

3a



ДЕБЮССИ

78/092/
© 50

В. С М И Р Н О В



КЛОД-АШИЛЬ
ДЕБЮССИ

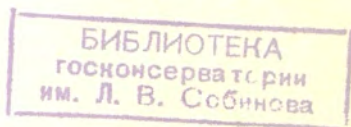
1862-1918



КРАТКИЙ ОЧЕРК ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА

КНИЖКА ДЛЯ ЮНОШЕСТВА

вч217



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Ленинград 1962

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Детство и годы учения	3
Глава II. Формирование эстетики и стиля	17
Глава III. Эпоха «Пеллеаса и Мелизанды»	40
Глава IV. От «Пеллеаса и Мелизанды» до «Картин»	56
Глава V. Последние годы	69
Произведения К. Дебюсси	86

Глава I

ДЕТСТВО И ГОДЫ УЧЕНИЯ

Клод-Ашиль Дебюсси родился в Сен-Жермен-ан-Ле близ Парижа 22 августа 1862 года в семье мелкого чиновника Манюэля-Ашиля Дебюсси и его жены Викторин Дебюсси, урожденной Манури. Будущий композитор, кого современники станут называть «Клод Французский», рос в самой французской по истории, духу и традициям части Франции, ее сердце — Иль-де-Франсе.

В Сен-Жермене Клод жил до двух лет. Затем семья переехала в Париж. Но Дебюсси часто приезжали в Сен-Жермен, а также в Сен-Клу — в 8 километрах от Сен-Жермена, между Парижем и Версалем.

Сен-Жермен и Сен-Клу — живописнейшие места в окрестностях Парижа. Отсюда... «открывается вдали весь Париж, все прилегающие окрестности, все равнины, все села, леса, пруды, даже города и длинная извивающаяся голубая змея — Сена...», — так описывал террасу над Сеной в Сен-Жермен Ги де Мопассан.

Немало времени проводил маленький Клод на прогулках в тенистом лесу, примыкающем к старому сен-жерменскому замку, в украшенном статуями и фонтанами парке Сен-Клу, который тоже славился своей террасой. И, может быть, уже тогда у впечатлительного мальчика зародилось тонкое ощущение красоты и поэтичности природы; она стала впоследствии для Дебюсси-композитора высшим источником вдохновения.

Лучшие дни детства Клода прошли в доме крестного отца, банкира Ароза в Сен-Клу и Каннах.

Культурный, обладавший изысканным вкусом, Ароза пользовался репутацией знатока и покровителя искусств,

коллекционировал полотна современных живописцев: Коро, Добиньи, Сислея, Писсарро. Он с удовольствием наблюдал, как Клод с врожденным чутьем цвета собирал пестрых бабочек и украшал понравившимися ему безделушками свою комнату. Ароза был свидетелем первых зарисовок Клода, обнаруживавших живописный дар, который через много лет нашел выражение в его музыкальных произведениях — «Эскизах», «Эстампах», «Картинах».

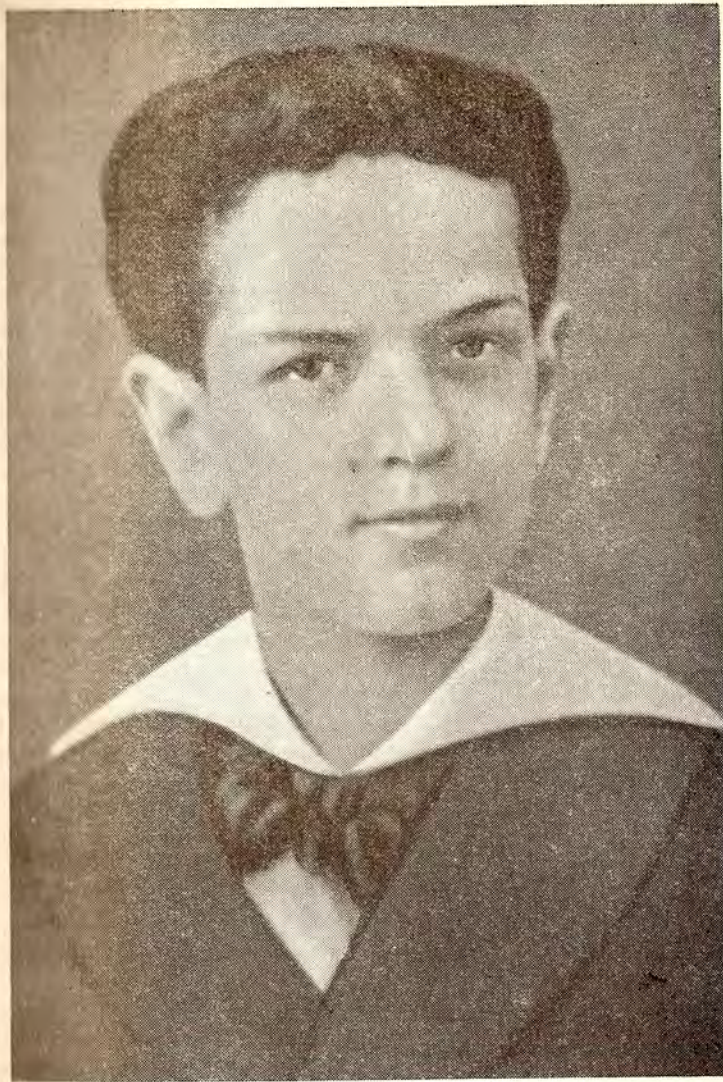
В возрасте шести лет в Каннах будущий автор симфонических эскизов «Море» впервые с восхищением увидел морскую стихию. Первые впечатления о мысе Антиб он сохранил на всю жизнь. Здесь же в Каннах старый музыкант, итальянец Черутти дал семилетнему Клоду первые уроки игры на фортепиано. И вскоре мальчика так захватила музыка, что он подолгу не расставался с инструментом, из которого извлекал неожиданно сложные и красочные созвучия.

Среди близких знакомых Ароза были не только художники, но и поэты и музыканты. Однажды игру Клода услышала Моте де Флервиль, в прошлом ученица Шопена. «Это была очаровательная особа, с чутьем большого таланта, превосходный музыкант с тонким вкусом, умная и всецело преданная тому, что она любила», — писал о ней выдающийся поэт той эпохи П. Верлен. Клод сыграл ей несколько подобранных по слуху народных песен и отрывок из военного марша. Этого было достаточно, чтобы Моте де Флервиль угадала редкие способности мальчика и предложила с ним заниматься. Через несколько месяцев ее ученик поступил в консерваторию.

Спустя почти полвека, став одним из оригинальнейших пианистов своего времени, Дебюсси так отозвался об уроках Моте де Флервиль: «Я ей обязан тем немногим, что знаю о фортепиано... Она многое открыла мне в Шопене». Благоговение перед великим Шопеном Моте де Флервиль внушила Дебюсси на всю жизнь.

С октября 1873 года начались занятия одиннадцатилетнего Клода в Парижской консерватории.

Национальная консерватория музыки и декламации,¹ реорганизованная в годы высшего подъема Великой французской буржуазной революции из Королевской



К. Дебюсси в 1874 году

¹ Полное название Парижской консерватории.

школы пения и декламации,¹ долгое время была единственным крупным музыкальным учреждением Франции. Она славилась выдающимися профессорами — музыкантами с европейской известностью: Госсеком, Керубини, Лесюэром, Галеви, богатым архивом и библиотекой, а также «Обществом концертов консерватории». В Парижской консерватории получили образование Берлиоз, Гуно, Бизе, Сен-Санс, Массне и др. Тем не менее в 60-х годах слава консерватории начала меркнуть. Позднее в ней все больше и больше воцарялся дух академизма, парализовавший усилия лучших профессоров и препятствовавший свободному развитию индивидуальностей учеников. «Ни для кого не секрет, — писал Р. Роллан в «Очерке музыкального развития Парижа», — что начиная с 1870 года, официальное содействие консерватории новому движению сводится почти к нулю».

В 70-е годы курс музыкальной композиции вели второстепенные, слабые композиторы с отсталыми, консервативными взглядами. Лишь с конца 70-х годов на смену им постепенно приходят Массне, Делиб и Гиро — в будущем учитель Дебюсси по классу композиции. Однако усилия новых профессоров постоянно наталкивались на противодействие приверженцев академической рутины и были стеснены всей установившейся системой преподавания в консерватории.

Одна из особенностей консерваторского обучения — конкурсы; ими завершалось прохождение курса. С первых до последних дней учения в консерватории юные музыканты соперничали в получении наград и отличий. Эта система, при некоторых положительных чертах, порой сводила большинство занятий к предконкурсной подготовке. К тому же консервативно настроенное большинство профессуры предопределяло решение жюри.

Дебюсси учился в консерватории до конца 80-х годов. Сначала он проходил курс сольфеджио — развития слуха — у А. Лавиньяка, тогда совсем молодого профессора, а впоследствии видного педагога и музыкального ученого.² В его классе Клод, обнаруживший склонность к сложным гармониям и ритмам, встретил понимание и со-

чувствие, с интересом следил Лавиньяк за развитием своего одаренного ученика; он часто оставался в классе после занятий, показывал Клоду музыкальные новинки, затрагивал в беседах спорные проблемы. Из года в год в течение трехлетнего пребывания в классе Лавиньяка Дебюсси получал отличия на консерваторских конкурсах.

Успехи Клода порождают у его родителей честолюбивые помыслы сделать мальчика виртуозом. Они заставляют его по многу часов в день заниматься утомительными упражнениями. Способности Клода к живописи перестают поощряться, тем более что Ароза в эти годы порывает все отношения с семьей Дебюсси.

С осени 1875 года Клод переходит в фортепианный класс А. Мармонтеля.¹ Маститому профессору сначала многое не нравится в непокорном ученике, который вместо упражнений в беглости пальцев много времени посвящает изучению музыки Баха, Моцарта, Гайдна, Шумана, Шопена. Вместе с тем он отдает ему должное, правда, вкладывая долю упрека в слова: «Он совсем не любит фортепиано, но очень любит музыку».

Двенадцатилетний музыкант проявляет полную самостоятельность в трактовке произведений. На одном из экзаменов выразительной игрой прелюдий и фуг Баха он поражает жюри, которое придерживалось распространенного в то время взгляда, что «Хорошо темперированный клавир» — лишь сборник безжизненных многоголосных упражнений. Тем не менее Дебюсси-пианист отмечен наградами за исполнение Концерта фа минор и Второй баллады Шопена, композитора, особенно близкого индивидуальности юного пианиста еще со времени уроков с Моте де Флервиль.

Так складывается пианизм Дебюсси. Воспоминания его соучеников позволяют представить игру Клода в возрасте двенадцати-семнадцати лет. Привлекательность, неотразимое обаяние его игры заключалось в эмоциональной непосредственности, мягком, певучем тоне, выразительнейшей фразировке, ритмической свободе и многообразии нюансов, красочной педализации.

