнного оркестра) 79, 138, 242
Сентиментальный разговор (Галантные празднества, вторая серия) **418-420**
Серенада Кукле (Детский уголок) 86, 89, 133, 165, 385
Симфония 242, 259
Сирены (Ноктюрны) 83, 87, 126, 245, 247, 248, 250, 269-271, **281-284**, 289, 296, 328, 392, 414
Сирикс (для флейты соло) 350
Снег танцует (Детский уголок) 80, **131-133**, 134, 193, 217, 233, 238
Соната для виолончели и фортепиано 21, 165, 350, 361, 362, **363-369**, 471
Соната для скрипки и фортепиано 21, 350, 361, 362, **376-383**, 471, 472
Соната для флейты, альты и арфы 21, 183, 219, 350, 361, 362, **369-376**, 377, 471
Сплин (Забытые ариетты, П. Верлен) **404**
Струнный квартет 21, 89, 254*, 259, **350-361**, 362, 369, 377, 392, 467, 472
Танец (см. Штирийская тарантелла) 86, 109
Танец Пёка (Прелюдии, первая тетрадь) 79, 137, 152, **169-170**, 171 *, 235, 320*
Тень деревьев (Забытые ариетты, П. Верлен) **401-402**
Терраса свиданий при лунном свете (Прелюдии, вторая тетрадь) 91, 137, 151, 181, 182, **185-190**, 191, 192, 201, 450
Токката (сюита Для фортепиано) **99-101**, 106, 107, 109, 115, 240
Три баллады Франсуа Вийона 387, **423-426**
Три песни Франции 387, 420
Три песни Шарля Орлеанского 387, 445
Три романа Верлена 387, **405-406**, 465
Три стихотворения Стефана Малларме 385, 387, 426, **428-433**
Туманы 15, 79, 145, 151, **171-175**, 181, 182, 190, 191*, 192, 200, 201, 222, 464
Ундина (Прелюдии, вторая тетрадь) 80, 126, 137, 151, 181, 182, **190-192**, 202, 414, 450
Утро праздничного дня (Иберия) 13, 109, 243, 246, **315-318**
Фавн (Галантные празднества, вторая серия) **417-418**
Фантазия для фортепиано с оркестром 242, **252-259**, 333*, 349, 352, 465, 466
Феи - прелестные танцовщицы (Прелюдии, вторая тетрадь) 79, 91, 137, **181-182**, I 83, 190
Фейерверк (Прелюдии, вторая тетрадь) **199-202**, 235, 240
Флейта Пана (Три песни Билитис П. Луис) **408-410**, 417
Холмы Анакапри (Прелюдии, первая тетрадь). 15, 79, 80, 137, **152-153**, 154, 202
Цыганский танец 79, **81-82**
Чередующиеся терции (Прелюдии, вторая тетрадь) 91, 100, **196-199**, 208
Черт на колокольне (Э. По) 469
Что увидел западный ветер (Прелюдии, первая тетрадь) 145, **165-164**, 165, 174, 177*, 201, 202, 240, 464
Шаги на снегу (Прелюдии, первая тетрадь) 51, 75, 132, **153-156**, 175, 176, 193, 202, 222, 339, 421, 424, 464
Шесть античных эпиграфов 81, 106, 175*, 185, 204*, **227-233**, 240, 372, 468
Штирийская тарантелла 79, 109, 320*
Эстампы 80, **101-108**, 128, 302, 415, 468
Это экстаз... (Забытые ариетты, П. Верлен) **398-399**
Явление (Малларме) **426-428**
Я дрожу при виде твоего лица (Прогулка двух влюбленных, Т. Л'Эрмит) **423**
Ящик с игрушками (балет) 83, 129, 152, 170, 320*, **346-349**, 470