¹ Королевская школа пения и декламации была открыта в 1784 г.

² К самым известным трудам А. Лавиньяка принадлежат «Энциклопедия музыки и словарь консерватории».

¹ А. Мармонтель (1816—1898) — известный французский педагог, автор нескольких трудов по фортепианной игре и истории фортепиано. В Парижской консерватории преподавал около 50 лет. У него учились Ж. Бизе, Э. Гиро, В. д'Энди и др.



Автограф „Мандолины“ с пожеланием нового года г-же Ванье

знаменитые люди. В зале обычного кафе он создает впечатление, будто сидит в тени лесов и ищет в глубине души ту особую меланхолию, с которой мы так редко встречаемся».

Полный новых впечатлений, возвращался каждый раз Дебюсси в Парижскую консерваторию. После трех лет занятий у Э. Дюрана он перешел в класс аккомпанемента, в котором занимались импровизацией сопровождения к мелодии, чтением с листа, транспозицией, переложением оркестровых партитур.

Профессора А. Базиля, несмотря на все его добродушие, не раз приводили в гнев ритмические вольности и смелость модуляций его нового ученика. Но это не мешало ему чутьем опытного музыканта-практика (в прошлом он был концертмейстером Комической оперы и органистом) оценить яркое дарование Дебюсси.

Окончив класс аккомпанемента, Дебюсси получил первую премию и благоприятный отзыв, что компенсировало его неудачи в классах фортепиано и гармонии.

Одновременно с занятиями у Базиля он аккомпанировал в классах пения; там у него возникли интересные знакомства: особенно он дорожил знакомством с певицей, обаятельной светской женщиной Ванье. Юный Дебюсси очарован ее красотой и «соловьиным пением».

В доме Ванье — парижского архитектора — он нашел высокоинтеллектуальную артистическую среду, которой ему так недоставало. Тем тягостнее становилась для него теперь ограниченность уклада жизни и интересов своей семьи, и он принимает предложение Ванье переехать к ним на улицу Константинополь.

Ванье покровительствуют восемнадцатилетнему Дебюсси. В их доме он восполняет пробелы образования, читает произведения современных литераторов П. Бурже, Т. де Банвиля, П. Верлена. Пение Ванье вдохновляет Клода. Чувства нежной признательности и благодарности своей доброй «мелодичной фее» Дебюсси выразил посвящением ей тетради романсов. Эти романсы написаны в 1880—1883 годах, когда Дебюсси уже находился в числе учеников класса композиции Э. Гиро. Этого видного музыканта, автора опер, балета, симфонических сочинений, отличала высокая компетентность в самых различных вопросах искусства и большая терпимость, свобода в ведении курса, а также то, что он не ограничивал общения с учениками только занятиями в консерватории.

В Гиро юный Клод наконец обрел внимательного, чуткого наставника и старшего друга. Издатель Дюран, хорошо знакомый с артистическими кругами, вспоминал: «...Учитель и ученик прекрасно подходили друг к другу: их объединяли общие музыкальные вкусы, беседы по эстетике, нередко, в дыму сигар, продолжавшиеся до утра, а также и не в меньшей мере — совместные ночные прогулки и любовь к бильярду». Профессор разумно предоставляет даровитому ученику полную свободу развития. И романсы 1880—1883 годов «Мандолина» (стихи П. Верлена), «Сентиментальный пейзаж» (стихи П. Бурже) отмечены печатью новизны музыкального языка, в них уже угадывается неповторимая индивидуальность композитора.

Дебюсси поражает своих соучеников и профессоров блестящими, сложными импровизациями за фортепиано и независимостью суждений. Вопреки многочисленным абстрактно-схоластическим школьным правилам он объ-

являет единственными законодателями — слух и «мое удовольствие».

Гиро умеряет дерзость Дебюсси, видя, что многих профессоров она шокирует. Однажды, после того как ученик показал своему профессору музыку к пьесе «Диана в лесу» де Банвиля, между ними произошел следующий диалог:

— Вы хотите получить Римскую премию?

— Конечно.

— То, что вы показали, очень занятно, но все это надо до поры до времени припрятать. Иначе вы никогда не получите Римскую премию.

Гиро хотел, чтобы Дебюсси получил официальное признание и потому призывал его к «благоразумию».

Римская премия (Prix de Rome) — высшая награда, присуждавшаяся по конкурсу, давала право на пятилетнюю государственную стипендию с трехлетним пребыванием в Риме. Разумеется, для музыканта, в отличие от художника или скульптора, паломничество в Италию вряд ли столь необходимо для завершения образования. Но получение Римской премии всегда считалось почетным и, кроме того, способствовало признанию публикой и прессой.

Лауреатами Римской премии были Берлиоз (1830), Гуно (1839), Бизе (1857), Гиро (1859), Массне (1863) и многие другие. Отбор лауреатов производился Академией искусств. В состав жюри, кроме музыкантов, входили художники, скульпторы, архитекторы (позднее Дебюсси заметил с иронией: «В нем недостает лишь танцора»). Академики отличались крайним консерватизмом. По этому поводу нельзя не вспомнить сарказм А. Франса в «Садах Эпикура»: «Старики слишком упрямо держатся за свои взгляды. Вот почему туземцы островов Фиджи убивают своих родителей, когда те стареют. Таким образом они облегчают ход эволюции, тогда как мы тормозим его, создавая академии».

В 1883 году Дебюсси впервые допускается к конкурсу на Римскую премию. После сочинения обязательных хора и фуги на последний тур он представил кантату «Гладиатор». Она завоевала Дебюсси симпатии музыкантов и критики, но все же ему присуждается только вторая премия, так как жюри конкурса отдало предпочтение П. Видалю — соученику и сопернику Дебюсси еще



Вилла Медичи. В центре, на лестнице в белой куртке сидит К. Дебюсси

в классе Мармонтеля. Эта относительная неудача не обескуражила молодого музыканта. Как бы в ответ на упреки жюри в «слабости симфонического развития» и «неуклюжести просодии», он, готовясь к конкурсу следующего года, тщательно изучал оркестровое и вокальное письмо мастеров разных эпох и стилей: от Вебера до Лало и от Моцарта до Массне.

В 1884 году Дебюсси вновь принял участие в конкурсе. Представленная им кантата «Блудный сын» имела большой успех. Члены Академии изящных искусств почти единодушно (22 голосами из 27) присудили Римскую премию Дебюсси, которому тогда не исполнилось еще двадцати двух лет.

Влиятельный критик журнала «Фигаро» Ш. Даркур в отчете о конкурсе писал: «Конкурсы этого года выдвинули юного темпераментного музыканта, который, быть может, умеет не больше других своих соучеников, но который с первых же звуков дает понять, что он не то, что все».

В этом же году Дюран издал «Блудного сына». Такой успех и официальное признание объясняются прежде всего тем, что Дебюсси, вняв благоразумным советам Гиро,¹ примирил в этой партитуре свои искания с талантливым традиционализмом в духе Массне, Гуно, Делиба. Вместе с тем гармонии «Прелюда», ария Лии, изящный «Танец» могут служить характерными примерами предвосхищения стиля зрелого Дебюсси. Сам Дебюсси позднее очень критически относился к «Блудному сыну», но иногда включал кантату в программы концертов, а в 1907 — 1908 годах пересмотрел ее оркестровку.

В начале 1885 года Дебюсси приехал в Рим, где на вилле Медичи среди других лауреатов Академии изящных искусств — художников, скульпторов, архитекторов, граверов, музыкантов — он должен был прожить три года. Первое время его тяготила «жизнь унтер-офицера на казарменном положении», его разочаровывали театры Италии, на сценах которых царил Доницетти и преимущественно ранний Верди. С гораздо большей охотой он посещал театр народных представлений «Полишинеля».

Тоску по Парижу усиливала горечь разлуки с семьей Ванье.

¹ Так же в свое время по совету Лесюэра поступил и Берлиоз.

Однако жизнь маленькой французской колонии избранных Академией не была уж так скучна и бесцветна. Вместе с художником М. Баше, архитектором Г. Редоном, скульптором А.-Э. Ломбарди Дебюсси читает Шекспира, Спинозу, современных поэтов — Верлена, Бодлера. Внимание друзей привлекает и живопись от прерафаэлитов до Уистлера, а также японское искусство. Дебюсси отличается особым вкусом к рафинированному, тонкому, исключительному во всем.

На вилле Медичи интенсивно музицируют. С Видалем и директором виллы Медичи Эбером — пейзажистом, учеником Энгра и неплохим скрипачом, Дебюсси играет сочинения Баха, Бетховена, Шабрие, Моцарта. В это время музыкальными кумирами Дебюсси становятся Вагнер, с «Тристаном» которого он не расстанется, и старинные мастера — Орlando Лассо и Палестрина.

Если Вагнер был известен Дебюсси еще по занятиям с Лавиньяком и путешествиям с Мекк, то Орlando Лассо, Палестрину он открывает для себя лишь в годы пребывания в Риме.

В отличие от многих современников, Дебюсси и не думает связывать изучение музыки Лассо и Палестрины с возрождением религиозного начала в искусстве. Церковная музыка вообще для него «зелье юре». В произведениях Лассо и Палестрины его восхищают ясность письма, свобода ритма, ладовость, изобретательность контрапункта и голосоведения. Аскетической строгости стиля Палестрины Дебюсси предпочитает Лассо, который кажется ему «более декоративным и более человеческим».

Из итальянских впечатлений следует отметить: беседу с великим итальянским оперным маэстро Верди, которого Дебюсси навестил в Санта-Агата; незабываемые впечатления от игры Листа и Сгамбатти,¹ знакомство в Милане с композитором А. Бойто, автором оперы «Мефистофель», либреттистом последних опер Верди.

После этого становится очевидным, что годы пребывания в Риме явились немаловажным этапом в формировании молодого музыканта.

¹ В конце 1885 г. Лист и его ученик Сгамбатти посетили виллу Медичи. Они играли там «Вариации на тему Бетховена» для двух фортепиано Сен-Санса. Это было последнее выступление Листа в Италии за шесть месяцев до смерти.

Академия требовала от лауреатов ежегодного представления их отчетных работ — «посланий». В 1886 году Дебюсси сочиняет симфоническую оду «Зулейма» по «Альманзору» Гейне. Отзыв академиков о ней был суров: «Господин Дебюсси кажется человеком, которого мучит желание сделать что-либо странное, непонятное, неисполнимое».

В письмах к Ванье, которые отражают события «римской» жизни и замыслы, Дебюсси писал, что не может «замкнуть свою музыку в слишком корректные рамки». Путь компромиссов уже не удовлетворяет двадцатичетырехлетнего музыканта. Он убежден, что «музыка может быть более человеческой... и что можно углубить и уточнить средства ее выразительности».