Указатель имен

- Аккауи Х. — 9
Аллан М. — 331
Альберт первый — 203
Андрей Белый — 6, 23, 238, 436
Альшванг А. — 6
Аннунцио Г. д' — 331, 436-439, 470
Ансерме Э. — 228
Астрык Г. — 437
Базилевская-Головкина Е. — 9
Байрон Д. — 24
Бакст Л. — 339
Банвиль Т. — 16, 384, 386, 387, 389, 390, 464
Барбье Ж. — 234*
Барон Э. — 244*
Бардак Э. — 108, 286*, 385, 415
Барток Б. — 11, 322, 350, 467
Бауэр Г. — 135
Бах И.С. — 79, 82, 95, 99
Бахтин М. — 10, 13, 245*, 261
Берг А. — 11, 12, 51, 335, 451*, 463, 464
Берлиоз Г. — 18, 301, 459
Бергсон А. — 204
Бердяев Н. — 11
Бержерак С. де. — 401
Бетховен Л. ван — 24, 26, 78, 136, 243, 322
Бизе Ж. — 19, 20
Бодлер Ш. — 16, 25, 147, 148*, 149, 189, 259*, 384, 386, 464
Боннио Е. — 428
Бородин А. — 20, 351
Боттичели С. — 251
Брамс И. — 351
Брюнель П. — 7
Брюсов В. — 398, 427
Булез П. — 11, 22, 37, 102, 206, 259, 322, 340, 470
Бузони Ф. — 331
Букурешлиев А. — 8, 11, 14, 23
Бурже П. 16, 81, 384, 387, 464
Бюссе А. — 225
Вагнер Р. — 7, 12, 18, 19, 27, 35, 36, 38, 43, 45, 56, 66, 76, 135, 197, 243, 352, 467
Вайль К. — 440
Валлери-Радо П. — 361, 377
Ванье М.-Б. — 82, 385, 391, 396, 464
Ватто А. — 14, 261
Вебер К. М. — 182
Веберн А. — 11
Верди Дж. — 38
Верлен П. — 16, 25, 145, 153, 171, 172*, 185, 246, 259*, 384-386, 387, 391, 392, 394*, 393, 395, 397, 398-401, 403, 405, 407, 415, 417-419, 423, 426, 464, 465
Вивальди А. — 238
Вийон Ф. — 235, 261, 385, 423, 424
Виньес Р. — 101, 108, 114, 121
Вицинская И. — 9
Владимирова А. — 148
Власова И. — 9
Вюйермоз А. — 15, 439
Гарден М. — 29, 397
Гарсиа Лорка Ф. — 179
Гессе Г. — 13, 245*
Гёте И.В. — 24
Гиро Э. — 26
Глинка М. — 20
Годе Р. — 363, 377
Голеа А. — 29
Готье Т. — 16, 384,
Григ Э. — 351
Гуно Ш. — 234*
Гурков В. — 33
Данте Алигьери — 24

- Дебюсси К.-Э. — 127, 128, 130*, 132, 319, 362, 420
 Дебюсси Э.-К. — 319, 362, 371
 Дега П. — 14
 Дворжак А. — 351
 Диккенс Ч. — 192
 Дитши М. — 346
 Доре Г. — 260
 Дубровкин Р. — 429, 431, 432
 Дункан А. — 331
 Дюка П. — 15, 350
 Дюкас Р. — 252
 Дюран Ж. — 112, 118, 128, 128, 203, 204-206, 211, 227, 285, 287, 308, 321, 332, 346, 363, 423
 Дюран Э. — 18
 Дюгийе А. — 11
 Дягилев С. — 331, 339, 340, 436
 Жанекен Ф. — 261
 Желе Э. — 9
 Жерман Э. — 204
 Жиро Э. — 81
 Жоливе А. — 11, 102
 Изай Г. — 269, 350
 Кагель М. — 317*
 Капле А. — 128, 303, 321, 438*, 346
 Карон — А. 28
 Каррэ М. — 234*
 Кассу Ж. — 7*, 17*, 44*
 Кейдж Д. — 330
 Кеклен Ш. — 331
 Кергрист Ж. — 332
 Клементи М. — 129
 Клодель П. — 439
 Клодон Ф. — 7*
 Коженова И. — 9
 Кокорев А. — 9
 Кокорев Б. — 9
 Колонн Э. — 300, 332
 Корнеев Ю. — 431
 Кортни В. — 331
 Корто А. — 129, 200, 252
 Крауклис Г. — 9
 Кремлев Ю. — 6, 33, 94, 123, 129*, 260*, 271, 319
 Кривицкая Е. — 9
 Куперен Ф. — 7, 8, 79, 87, 95, 217, 261, 301, 362, 363, 472
 Курт Э. — 7
 Кусевицкий С. — 233
 Кшенек З. — 170
 Лало П. — 285, 288
 Лало Э. — 285*
 Лалуа Л. — 121, 127
 Ламуре Ш. — 269
 Леблан Ж. — 29
 Леконт де Лиль Ш.-М. — 16, 164*, 384
 Лесюр Ф. — 6
 Леонин — 18
 Лист Ф. — 12, 18, 78, 217, 224, 261
 Локспейсер Э. — 8
 Лонг М. — 78, 102, 109, 112, 113, 136, 138, 139*, 148*, 152, 183*, 185, 196, 199*, 252
 Лосев А. — 23, 27*
 Луис П. — 26, 44, 108*, 227, 228, 384, 407, 412, 417
 Люлли Ж.-Б. — 37
 Люнье-По — 28
 Малер Г. — 11, 12, 108, 204*
 Малларме С. — 16, 259-261, 265, 384, 389, 417, 426, 428-432, 464
 Мартынов И. — 6
 Машистов А. — 235*, 417
 Машо Г. де — 18, 261
 Мекк Н.Ф.фон — 19, 81, 82, 242*, 358, 466
 Мережковский Д. — 23
 Мессаже А. — 10, 108*, 204, 285
 Мессиан О. — 11, 37, 102, 112*, 206, 261, 322, 450
 Меттерлинк М. — 25-29, 32, 34, 77, 159*, 347, 385, 408, 413, 420, 421
 Метцгер Г.-К. — 330
 Мийо Д. — 11, 13, 17, 21, 102, 170, 261, 350, 440, 454
 Минский Н. — 23
 Мирбо О. — 26
 Моне К. — 14, 15, 204
 Монтеверди К. — 36, 37, 467
 Мореас Ж. — 23
 Моцарт В.А. — 7, 78, 239, 351,
 Мусоргский М. — 20, 27, 38, 64, 65, 121, 128, 168, 262, 272, 273
 Мясковский Н. — 319
 Нижинский В. — 339, 340
 Нижинская Б. — 340*
 Новикова Л. — 9
 Обри Ж. — 260
 Онеггер А. — 21, 237, 261, 350, 440, 454
 Орик Ж. — 13, 170
 Орлеанский Ш. — 237, 261, 385, 420, 445