Сочиняет Дебюсси много, неистово. Он продолжает работу над «Дианой в лесу», которую привез с собой из Парижа, задумывает симфоническую сюиту в двух частях — «Весна» по Боттичелли. В выборе для другого произведения поэмы английского художника и поэта Д.-Г. Россетти «Дева-избранница» сказалось увлечение прерафаэлитами.

«Весна» и «Дева-избранница» — отчетные работы второго и третьего года, но их Дебюсси закончил уже в Париже, куда уехал в начале 1887 года, задолго до окончания срока пребывания в Риме. Молодой музыкант ясно понимал, что итальянские впечатления не могут компенсировать отрыва от художественной жизни Парижа. К тому же по складу натуры Дебюсси, как никто, нуждался в поддержке, сочувствии, дружеском внимании и советах, чего он не находил в Риме.

«Я не мог бы дальше жить и работать здесь, — жаловался он Ванье в последнем письме из Италии. — Я потеряю себя».



Глава II

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИКИ И СТИЛЯ

Политическая и художественная жизнь Парижа 80-х годов сложна, противоречива. После поражения Коммуны господствующие классы все откровеннее поворачивают в сторону реакции. Победившая на выборах 1879 года республиканская партия отказалась от обещанных ею демократических преобразований и не смогла решить внутри страны проблемы экономики, находившейся в состоянии кризиса. Приход к власти радикалов во второй половине 80-х годов не приостановил падения престижа правительства и министров, уличенных в продажности, обнаружилась несостоятельность и внешней политики, основанной на колониальных авантюрах. Почувствовав слабость Третьей республики, подняла голову монархистская партия, еще не оставившая надежды на реставрацию. Усиливается влияние военщины, активизируются клерикалы.

В широких слоях общества растет недовольство политикой «самого грязного колониального и финансового грабежа» (Ленин). Начинается оживление в рабочем движении. Рост общественных противоречий в этот период перехода Франции от домонополистического капитализма к империализму вызывает все большее классовое расслоение, которое отражается в пестроте идейных группировок и художественных течений эпохи.

Получают распространение самые различные философские учения — от вульгарного материализма до мистицизма и крайних проявлений идеализма, как, например, провозглашение интуиции высшим принципом познания. Эти учения не могли дать ответа на мучительно острые

проблемы современности, порождая и постыдные компромиссы и настроения растерянности, разлада с действительностью. Научный же коммунизм был известен только в узких кругах французских социалистов.

Не менее сложную картину представлял собой артистический Париж. Наряду с официальными салонами живописи, начиная с 60-х годов устраивали свои выставки «отверженные» — художники-импрессионисты. В середине 80-х годов почти одновременно появились «Манифест символизма» и «Манифест пяти» — писателей натуралистического направления. Театр «Французской комедии» оставался верен своей репутации театра-музея, а в «Свободном театре» А. Антуана шли инсценировки романов братьев Гонкуров, пьесы А. Бека, Г. Ибсена, Л. Толстого.

Консерватория и Академия изящных искусств по-прежнему были оплотом консерватизма и рутины в музыкальной жизни. Но ведущую роль играли уже не они.

С 70-х годов в истории французской музыкальной культуры начался период, получивший название «Обновления». Он ознаменовался подъемом творчества, общим оживлением концертной и культурно-просветительской деятельности, развитием музыкального образования, пробуждением научной мысли о музыке, интереса к народной песне. Самые видные музыканты Франции того времени К. Сен-Санс, Ц. Франк, Ж. Бизе, Г. Форе, Ж. Масне, Э. Лало, Э. Гиро, А. Дюпарк учредили в 1871 году «Национальное общество» под девизом «Ars gallica», то есть галльское искусство, понимая под галльским — подлинно французское.

«Общество ставит своей целью, — говорилось в его уставе, — поощрение и распространение всех изданных и неизданных серьезных музыкальных произведений французских композиторов, поддержку и опубликование, в меру своих сил, всякого рода музыкальных начинаний, в какую бы форму они ни облекались, при том, однако, условии, чтобы авторы их действительно обнаружили высокие художественные стремления...»

В 70-х годах, после поражения во франко-прусской войне и трагических событий Коммуны, вскрывших всю



К. Дебюсси в 1884 году.

С портрета работы М. Баше

гнилостность режима Второй империи, музыкантов разных поколений, убеждений и индивидуальностей объединяло чувство уязвленной патриотической гордости, идея морального и культурного оздоровления нации. Деятели Национального общества проявляют благородные намерения создать национальное искусство, большое по мысли, совершенное по воплощению, разнообразное по жанрам и формам. Их усилия направляются прежде всего на развитие инструментальной — симфонической и камерной — музыки, которая ранее почти не культивировалась во Франции. В те же годы на новом высоком уровне развиваются романс и фортепианная музыка.

Но в 80-е годы движение музыкантов, некогда провозгласивших единство целей, раскалывается. По характеристике Р. Роллана в «Жане-Кристофе», Национальное общество превращается в «...нечто вроде церкви с нескромными приделами. В каждом приделе был свой святой, у каждого святого — свои почитатели, охотно словившие о святом смежного придела».

Национальное общество становится оплотом, главным образом группы учеников Ц. Франка.

Ц. Франк — автор симфонических, камерно-инструментальных, вокальных и органных сочинений — вел в консерватории с 1877 года класс органа, но в действительности это был и класс занятий композицией. Благородство облика Франка, серьезность его музыкальной эрудиции привлекали многих молодых музыкантов. Из класса Франка вышли композиторы, музыкальные деятели, виртуозы: А. Дюпарк, В. д'Энди, Ш. Борд, Э. Шоссон. У Франка консультировались А. Паран, Э. Изаи. Воздействие его испытали и музыканты, непосредственно у него не занимавшиеся: Г. Форе, П. Дюка.

Еще до отъезда в Италию Дебюсси одно время посещал органный класс Франка, но недолго, так как профессор и ученик были наделены слишком разными темпераментами и вкусами. По возвращении Дебюсси также не сблизился с Франком и его последователями. При всем глубоком уважении к Франку (он, конечно, признавал, насколько Франк выше большинства консерваторской профессуры) Дебюсси не принял его ориентации на немецкую музыку.

Дебюсси и при изучении старинных мастеров не терял перспектив современности, а Франк и его ученики

склонны были воскрешать музыкальное прошлое, часто только ради любования им. Наиболее энергичные и ревностные последователи Франка — В. д'Энди, Ш. Борд делали все, чтобы представить религиозную настроенность своего учителя как музыкальный «символ веры». Поэтому группа франкистов ничем не могла прельстить Дебюсси, чуждого всем догмам, как артистическим, так и теологическим.

Совершенно особым явлением во Франции было в 80-е годы увлечение Вагнером.

В 70-е годы попытки популяризировать музыку Вагнера расценивались как оскорбление национального чувства французов и заканчивались провалом и скандалами. В этом немало был повинен сам Вагнер — автор памфлетов на побежденную Францию.

Теперь, в конце 80-х годов, артистические круги Парижа переживали непомерное увлечение музыкой Вагнера и его идеями. Сен-Санс, Шоссон, д'Энди, Шабрие, дирижер Ламурэ ездят в Байреит с целью изучения произведений Вагнера. В Париже основывается общество «Малый Байреит», издается специальный журнал «Вагнеровское обозрение».

Увлекались Вагнером-музыкантом и Вагнером-мыслителем, теоретиком искусства, туманно-мистические концепции которого оказались близкими по духу формировавшейся в те годы эстетике французского символизма. Не случайно в «Вагнеровском обозрении» помимо музыкантов самое деятельное участие принимали поэты и художники, которые, истолковывая произведения и высказывания Вагнера, пропагандировали свое творчество, свои взгляды.

Еще в Италии Дебюсси читал журнал «Вагнеровское обозрение», откуда им и заимствован перевод «Девы-избранницы» Д.-Г. Россетти и где в 1885 году была помещена большая статья о нем «Юный Римский лауреат и старый вагнерист».

Острый интерес Дебюсси к Вагнеру совпал со всеевропейским распространением искусства и идей байрейтского маэстро. Дебюсси верил, что изучение музыки Вагнера предохранит от мертвящего воздействия академизма, будет способствовать успешным поискам выразительных средств. «Я, впрочем, задумываю быть может непосильную работу; поскольку она не имела прецедента,

я считаю себя обязанным изобрести новые формы. Вагнер мог бы мне помочь», — писал он из Италии. Поразительно, что, в отличие от многих приверженцев Вагнера, молодой музыкант ничуть не ослеплен ореолом вагнеровского гения, абсолютно чужд философским идеям искусства Вагнера.

С начала 1887 года Дебюсси — в Париже.

«Я вижу как сейчас эту вялую, ленивую фигуру, это матово-бледное лицо, эти черные живые глаза с тяжелыми веками, этот выпуклый лоб, на который спускаются волнистые пряди волос; эту наружность одновременно кошачью и цыганскую, жгучую и сосредоточенную... Он любил книги, безделушки, он постоянно возвращался к музыке, мало говорил о себе, но с суровостью оценивал своих собратьев... В беседах обнаруживался его ум. Он вызывал интерес, оставаясь всегда несколько отдаленным», — так описывал Дебюсси тогда совсем молодой известный французский поэт и писатель А. де Ренье. Это описание дополняет портрет кисти М. Баше. На нем изображен молодой человек с тонкими, своеобразно привлекательными чертами, какие любили писать старинные флорентийские мастера: облик, за которым угадывается натура глубоко поэтичная, интеллектуальная и чувственная, беспечная и пытливая...

После приезда из Италии отношения Дебюсси с семьей Ванье постепенно прекращаются. Он уже поглощен иными интересами, и вкусы его прежних друзей кажутся ему отсталыми. О возвращении на виллу Медичи он и не помышляет, хотя окончательный разрыв с консерваторией происходит позднее. в 1890 году.

Дебюсси водворяется на Монмартре — пристанище артистической богемы, — с мансард которого многие начинали завоевание Парижа. С Дебюсси поселилась преданная, снисходительная Габриэль Дюпон, многие годы делившая с ним все трудности необеспеченного существования. Его окружают самые близкие друзья — художники Ж.-Э. Бланш, Уистлер, М. Дени, поэт Вьеле-Гриффен, А. де Ренье. Примечательно, что Дебюсси ближе общество художников и поэтов; их он предпочитает музыкантам, которые кажутся ему слишком поглощенными узко профессиональными интересами.



К. Дебюсси у Э. Шоссона. Дебюсси за инструментом, рядом Э. Шоссон

Из музыкантов он в дружбе с соучеником по классу Гиро — П. Дюка.

Поль Дюка — впоследствии автор знаменитого скерцо «Ученик чародея», оперы «Ариана и Синяя Борода», балета «Пери», авторитетный критик и профессор композиции в консерватории, — в те годы относился к Дебюсси с восхищением «младшего к старшему», полностью разделяя его вкусы.

Еще более тесные дружеские отношения сложились у Дебюсси с Э. Шоссоном.

Ученик Франка — Э. Шоссон, которому в 90-е годы принесли известность скрипичная «Поэма» и вокальные сочинения, был старше Дебюсси.¹ Шоссон занимал особое место среди музыкантов. По характеристике одного из современников, «никто не был так враждебен всем группировкам и интригам... Никто, как он, не ценил независимость, считая ее одним из основных жизненных благ,

¹ Э. Шоссон родился в 1855 г., трагически погиб в 1899 г.

и искусство как нечто самое высокое». Шоссону Дебюсси обязан расширением общего и художественного кругозора, многими знакомствами. Долгие годы Дебюсси дорожит дружбой с Шоссоном, неизменно посвящает его во все свои замыслы, прислушивается к его советам.

Новые друзья вводят Дебюсси на литературные «вторники» вождя французского символизма С. Малларме.

В эту эпоху отношение художников и литераторов к музыке становится совершенно иным, чем было до 70-х годов. Дневник Гонкуров отразил «музыкальную глухоту» писателей того времени. Т. Готье в разговоре с Гонкурами заметил: «Любопытно, однако, что все писатели нашего времени на один лад. Бальзак ненавидел музыку, Гюго ее не выносит. И даже Ламартин... терпеть ее не может».

Художники занимали такую же позицию. Чуткостью и любовью к музыке отличался, пожалуй, один Делакруа, друг Шопена. Теперь Верлен в «Поэтическом искусстве» — стихотворении, ставшем программным для символистов, — требовал и от поэзии «музыки прежде всего»; Малларме называл некоторые свои стихотворения «мелодическими», а художник Уистлер стремился к «музыкальности» зрительных впечатлений и смен световых гармоний.

В салоне Малларме, где профессиональная узорность осуждалась как догматизм, художников, поэтов, музыкантов объединяло, конечно, не только поклонение общему кумиру — Вагнеру. По воспоминаниям П. Дюка, «импрессионизм, символизм, поэтический реализм слились в великом состязании энтузиазма, любопытства, интеллектуальных страстей. Все — художники, поэты, скульпторы — устанавливали материал своего искусства, исходили из него, вопрошали его, перестраивали на свой лад, стараясь придать звукам, краскам, рисунку новые нюансы и чувства».

В этой среде поэтов-символистов и художников-импрессионистов Дебюсси находил сочувствие и поддержку своим устремлениям.

Родоначальник символизма Ш. Бодлер еще в 50-е годы требовал от поэта владения стилем «...сложным и

обдуманном, полным самых разнообразных оттенков и изысканных словосочетаний... стилем, берущим краски у всех палитр, звуки у всех инструментов, умеющим приспособлять мысль к вещам, всего труднее поддающимся выражению, форму — к очертаниям наиболее смутным и неуловимым...».

Этими призывами вдохновлялось поколение поэтов, выступившее в 60-е годы, — Верлен, Малларме, Рембо. Отрицая невозмутимую бесстрастность господствовавшей тогда парнасской школы поэтов, они выдвигают для ее преодоления приемы поэтической символики. В произведениях 60-х — начала 70-х годов для Верлена и Рембо эти приемы были средством тонкого намека, изысканного сравнения, смелой гиперболы. Но поэтические изыски не уводили их от действительности. Об этом свидетельствуют обличительные и политические стихотворения Верлена и Рембо, созданные в последние годы существования Второй империи и во время франко-прусской войны, и их горячее, непосредственное участие в борьбе на стороне Коммуны.

Но в 70-е годы, после поражения Коммуны творчество поэтов, подвергшихся правительственным репрессиям и трагически воспринявших крушение своих идеалов, все более проникалось субъективизмом, предельно усложнялось, становилось неоправданно затрудненным для понимания. Сами поэты порой выступали с беспощадной критикой своих позиций. «Я больше не умею говорить», — с горечью вырывается у Рембо.

Реакция сделала все для забвения «проклятых» буржуазным обществом поэтов. Тем более, что в 1873 году Рембо отказался от поэзии, а Верлену, преследуемому за участие в Коммуне, с 1872 по 1882 год удалось издать только «Романсы без слов», написанные в эмиграции.

Интерес к творчеству Верлена, Малларме, Рембо пробуждается в 80-е годы. В 1886 году молодые поэты Ф. Вьеле-Гриффен, С. Мерриль, А. де Ренье, Ж. Мореас, группировавшиеся вокруг Малларме, выступают с «Манифестом символизма».¹ «Молодые» клялись именами Верлена и Малларме, но не восприняли самого ценного в их поэзии, того, что выходило за рамки «декадентства».

¹ Сам термин «символизм» принадлежит Ж. Мореасу.

«...Верлен был яснее и проще своих учеников, — писал Горький в статье «Поль Верлен и декаденты», — в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит, хочет любить людей и не может».

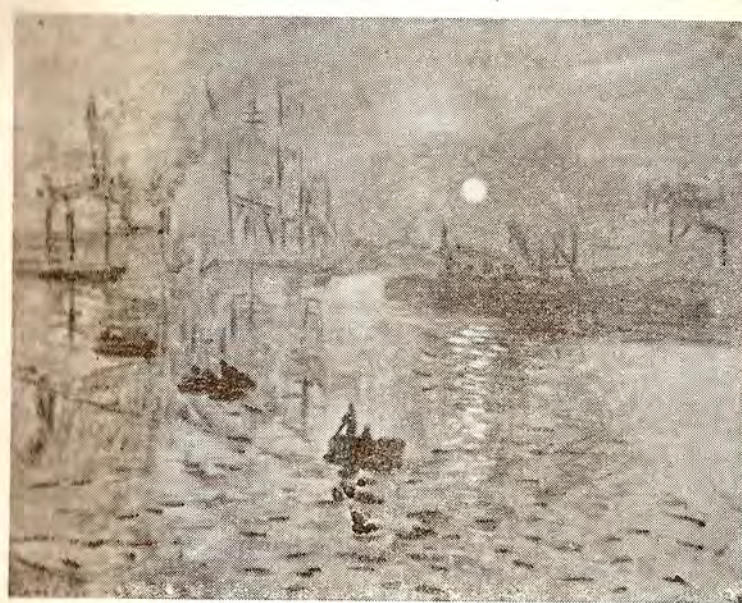
«Молодые» не обладали высокой художественной честностью, гражданским мужеством и одаренностью своих учителей. Для образовавшегося течения становятся типичными крайний субъективизм, культ неясности, презрение к социальной тематике. Символ, то, что было раньше для Верлена, Малларме, Рембо поэтическим приемом, не порывающим с конкретностью образа, возвеличивался до единственного посредника с «высшей реальностью», «сверхчувственным», «несказанным»; молодые поэты, в большинстве отравленные мистицизмом, пренебрежительно относятся к миру действительности.

Импрессионизм первоначально возник в живописи, позднее — в музыке, театре, критике, отчасти в философии. Этот термин произошел от французского слова *impression* (импрессион) — впечатление. Так назвал свою картину «Впечатление. Восход солнца» К. Моне на выставке 1874 года.

Вслед за реалистами Коро, Курбе и пейзажистами Барбизонской школы¹ импрессионисты Моне, Э. Мане, Дега, Ренуар, Писсарро, Сезан выступали за непосредственное наблюдение природы. Они отвергали академические условности сюжета, композиции, колорита, и, отказавшись от работы в ателье, вышли на пленэр — под открытое небо, на воздух, простор, где им открылись новые живописные мотивы, а главное, иное видение форм, красок.

«Работайте не согласно правилам и принципам, а пишите то, что видите и чувствуете. Пишите щедро, уверенно, так как желательно не терять полученное самое первое впечатление. Не робейте перед лицом природы, надо быть смелым, даже рискуя обмануться и наделать ошибок. Нужно иметь всего лишь одного учителя — природу».

¹ Барбизонская школа — группа художников (Руссо, Диас, Добиньи), работавших в Барбизоне — маленькой деревне близ Парижа, на окраине леса Фонтенбло, куда их привлекала естественная прелесть окрестных пейзажей.



К. Моне. Впечатление. Восход солнца (1872 г.)

ду: с ней всегда надо советоваться». Эти слова Писсарро резюмируют метод импрессионистов.

В стремлении с правдивой точностью отобразить видимое художники-импрессионисты совершают феноменальные открытия в области гаммы красок, композиции, техники мазка. Но сконцентрированность на чисто зрительном впечатлении порой приводила их к восприятию только внешних сторон явлений, увлечению живописно-цветовыми свойствами, ограничению узким кругом сюжетов.

Импрессионист провозглашал: «Художник должен писать только то, что видит, и так, как он видит».

В этой декларации самое ценное — требование живого, непосредственного отношения к окружающему миру. Импрессионисты не признают академических предубеждений, отвлеченных догм. Все знания о мире они получают из реальных ощущений. Такой метод восприятия близок материалистической теории познания. Но импрессионисты объявляют впечатление — ощущение единст-

вены и источником познания. «Есть одна-единственная правда, — говорит Э. Мане, — это схватить сразу, на лету то, что видишь». Импрессионист не задумывается, соответствует ли его представление объективным свойствам и качествам предмета, явления. «Реальность» импрессиониста порой лишь субъективная правда его восприятия.

Из многообразия явлений импрессионист останавливает свое внимание, «схватывает» и фиксирует только то, что его особенно поразило, увлекло. Все, что вне конкретно чувственного восприятия, выпадает из поля зрения импрессионистов. Поэтому они отвергают сюжетную композицию, в их творчестве не затрагиваются большие проблемы, социальная тематика. И все же в истории французской культуры XIX века импрессионизм остается последним направлением, не порывающим с реалистическим отображением действительности.

Импрессионизму принадлежит и другая важная заслуга.

Для импрессионистов, отличавшихся внимательным наблюдением всего привлекательного в природе и в жизни, одним из главных критериев искусства всегда была красота, прекрасное. И хотя культ прекрасного порой приводил к гедонизму — наслаждению «прекрасным мгновением», импрессионисты не делали предметом искусства упадочное и болезненное.

Биографы и современники Дебюсси отмечают большое воздействие, которое оказывали на него живопись и поэзия. Это справедливо, если иметь в виду совпадение его художественных устремлений с устремлениями главных представителей импрессионизма, символизма. Уже в письмах из Италии предвосхищается будущее кредо композитора, который войдет в историю культуры как гениальный выразитель импрессионизма в музыке.

Многие черты искусства К. Моне, Уистлера, Верлена импонируют молодому музыканту. Он воспринимает у импрессионистов главное: провозглашение природы высшим источником вдохновения, принцип воплощения впечатлений во всей непосредственности, внимание к колористически живописной стороне явлений, критерий эстетичности.