- Орф К. — 440
 Пайар Ф. — 228
 Педрель Ф. — 308
 Пежо П. — 269
 Перотин — 18
 Пийеман Ж. — 7
 По Э. — 469
 Пуле Г. — 376, 472
 Пуленк Ф. — 11, 13, 17, 261, 449, 460
 Пьерне Г. — 300
 Равель М. — 11, 15, 37, 86, 118, 166, 170, 301, 350, 449
 Пьюо Р. — 185
 Рамо Ж.Ф. — 18, 79, 87, 217, 362, 363, 472
 Рахманинов С. — 78
 Рейнхардт М. — 2
 Рембо А. — 400
 Ренуар О. — 14, 15, 164
 Римский-Корсаков Н. — 20, 307
 Ришар Р. — 7
 Роже-Дюкас Ж. — 15, 252
 Роллан Р. — 25, 32, 33, 36, 37, 52
 Рубцова В. — 9
 Руссо Ж.-Ж. — 37
 Рубинштейн И. — 436-438
 Руммель В. — 204
 Сабанеев Л. — 243
 Сапонов М. — 9
 Сати Э. — 13, 170, 228*
 Северак Д. де — 28
 Сезанн П. — 14, 15
 Сен-Сане К. — 13, 301, 350*
 Сибелиус Я. — 28
 Сислей А. — 14
 Скарлатти Д. — 95, 221
 Скрябин А. — 78
 Соколов И. — 51*
 Сологуб Ф. — 153, 172
 Соловьев В. — 136
 Стравинский И. — 11, 17, 170, 233, 237, 320, 322, 339, 346, 440, 449, 460, 467
 Тексье Р. — 227
 Тулуз-Лотрек А. — 14
 Тхоржевский И. — 432
 Уистлер Дж. — 270
 Фавар — 145
 Фалья М. де — 11, 104, 138, 178, 307, 308, 467
 Филенко Г. — 396, 397*, 398, 398*, 423, 426
 Форе Г. — 28
 Франк С. — 351
 Фромон Э. — 85
 Хальбрейх Г. — 8, 78, 86, 91, 133, 154, 156, 170, 182-184, 200, 203, 204*, 206, 217, 228, 240, 269, 301, 307*, 308, 318, 330, 340-342, 369, 397, 440
 Хейзинга Й. — 13, 245*
 Хиндемит П. — 17, 170, 350
 Царева Е. — 9
 Цветаева М. — 179
 Чайковский П. — 81, 82, 128, 358, 454
 Черни К. — 207
 Шар Р. — 272*
 Шарло Ж. — 233, 235
 Шевийар К. — 261, 285
 Шекспир В. — 32, 169
 Шёнберг А. — 12, 28, 417, 429
 Шимановский К. — 11, 467
 Шопен Ф. — 54, 78, 114, 114, 136, 204, 205, 207, 216, 218, 222, 239
 Шоссон — 34, 53
 Шостакович Д. — 236
 Штокхаузен К. — 206
 Штраус Р. — 12, 243
 Шуберт Ф. — 12, 94, 224, 434
 Шуман Р. — 12, 13, 18, 114, 128, 239
 Щукова С. — 331*, 335*
 Эвангелист М. — 330
 Элгар Э. — 204
 Элле Я. — 346, 347
 Эмманюэль М. — 8, 26, 29, 242, 308
 Энгельбрехт Д. —
 Эшевери Ж.-Ж. — 332
 Эрмит Т. л' — 385, 420-422
 Янкевич В. — 7, 9, 65, 76, 92, 94, 105, 109, 138, 152, 154, 156, 162*, 166, 172, 177, 186, 187, 201, 202, 276, 287
 Яроцинский С. — 7, 8, 15, 16*, 18, 24, 66, 79*, 277*, 323*, 386, 387*, 415, 469