В символизме Дебюсси видит преодоление натуралистического «копирования». Его увлекает идея обогаще-

ния художественного образа поэтическими и красочными ассоциациями. Но критический и остро аналитический ум музыканта отвергал одни каноны не для того, чтобы подчинить себя другим. Дебюсси остается чужд мистике символизма. Соприкасаясь с символизмом, он никогда не порывал с реальными, жизненными ощущениями ради «постижения невыразимого». Больше всего Дебюсси обращается к ранней поэзии Верлена и Малларме.

В атмосфере салона Малларме Дебюсси заканчивает «Весну» и «Деву-избранницу», сочиняет «Ариетты» на тексты Верлена и «Пять поэм» по Бодлеру.

Во второй половине XIX века развитие французского романа следует по двум путям.

Первый, представленный Гуно — Массне, характеризуется пониманием романа как бытового, салонного произведения, в котором поэтизируются «малые чувства»: используются и первоклассные и незначительные по достоинствам тексты, часто воплощенные довольно поверхностно. Для Гуно и Массне романс представлял прежде всего чисто музыкальный интерес.

Вторая линия была вызвана к жизни движением «Обновления». Понимание творчества как «исповеди души» способствовало превращению романа в гораздо более психологически сложную и разнообразную по выразительным средствам вокальную поэму. Это отразилось даже в названиях. Термины «мелодия», «поэма» вытесняют прежний «романс». Теперь Ц. Франк, А. Дюпарк,¹ Э. Шоссон обращаются почти исключительно к лучшим поэтам современности. Выдвигаются проблемы взаимоотношения поэзии и музыки под знаком их полного слияния, соответствия речевой интонации — музыкальной. К этой линии и примыкает Дебюсси, который вносит значительнейший вклад в развитие французского романа.

«Ариетты» вдохновлены высшим и самым музыкальным созданием Верлена «Романсами без слов», о которых В. Брюсов писал: «Едва ли не каждое стихотворение этой маленькой книжки можно назвать перлом француз-

¹ Следует отметить романсы А. Дюпарка на тексты Ш. Бодлера, Ф. Коппе, Леконта де Лиля, Т. Готье, написанные в 1869—1884 гг.; эти романсы вышли в свет в начале 90-х гг., но Дебюсси, несомненно, их знал, благодаря посредничеству Э. Шоссона.

ской лирики». Из книги, содержащей картины жизни и скитаний Верлена-эмигранта по Англии и Бельгии, Дебюсси выбирает три «Забытые ариетты» («Экстаз», «Плечет и сердце мое», «Тень деревьев»), «Бельгийский пейзаж» («Деревянные лошадки») и две «Акварели» («Зелень», «Сплин»).

Это — экстаз утомленности,
 Это — истома влюбленности,
 Это — дрожание лесов...

(Перевод В. Брюсова)

Этими настроениями-образами проникнуты три «Забытые ариетты». Им контрастирует жанровая сценка каприса «Деревянных лошадок». После интимно-нежного восторга «Зелени» «Сплин» возвращает к первоначальным настроениям. Но неутолимая печаль, которая нарастала в «Забытых ариеттах» и была выражена как «утонувшие надежды и мечты», теперь сменяется возрождением жажды счастья и светлых радостей.

Дебюсси запечатлевает в звуках всю гамму настроений Верлена. В этих романсах уже проявились типичные черты вокального творчества композитора: изысканный выбор текста, проникновение в «музыку» стиха, его ритм, структуру. Осуществляется идеальное единство вокальной и инструментальной партий, которые облекаются в гибкую и красочную фактуру, где голос, приближаясь к декламации, с тончайшим ощущением интонаций французского слова «омузыкаливает» его, а сопровождение раскрывает психологический и эмоционально живописный подтекст, придает значительность каждому слогу-интонации.

Пленительная непосредственность музыки Верлена оказалась Дебюсси ближе, чем философская символика, усложненность образов и языка Ш. Бодлера, на тексты которого, выбранные из поэтического сборника «Цветы зла», он сочиняет «Пять поэм»: «Балкон», «Вечерняя гармония», «Фонтан», «Успокоение», «Смерть любовников».

Л. Валлас — биограф Дебюсси — справедливо считает стиль «Поэм», «лабораторным опытом, неустойчивой и сложной химией». Действительно, в музыкальном языке «Поэм» заметны экспериментальность поисков и претворение разных влияний от «Тристана» Вагнера до

«Спящей княжны» Бородина. Всё же «Вечерняя гармония» и «Фонтан» можно отнести к лучшим достижениям раннего Дебюсси. Позднее композитор больше не возвращался к поэзии Бодлера.

«Пять поэм» сочинились в годы паломничества в Байрейт (1888—1889). Но впечатления от музыкальных драм Вагнера, исполнившихся в Байрейтском театре, потускнели перед другими впечатлениями этих лет.

В 1889 году в Париже на Всемирной выставке Дебюсси знакомится с музыкой и культурой Китая, Явы, Вьетнама, Алжира. Его отзывы полны восхищения: «...Еще и теперь существуют чудесные маленькие народности, которые усваивают музыку так же просто, как дышат. Им не нужно ни специального театра, ни скрытого оркестра.¹ Ничего, кроме инстинктивного чутья искусства, невероятной экономии средств и ни малейшего следа дурного вкуса».

В концертах Выставки под управлением Римского-Корсакова прозвучали произведения Глинки, Даргомыжского, «Увертюра на русские темы» Балакирева, «Половецкие пляски» и «В Средней Азии» Бородина, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. Вскоре на рояле Дебюсси появился клавир «Бориса Годунова», первое издание которого в редакции Римского-Корсакова в 1874 году привез из России в Париж Сен-Санс. Дебюсси получил клавир «Бориса Годунова» из рук Э. Шоссона.

¹ Намек на устройство театра в Байрейте.



М. П. Мусоргский в 1876 году

С литографии
 Александровского

До этого, несмотря на поездки в Россию, Дебюсси, как и все французские музыканты, мало знал музыку композиторов Могучей кучки. Теперь ему открылось самобытное и совершенное искусство, абсолютно не затронутое вагнеровскими влияниями. Особенно он потрясен гениальностью Мусоргского. «После Мусоргского Вагнер кажется ему искусственным», — свидетельствует друг и биограф Дебюсси Л. Лалуа.

В дальнейшем, после знакомства с «Женитьбой», вокальными циклами, «Картинками с выставки» Мусоргского, преклонение перед ним Дебюсси выразит в словах: «...Он единственный и таким останется благодаря своему искусству без прецедента и разочаровывающих формул».

Наряду с музыкой Мусоргского Дебюсси высоко ценит произведения Римского-Корсакова и Балакирева.

Двадцатисемилетний музыкант становится пламенным поклонником русских в годы, когда, по воспоминаниям Р. Роллана, «после нескольких лет глухого прорастания чудесные цветы русского искусства вдруг взорвались на французской почве... За несколько месяцев, за несколько недель нам открылись творения необъятно великой жизни, в которых отразился целый народ, целый неведомый мир».

Уже в 70—80-е годы во Франции появлялись статьи, книги, посвященные истории и культуре России. Среди них — «Эпическая Россия» А. Рамбо, «Русский роман» М. де Вогюэ, «Музыка в России» Ц. Кюи. Выходят переводы романов Тургенева, Толстого, Достоевского — «писателей, ставших французскими»;¹ ставятся пьесы «Власть тьмы», «Гроза».

В эту эпоху наблюдается и новое отношение к культуре России.

Этнографическое любование сменилось стремлением постигнуть самое ценное в ее молодом, творчески интенсивном, подлинно национальном искусстве. И, несомненно, Дебюсси сознавал, что изучение творчества и музыкальной эстетики русской школы будет способствовать решению важнейших проблем, стоявших перед музыкантами Франции — «девагнеризации» и созданию «галль

ской» культуры, борьбе с рутинной за обновление средств и жанров.¹

Кроме «Ариетт» и «Поэм» в 1888—1891 годах появляются первые сочинения Дебюсси для фортепиано. Среди них — «Арабески», «Романтический вальс», «Ноктюрн» — изящные, хотя и не совсем оригинальные пьесы. В них Дебюсси не свободен от влияний Шумана, Шопена, Грига, воспринятых через творчество Форе и даже салонного Б. Годара.

Интерес вызывают «Фантазия» для фортепиано с оркестром, где, как отмечает А. Корто в книге «Французская фортепианная музыка», «чувствуется тонкое понимание фортепианного стиля» и, особенно, «Бергамасская сюита». Возрождая в этой сюите формы и приемы французского инструментализма XVIII века, Дебюсси находит индивидуальную манеру выражения, своеобразное звучание инструмента, то, что ему не удавалось при обращении к формам романтиков.

Сюита занимает важное место в творчестве Дебюсси. Не случайно он пересматривал ее в течение 15 лет и издал лишь в 1905 году. От «Прелюда», «Менуэта», «Пьесы» намечается линия чисто инструментальных пьес к сюите «Для фортепиано» (1901) и, позднее, «Сонатам». «Лунный свет» предвосхищает живописно-образные миниатюры «Картин» и «Прелюдий».

«Бергамасской сюите» близки по духу «Галантные празднества» — три романса («Под сурдину», «Фантомы», «Лунный свет») на стихи Верлена. В них композитор разнообразит и оттенчивает свой вокальный стиль, столь счастливо найденный впервые в «Ариеттах».

Романсы и фортепианные пьесы Дебюсси пользовались большим успехом в салоне Малларме. Но вне небольшого круга почитателей, главным образом поэтов и художников, Дебюсси оставался почти неизвестным.

Критика то игнорирует его, то обрушивается с неожиданным пристрастием. Автор «Блудного сына»,

¹ Благотворное влияние музыки Новой русской школы испытали и другие музыканты Франции — П. Дюка и особенно младший современник Дебюсси — М. Равель, четырнадцатилетним мальчиком также посетивший Всемирную выставку 1889 г.

¹ Так называлась книга Э. Эннекена о Тургеневе, Толстом и Достоевском.

«Девы-избранницы», «Ариетт», «Бергамасской сюиты» вынужден был сносить выпады вроде таких: «...Дебюсси который покрыл навозом своей музыки цветы Бодлера...» С большим трудом, лишь благодаря дружеским связям, ему удается находить издателей (Дюран, Гартман, Фромон), что мало облегчает его стесненное материальное положение. Вокальные произведения, фортепианные пьесы, за редким исключением, не исполняются. Впервые успех у публики и поддержку влиятельных критиков (Ж. Тьерсо — «Менестрель», Ш. Даркур — «Фигаро») он приобретает в 1893 году после исполнения «Девы-избранницы». Еще большее внимание привлекли два шедевра этих лет: «Квартет» и «Послеполуденный отдых фавна».

«Квартет» был в первый раз исполнен в «Национальном обществе» 29 декабря 1893 года. Публика еще не забыла успешного выступления молодого музыканта в апреле этого года с «Девой-избранницей» и с симпатией отнеслась к его новому произведению. Самых консервативных ввела в заблуждение известная близость стиля квартета к композиционным приемам Франка.