Содержание

<i>Предисловие</i>	6
<i>Глава первая. Дебюсси и XX век. Эстетика. Истоки стиля</i>	10
<i>Глава вторая. Опера Пеллеас и Мелизанда</i>	23
<i>Глава третья. Фортепианная музыка</i>	78
Пьесы раннего периода	81
Фортепианные циклы центрального периода	87
<i>Бергамасская сюита</i>	87
<i>Для фортепиано</i>	94
Произведения позднего периода	101
<i>Эстампы</i>	101
<i>Маски</i>	108
<i>Остров радости</i>	112
<i>Образы (первая серия)</i>	114
<i>Образы (вторая серия)</i>	121
<i>Детский уголок</i>	127
<i>Двадцать четыре прелюдии</i>	136
<i>Более чем медленно. Вальс</i>	203
<i>Героическая колыбельная</i>	203
<i>Двенадцать этюдов</i>	204
<i>Для фортепиано в четыре руки</i>	225
<i>Малая сюита</i>	225
<i>Шесть античных эпиграфов</i>	227
<i>Для двух фортепиано</i>	233
<i>В белом и черном</i>	233
<i>Глава четвертая. Для оркестра</i>	242
<i>Весна</i>	251
<i>Фантазия для фортепиано с оркестром</i>	252
<i>Прелюдия к Послеполудню Фавна</i>	259
<i>Ноктюрны</i>	269
<i>Море</i>	285
<i>Образы для оркестра</i>	300
<i>Жиги</i>	302
<i>Иберия</i>	307
<i>Весенние хороводы</i>	319

Глава пятая. Балеты	330
<i>Камма</i>	330
<i>Игры</i>	339
<i>Ящик с игрушками</i>	346
Глава шестая. Камерная музыка	350
<i>Струнный квартет</i>	350
<i>Три Сонаты</i>	361
<i>Соната для виолончели и фортепиано</i>	363
<i>Соната для флейты, арфы и альты</i>	369
<i>Соната для скрипки и фортепиано</i>	376
Глава седьмая. Песни и романсы (Mélodies)	384
<i>Ранние романсы</i>	389
<i>Романсы зрелого мастерства</i>	407
<i>Поздние романсы</i>	420
Глава восьмая. Мученичество святого Себастьяна	
<i>Дебюсси — д'Аннунцио</i>	436
Заключение	462
Хронограф	473
Список использованной литературы	486
Указатель произведений Дебюсси	488
Указатель имен	492

Людмила Михайловна Кокорева

КЛОД ДЕБЮССИ

Редактор Л.Ф. Новикова

Художник Е.А. Головкина-Базилевская

Худож. редактор Д.А. Аникеев

Компьютерный набор нот И.А. Вицинской

Компьютерная верстка И.Б. Власовой

Подписано в печать 17.11.10. Формат 60х90¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная. Объем печ. л. 31,0.

Тираж 800 экз. Изд. № 16647. Зак. № 218

ОАО «Издательство «Музыка»

123001, Москва, Большая Садовая, д. 2/46

Тел.: 644-0297. Тел./факс: 254-6598

www.music-izdat.ru

Отпечатано в ГП «Облиздат»,

248640 г. Калуга, пл. Старый торг, 5





Приближается 150-летие со дня рождения Клода Дебюсси (1862–1918) — великого композитора, открывшего безграничные горизонты в музыкальном искусстве XX века.

В своей книге Л. М. Кокорева предлагает читателю оригинальную, новую концепцию творчества Дебюсси. Оно не только предстает перед нами как воплощение красоты мира, но и понято как проникновение в трагические глубины человеческого бытия. Особое внимание Л.М. Кокорева уделяет организации звуковой материи, сама структура которой несет в себе тончайшие музыкально-поэтические смыслы.

В своем исследовании автор охватывает все произведения Дебюсси; в центре же оказывается опера «Пеллеас и Мелизанда», пристальнейшее изучение ее дает ключ к пониманию всей музыки композитора.

Профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения Людмила Михайловна Кокорева в течение долгих лет занимается французской музыкой XX века. В книгу о творчестве Дебюсси она вложила богатый опыт общения с великой французской культурой и горячую любовь к ней.

Е.М. Царева