От многочисленных камерных произведений, написанных в формах, типичных для школы Франка, «Квартет» Дебюсси отличался юношески весенней свежестью непосредственного и утонченного чувства, гибкостью эмоциональных оттенков, совершенно оригинальной мелодикой и ритмической изобретательностью, красочностью гармонического и инструментального письма. Благодаря этому обычный квартет струнных звучал как миниатюрный оркестр с неизвестными тембрами, их непривычными сочетаниями и отзвуками. Критики отметили «поэзию тем» и «редкие звучности» «Квартета» Дебюсси.

После «Квартета» с особым интересом ожидалось первое сочинение Дебюсси для оркестра, которым оказался прелюд «Послеполуденный отдых фавна». Интерес широкой аудитории и музыкальной общественности был так велик, что «Национальное общество» вопреки традиции сначала прослушивать новые произведения в камерной обстановке, сразу объявило концерты в большом зале д'Аркур на два дня подряд — 22 и 23 декабря 1894 года; оба раза пьеса бисировалась.

«Фавн» навеян антично-мифологической поэмой Малларме.

Опять, лукавая свирель, орудье бегства,
 Попробуй расцвести на берегах былых!
 Я ж буду длить рассказ, горд шумом слов своих,
 Пока, языческих богинь живописуя,
 С их тени пояс вновь мечтой не отрешу я.
 Так, если соком лоз себя я опьяню
 И сожаление уловкой отгоню,
 Я к небу подниму со смехом гроздь пустую,
 И кожу светлую плодов, хмельной, надую,
 И вплоть до сумерек смотрю через нее...

(Перевод Е. Гунста)

В импровизационно-свободном, прихотливом наигрывании флейты — «инструмента Пана», изливает свои мечты и желания фавн в послеполуденные часы зноя.

На красочном фоне приглушенных струнных и отдаленных зовов валторн, бликов глиссандо и фигураций арфа эта фраза приобретает при вариантных повторениях каждый раз иной колорит и интенсивность выражения. Упорной певучей мелодией у деревянных (под аккомпанемент мягко синкопированных аккордов струнной группы), а затем у струнных при tutti оркестра выражены грезы опьяненного воображения фавна. Но утомленный видениями безуспешно преследуемых им нимф и наяд, он погружается в успокоительный сон, который и доставляет ему обладание всем. Реминисценции звучаний начинала пьеса, становясь всё короче, истаявают в отзвуках валторн, флажолетах арфа и бряцаниях античных тарелочек.

«Эта музыка продолжает эмоцию моей поэмы и дополняет ее более увлекательно, чем это могли бы сделать краски», — воскликнул Малларме, услышав «Фавна» Дебюсси.

В восхищении Малларме — признание удаchi Дебюсси. «Фавн» — самое совершенное из ранних и одно из наиболее типичных сочинений Дебюсси. Многие выразительные средства этой пьесы станут «классическими» для его стиля.

Дебюсси создал совершенно оригинальный, новый тип мелодики — гибких, коротких мотивов-фраз, которые с удивительной тонкостью запечатлевают образ-эмоцию, обогащающийся нюансами настроений, красочными ассоциациями.

Живописная атмосфера воссоздается колористической тканью темброво-гармонических созвучий, секрет красочного воздействия которых в усложнении аккорда до



Ф. Шопен в 1847 году.

С рисунка А. Лемана

восьмизвучия (тердецимаккорда), введении ладовых построений, параллелизмов, вторгающихся «случайных» нот, звуковой многоплановости музыкальной фактуры.

Столь же нов Дебюсси и в трактовке оркестра. С неполным, но специфическим составом¹ он создает совершенно необычные, изысканные, пряные, мерцающие тембрами и их слияниями оркестровые звучности.

Еще в 1885 году в письме к Ванье Дебюсси признавался, что предпочитает «произведения, где в некото-

ром роде, действие принесено в жертву длительному выражению чувств души». Дебюсси привлекают продление впечатления, наслаждение им, а не динамика развития. Поэтому в композиции он избегает «разработки», настойчиво ищет своеобразные приемы мотивной и гармонической-колористической вариантности, при которых впечатление-ощущение детализируется, приобретает разные оттенки, без нарушения единства момента-состояния.

За видимостью импровизационности у Дебюсси скрыта дисциплинированный интеллект композитора, тщательно шлифующего все детали и взвешивающего элементы формы в целом.

Симфоническая миниатюра «Фавн», близкая «литературному» поэмно-программному симфонизму романтиков, предшествует «Ноктюрнам», «Морю», «Картинам», в которых Дебюсси продолжил классические, искон-

французские традиции жакрово-живописного инструментализма.

«Ариетты». «Галантные празднества», «Фавн» — первые яркие образцы музыкального импрессионизма. Каждое из этих сочинений явилось результатом огромной, мучительной творческой работы.

«Если бы Вы знали, как трудно облечь в предельно ясную форму тысячи индивидуальных ощущений», — писал Дебюсси из Италии. Многие романсы вошедшие в «Ариетты» и «Галантные празднества», Дебюсси сочинил около десяти лет. «Фавн» своим совершенством обязан «Диане в лесу», над которой Дебюсси работал еще до Римской премии, не прекращая эту работу и в последующие годы. Но вряд ли Дебюсси сумел бы так полно выразить свои устремления, если бы у него не было в этом предшественников.

Уже Лист в фортепианном цикле «Годы странствий»,¹ претворяя в живописно-образной форме непосредственные впечатления природы, поэзии, пластических искусств, предвосхитил темы и некоторые выразительные средства музыкального импрессионизма.² Тонкость «схватывания» настроения, детализация письма импрессионистов в музыке была бы невозможна без усвоения гени-



Ж.-Ф. Рамо

Со старинной гравюры

¹ В составе оркестра «Фавна»: 3 флейты, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, античные тарелочки, два арфы, струнная группа.

¹ Любопытно, что сначала пьесы первого «Года странствий» назывались: «Альбом путешественника. Впечатления и поэзия» (1836).

² «Фонтаны виллы д'Эсте» из третьего «Года странствий», этюд «Блуждающие огни» стали отправной точкой пианизма и гармоний импрессионистов.

альной звуковой техники «Ноктюрнов», «Прелюдий», «Этюдов» Шопена, боготворимого Дебюсси с детства.

В ранних вокальных сочинениях Дебюсси можно усмотреть влияние Массне. Увлечение Вагнером, быстро преодоленное, способствовало, однако, поискам новых гармонических средств и форм. Дебюсси испытал воздействие русской школы, а также норвежца Грига. И в музыке стран Азии, Африки он увидел не только «экзотику», модную в годы таитянских странствий Гогена.

Прямым предшественником импрессионизма во французской музыке может быть также назван Э. Шабрие, оригинальнейшее дарование которого отличалось бескомпромиссной изобретательностью, непосредственной и стихийной творческой силой. Видный композитор, ученый и деятель Ш. Кёклен писал в статье «В защиту Шабрие», что его произведения «спасли от бед французскую музыку, которая, мрачней, впадала в пессимизм и совершенно обескровилась бы под сенью гармонических гигантов (имеется в виду прежде всего Вагнер. — В. С.), или даже самого Ц. Франка, если бы не имела Г. Форэ и К. Дебюсси». Небезынтересно, что Шабрие был страстным поклонником живописи художников-импрессионистов, другом многих из них и собирал полотна Сезанна, Моне, Мане. Дебюсси мог знать все основное из наследия Шабрие: оперы («Гвендолина» — 1886 г., «Король поневоле» — 1887 г.), вокальные и фортепианные пьесы, произведения для оркестра и самое известное из них — «Испания» (1883).

Однако все эти влияния творчески преломлялись Дебюсси сквозь призму его неповторимой индивидуальности и национальных традиций.

Уже Гонкуры в середине века серией обширных работ и небольших монографий пробудили в артистических кругах интерес к французскому искусству XVIII века. Первыми откликнулись литераторы и художники: Верлен — поэт «Галантных празднеств», К. Моне, предпочитавший «Отплытие на остров Цитеры» Ватто всем сокровищам Лувра.

Дебюсси в свою очередь принадлежит заслуга постепенного установления все более тесной преемственности с эстетическими и конструктивными идеалами великих

французских классиков — Куперена и Рамо, в музыке которых он видел чисто французские качества: «тонкое изящество без аффектации, без ухищрений поддельной гравитации».

Годы исканий, формирования стиля и поэтики творчества увенчиваются «Фавном». За ними следует период, в центре которого — создание оперы «Пеллеас и Мелизанда».



Глава III

ЭПОХА «ПЕЛЛЕАСА И МЕЛИЗАНДЫ»

Вскоре после возвращения из Байрейта, в беседах с Гиро, Дебюсси так изложил свои взгляды на музыкальный театр.

— Меня не соблазняет подражать тому, чем я так восхищаюсь у Вагнера. Я обдумываю иную драматическую форму...

— Какой же поэт может вас удовлетворить?

— Тот, кто довольствуется намеком и позволит мне слить мою мечту с его; кто не заставит меня «делать сцены»¹ и предоставит мне свободу в том или ином случае иметь большее художественное начало, чем у него, и тем дополнить его произведение. Пусть он не тревожится. Я не последую заблуждениям «Лирического театра», где музыка подавляет и где поэзия отступает на второй план, задущенная слишком тяжелым нарядом музыки.

Французский оперный театр в 70-х — начале 90-х годов прошел сложный и трудный путь развития. В то время как все значительное в современной инструментальной и вокальной музыке пропагандировалось концертами «Национального общества», два крупнейших театра Парижа — Большая опера и Комическая опера — неохотно открывали двери новым произведениям. Театр Большой оперы стоял в стороне от живого искусства; не отличались образцовостью и его постановки классического репертуара.

Позиция театра Комической оперы была более передовой. Здесь состоялись премьеры «Кармен» (1875), «Ма-

¹ Дебюсси имеет в виду шаблонность оперных форм.

... (1884), а в дальнейшем поставлены «Метта» Брюно (1891) и «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, но театр преследовали постоянные финансовые затруднения.

Французские оперные композиторы резко делились на последователей Вагнера — Рейер, д'Энди и сторонников жанра лирической оперы — Массне, Делиб. Реалистические тенденции, ярко выраженные в «Кармен» Бизе, ранняя смерть которого была огромной утратой для французской музыкальной культуры, не получали продолжения и постепенно утрачивались.

Влияние Вагнера на французский оперный театр не следует преувеличивать, но оно было значительным. Его испытывали Рейер, Шабрие, Франк, его ученики д'Энди и Э. Шоссон.

После знакомства с операми Вагнера французские композиторы стали придавать большее значение литературной основе музыкальной драмы — либретто. Вагнер способствовал углубленному пониманию оперной музыкальной драматургии, поискам новых средств, форм, более полнозвучной оркестровке.

Вместе с тем культ вагнеровских принципов музыкальной драмы принес французской музыке немало зла. В результате этого в «Зигурде» Рейера, «Гульде» Франка, позднее «Ферваале» д'Энди и «Короле Артюсе» Шоссона появились мистицизм концепций и излишества форм выражения, совершенно чуждые традиционной «галльской» ясности.

Что касается эволюции жанра лирической оперы, классическим образцом которой был «Фауст» Гуно, то Массне после «Маянок» все более склоняется к облегченной, поверхностной трактовке сюжета и самоповторению, слишком хорошо зная, как понравиться публике.

Нельзя забывать также, что в 1891 году появилась «Метта» А. Брюно (по роману Э. Золя) — первое произведение музыкального натурализма.

В высказываниях Дебюсси, помимо отрицания выспренности, патетики музыкальных драм Вагнера и его последователей, помимо отрицания драматургии натуралистов,¹ — многое от совершенно необычных, абсолютно новых устремлений.

¹ Кроме истинировок романов бр Гонкуров, а также Э. Золя («Западня», «Накипь», «Жерминаль»), в 80-х — начале 90-х годов ставятся пьесы «Воронье» и «Парижанка» А. Бека.

Требование намека, недосказанности прямо указывает, что его мог удовлетворить только талантливый драматург-символист.

Таким драматургом и был Морис Метерлинк, с пьесой которого «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси познакомился в середине 1893 года.¹ «Пеллеас и Мелизанда» — третья пьеса бельгийца Метерлинка, впервые выступившего в печати со сборником стихов «Теплицы» (1887), близких французскому символизму. В этой пьесе Метерлинк придерживается символистской концепции драмы, в которой довлеет рок, персонажи действуют в неопределенных среде и времени, а их слова полны недосказанности и таинственных предчувствий. Но красота человеческих отношений и чувств, поэтичность, психологическая правда и тонкость языка пьесы позволяют отнести «Пеллеаса и Мелизанду» к интереснейшим явлениям европейского театра начала 90-х годов. «Дивной поэмой любви и ревности» назвал «Пеллеаса и Мелизанду» А. Луначарский.

Голо, внук Аркеля, короля сказочного государства Алемонд, преследуя на охоте зверя, встречается у источника юную девушку.

— ...Однажды вечером я нашел ее, всю в слезах, на берегу источника, в лесу, где я заблудился... Вот уже полгода, как я женился на ней, но знаю о ней не больше, чем в день нашей встречи, — говорит Голо Пеллеасу.

Пеллеас — брат Голо. Впервые, увидев друг друга, Пеллеас и Мелизанда против воли и сознания проникаются neodолимым чувством.

— ...Ты меня любишь? ...Тоже любишь? И любишь давно?

— С той минуты, как тебя увидела...

Наивные и целомудренные, как дети, влюбленные не пытаются и не умеют таить страсть.

— Будь я богом, я пожалел бы людские сердца...

¹ До этого в 1890—1892 гг. Дебюсси работал над оперой «Родриго и Химена» по «Сиду» Корнеля (либретто К. Мендеса). Сочинение «Родриго и Химены», в котором, по признанию Дебюсси, было «всё против меня», подвигалось только благодаря самодисциплине и надежде на опубликование. Дебюсси написал три картины оперы, оставшиеся неизданными.



«Пеллеас и Мелизанда». Сцена у фонтана

С состраданием и горечью замечает Аркель зарождение ревности у Голо. В ослеплении Голо убивает Пеллеаса и ранит Мелизанду. Но и сам он безутешен:

— ...Я убил ее безвинно. От этого камни могут заплакать. Они целовались как маленькие дети...

Только Аркелю понятен скрытый смысл происшедшего.

— ...Это ужасно, но это не твоя вина...

По прочтении драмы Метерлинка, получив согласие автора на некоторые изменения текста, Дебюсси сделал первые эскизы музыкальных характеристик Голо, Мелизанды, Пеллеаса. Однако композиция «Пеллеаса» в целом потребовала огромного напряжения всех творческих сил композитора.

«Я провел дни в поисках того ничто, из которого сделана Мелизанда, — писал Дебюсси в начале 1894 года Э. Шоссону. — Теперь меня мучит Аркель... и все надо сказать посредством, *до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до...* Какое ремесло!..»

Принципы создания «Пеллеаса и Мелизанды» композитор отчетливо раскрыл в письме к генеральному секретарю «Комической оперы».

«Драма „Пеллеас“, — говорил Дебюсси в самом начале работы, — несмотря на атмосферу мечты, содержит много больше человечности, чем так называемый „документ из жизни“,¹ и, мне кажется, чудесно соответствует тому, что я хочу делать. В ней есть язык призывов, ошутимость которых может найти свое продолжение в музыке и в оркестровых красках. Я пытался также подчиниться закону красоты, о котором, как ни странно, забывают, когда дело касается драматической музыки: персонажи этой драмы стараются петь, как реальные лица, а не на условном языке отживших традиций».

Нельзя не сопоставить это высказывание с ранее цитированным, относящимся к 1889 году. В первом — больше дерзкого вызова, отрицания; во втором — глубокой аргументации, проливающей новый свет на театральную эстетику Дебюсси. Обращают на себя внимание тезисы о «человечности», «законах красоты», естественности музыкального языка персонажей.

Драматургия Метерлинка, где за внешним бездействием таятся сложнейшие движения души, а за незначительными словами — глубина невысказанного, соответствовала намерениям Дебюсси, утверждавшего, что «музыка начинается там, где слово бессильно; музыка — для невыразимого»... Но руководствуясь этим положением, Дебюсси не шел по пути поисков музыкальных символов

непреченным словам. На это, казалось, толкала неопределенность самого языка музыки. Напротив, Дебюсси так воплощает «невыразимое», что еще больше оттеняется естественная красота, психологически оправданная сложность чувств, перед которыми бледнеет власть судьбы, рока. Бесплотные персонажи наделяются тонкими, но определенными и гибкими в своем развитии музыкальными характеристиками. Некое подобие среды в драме Метерлинка «материализуется» в звуках благодаря контрастно-образному воссозданию фона — атмосферы действия: Леса, Моря, Грота, Парка.

«Человеческая душа молчалива...» — говорит старый Аркель. И вокальная линия партий оперы Дебюсси, за исключением редких эмоциональных взрывов, порой почти спадает до беззвучности. При этом особенно велика роль оркестра, который раскрывает эмоционально-психологический подтекст, «подводное течение» сцен драмы.

Дебюсси отверг обычное построение оперы как цепи замкнутых «номеров» — арий, ансамблей. По убеждению композитора, «ничто не должно замедлять поступательный ход драмы: все музыкальное развитие, не вызванное словом, есть ошибка». Это положение театральной эстетики Дебюсси тем более ценно, что композитор стремился, чтобы его герои пели «как реальные лица». Ни в театре Вагнера, ни в театре Массне Дебюсси не мог найти и приближения к этому идеалу. Если вспомнить «лирические трагедии» Люлли, Рамо, Глюка, то там царила риторически-напыщенная декламация,¹ близкая условностям классицистического театра XVII—XVIII веков.

Эту идею Дебюсси мог почерпнуть только у русских, у Мусоргского.

Еще во время пребывания в России Дебюсси мог быть невольным свидетелем споров и обсуждений эстетики Даргомыжского и композиторов Могучей кучки. Принципы Новой русской школы популяризировались книгой Ц. Кюи «Музыка в России», вышедшей в 1881 году, и статьей Т. Визева в «Вагнеровском обозрении» (1886). Разумеется, при этом игнорировались демократические, «партийные» устремления Могучей кучки, их

¹ О естественной декламации, которая соответствовала бы звуковой ритмике французской речи, мечтал еще Ж.-Ж. Руссо, выступавший против копирования французской оперой аффектированного пения немцев и итальянцев.

¹ Дебюсси имеет в виду принципы творчества натуралистов.

не отражала и книга Ц. Кюи, в чем его справедливо упрекал В. Стасов. Но важнейшие положения оперной эстетики русской школы не остались без внимания. Вот некоторые из них, сформулированные Ц. Кюи: «Ничто не должно быть препятствием правде и прекрасному» «Вокальная музыка должна гармонировать со значением слов».

Весь 1893 год Дебюсси не расстается с клавиром «Бориса Годунова». Именно в этом году ему удается познакомиться с переводом текста. И к впечатлениям чисто музыкальным прибавляется возможность оценить музыкальную правду выражения слова. Теперь он начинает искать свой музыкально-декламационный стиль, в котором разнообразие, детализация, нюансировка интонационного произнесения и оркестровой звучности предельно соответствовали бы слову, никогда не затемняли, а раскрывали его смысл. Рукописи «Пеллеаса» и свидетельствуют о кропотливой, мучительной работе над выработкой такого стиля. «„Пеллеас“ был закончен в первый раз в 1895 году, — писал Дебюсси. — С тех пор я видоизменял, обновлял и т. д...»

В 1897 году композитор представил партитуру «Пеллеаса» в Комическую оперу. Но и этот вариант отличался построением сцен, оркестровкой, тесситурой партий от окончательного, который прозвучал в театре пять лет спустя. Таким образом Дебюсси создавал «Пеллеаса» около десяти лет.

В этот период появился и ряд его вокальных и оркестровых сочинений.

В 1893 году Дебюсси в поисках идеального соответствия музыкального выражения слову пишет «Лирические прозы» на собственные тексты, близкие поэзии Малларме и Верлена. В год сочинения «Лирических проз» Дебюсси знакомится с поэтом и романистом декадентом П. Луисом.

В 90-е годы П. Луис приобрел известность «Песнями Билитис» (1894) и романом «Афродита» (1896). Он помогал Дебюсси в составлении либретто «Пеллеаса». В сотрудничестве с ним Дебюсси задумывает новые произведения для музыкального театра: «Сандрелюн», «Дафнис и Хлоя», оставшиеся неосуществленными. В 1898 го-



К. Дебюсси у П. Луиса

ду Дебюсси пишет «Три песни Билитис» на тексты П. Луиса. «Песни Билитис» Луиса были своего рода литературной мистификацией. Свой сборник ритмованных проз он выдал за переводы песен древнегреческой куртизанки Билитис. В этом мнимом переводе песен не существовавшей античной поэтессы композитор выбрал наименее эротические тексты, порой неожиданно близкие «Пеллеасу». Лиризм Дебюсси облагородил чувственность Луиса. «Флейта Пана», «Волосы», «Могила наяда» Дебюсси вызвали у Кёклена изящное сравнение их с «античными медалями».

Сочинения 90-х годов увенчивают «Ноктюрны» (1897—1900) — «Облака», «Празднества», «Сирены» для симфонического оркестра и женского хора, введенного в последней пьесе.

«Название „Ноктюрны“, — поясняет Дебюсси, — имеет здесь смысл более общий и главное более декоративный. Речь идет не о привычной форме ноктюрна, но обо всем том, что это слово содержит от впечатлений и особых световых ощущений».

Эта оригинальная идея вызывает ассоциации с устремлениями Моне, Писсарро или друга Дебюсси Уистлера. После такого заявления кажется, что тысячелетний спор, отраженный еще в «Законах» Платона, о том, может ли музыка передать цвет и оттенки, категорически решен не в пользу сомневавшихся.

Однажды Дебюсси раскрыл друзьям историю возникновения «Облаков» и «Празднеств».

«„Облака“: вид с моста туч, подгоняемых грозовым ветром, движение по Сене парохода, гудок которого воссоздается короткой хроматической темой английского рожка.

„Празднества“: в память прежних увеселений народа в Булонском лесу, иллюминированного и наводненного толпой: трио труб соответствует музыке республиканской гвардии, играющей зорю».

Что касается «Сирен», то этот сюжет обладал особой притягательностью для Дебюсси, который с детства любил море, не раз бывал на Рейне — «реке Лорелей» — и к тому же питал пристрастие к закрытому звучанию женских голосов.

Нельзя не подчеркнуть, что «Ноктюрны» вдохновлены реальными зрительными и живописно-звуковыми впе-

чатлениями. После временного сближения с Луисом — учеником Малларме композитор ищет выхода из замкнутого «леса символов».

«Облака», «Празднества», «Сирены» образуют живописный жанровый триптих¹ воплощения «трех стихий». И нем картину «Празднеств» — триумф ярких, увлекающих ритмов и ясных линий — обрамляют звуковые пейзажи: один — «Облака» — почти в графической манере серо-белых тонов, другой — «Сирены» — весь в декоративной изменчивости темброво-гармонических и фигуративных бликов.

Здесь окончательно определяется своеобразный тип живописно-образной симфонической пьесы, первым образцом которой был «Фавн».

В 70 — 90-е годы большинство французских музыкантов — К. Сен-Санс, Ц. Франк, Э. Лало, В. д'Энди, Э. Шос-сон ориентировались главным образом на формы программно-поэзного симфонизма Листа или на чисто инструментальный симфонизм венских классиков. Французскому же инструментализму издавна был присущ дар образно-конкретного восприятия и отображения в композициях иного типа, что отличало искусство Жанеке-на, Люлли, Куперена и Рамо, Бизе, Берлиоза. Дебюсси блистательно продолжил именно эту традицию.

Намерение Дебюсси передать в «Ноктюрнах» «все, что это слово содержит от впечатлений и особых световых ощущений» — с возникновением замысла сочеталось с поисками новых колористических возможностей оркестровой палитры. Здесь воплотились идеи, не имевшие прецедента: запечатлен образ в слиянии эмоциональных ощущений с живописно-пластическими, дана иллюзия «внимательности» впечатления и атмосферы его зарождения.

«„Облака“, — пишет композитор, — это аспект неизменного неба с медленно и меланхолично проходящими облаками, исчезающими в серой агонии, нежно оттененной бездной. «Сирены» — это море и его многообразный ритм; потом среди осеребренных луной волн возникает, рассыпается смехом и проходит таинственное пение сирен». В «Празднествах» ...«пляшущий ритм атмосферы... и эпизод шествия...» Дебюсси воссоздает не ус-

¹ Такой своеобразное трехчастное объединение контрастирующих тем стало излюбленной формой Дебюсси в циклических, вокальных и фортепианных сочинениях.

ловной звукописью и приблизительными эффектами, подлинным «смешением музыки со светящейся пылью» звуковым пленере, — как бы в воздухе.

Дебюсси-оркестратор вырастает из французской школы оркестровки. Но в родословной его оркестра рядом с Берлиозом находится Вебер — первооткрыватель тембров XIX века, а вместе с Лало — русские: со времени «Концертов» на Всемирной выставке 1889 года Дебюсси не остается равнодушным к терпкой свежести, неожиданным тембровым прозрениям Балакирева, безупречной тонкости, блеску и виртуозности оркестра Римского-Корсакова.¹

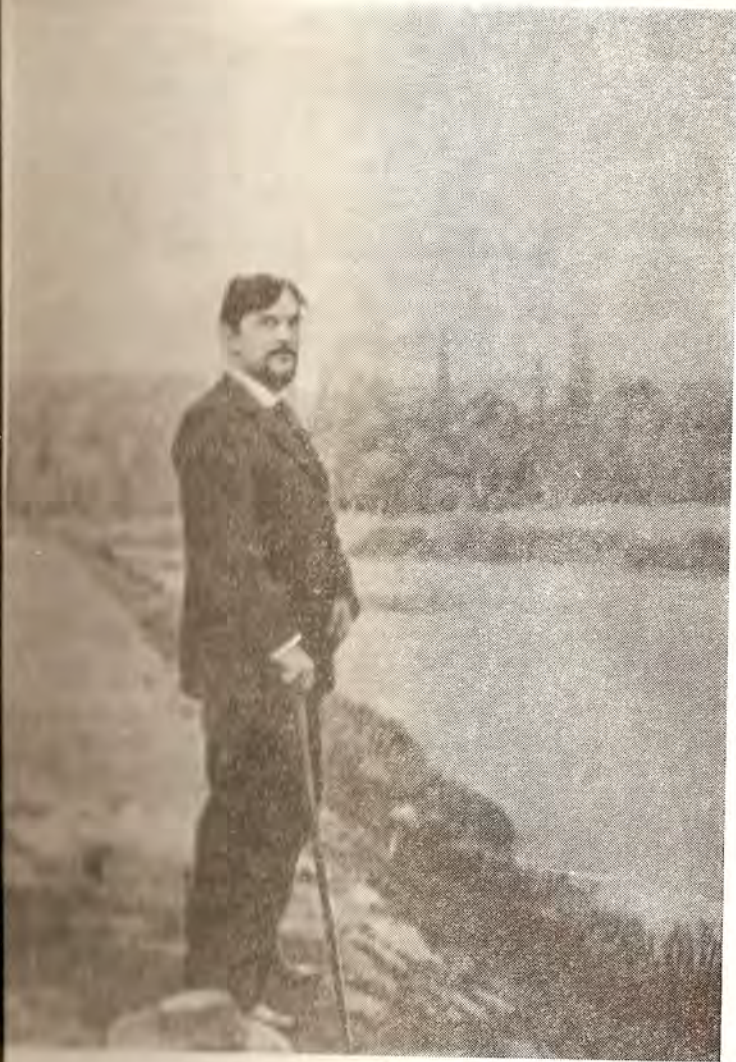
В партитуре «Ноктюрнов»² Дебюсси удается найти разнообразнейшее по приемам, совершенно оригинальное красочное оркестровое письмо, которое полностью выражает его утонченное и специфическое понимание колористических возможностей оркестра. Как импрессионист-живописец, достигшие поразительных эффектов на основе теории чистых, «разделенных» цветов, так и Дебюсси стремится, чтобы на его оркестровой палитре переливались краски без смешения тембров, но необычные, из которых только и можно создать импрессионистскую партитуру. Почти неизменно он указывает особые приемы изменения тембра инструментов, требует специального звукоизвлечения. Часто делит партии с целью дифференциации звучностей, близких по колориту. Самых изысканных эффектов в обособленности тембров и их многокрасочности при слияниях он достигает своеобразной регистровкой, индивидуализацией партий солистов внутри групп, тщательной отточенностью деталей. Массе оркестра для Дебюсси не столько средство звуковой мощи, сколько богатая палитра красок от «серого» до «солнечной гаммы».

После «Ноктюрнов», наряду с современниками — Н. Римским-Корсаковым и Р. Штраусом — Дебюсси занял почетное место среди крупнейших мастеров оркестрового колорита.

Первое исполнение «Ноктюрнов» состоялось 9 декабря

¹ «Испанское каприччио» Римского-Корсакова Дебюсси знал и хуже «Бориса Годунова». В 1895 г. «Тамару» Балакирева он слушал «бледный от волнения».

² Состав оркестра обычный — «тройной».



К. Дебюсси в 1895 году

ря 1900 года в концертах Ламурё и прошло с успехом. Критиков, по словам П. де Бревилья, музыка Дебюсси приводила в отчаяние, так как «бросала вызов анализу», естественно, что оценки не могли быть единодушными. В журнале «Музыкальный путеводитель» «Ноктюрны» осуждались за «вдохновение аритмическое, неопределенное, двойственное». А. Брюно, П. Дюка, Г. Карре, Ж. д'Удин — критики влиятельных «Еженедельного обозрения», «Музыкального курьера» и «Свободы» — выступили со страстными статьями в поддержку Дебюсси, определяя его место в музыкальном мире как «самого оригинального артиста этого времени».

К началу XX века даже недоброжелатели Дебюсси не могли игнорировать его искусство. В концертах Всемирной выставки 1900 года прозвучали «Три песни Билитис», «Квартет», «Дева-избранница». Однако исполнение в официальных концертах не гарантировало понимания, что, к сожалению, и подтвердилось на премьере «Пеллеаса и Мелизанды».

Премьере предшествовал дебют композитора в качестве музыкального критика. Это выступление Дебюсси совпало с реакцией музыкантов против критиков, которые необходимую эрудицию и понимание подменяли игрой воображения в более или менее удачной литературной форме. Поэтому Дебюсси призвал вымышленную фигуру г-на Кроша Антидилетанта для борьбы с такой критикой, слишком часто напоминавшей, по его словам, вариации на тему «Вы ошиблись, так как не делаете того, к чему вы призываете, или «Вы обладаете талантом, я же его лишаю, так долго продолжаться не может».

В статьях 1901—1903 годов, впоследствии объединенных автором в сборник, затрагиваются различные темы. Здесь статьи: «Беседы о Римской премии и Сен-Сансе», «Музыка на пленэр», «Мусоргский», «Рамо», рецензирование музыкальных премьер и раздумья о великих музыкантах прошлого, например, статья «Забвенные».

Он выступает противником академизма и официальных учреждений, бичует «избранную» публику за поверхностность суждений, сомнительные вкусы и увлечение виртуозами, хочет лишить военные оркестры монополию воздействовать на широкую аудиторию в манере «бол-

шой», а не «великой». В музыкантах он осуждает капризность, забвение высшего источника вдохновения — природы и истинно французских идеалов: ясности, естественности, изящества.

Меткие и острые по мысли суждения Дебюсси, высказываемые в фейерверке афоризмов и неожиданных параллелей, не поддаются объединению в «систему». Вслед за Леметром и Франсом, утверждавшими, что «нет объективной критики, как нет объективного искусства», Дебюсси-критик отрицает скрупулезный анализ и необходимость излагать неоспоримые истины в общепринятой терминологии.

«Я слишком люблю музыку и не могу говорить о ней иначе, чем со страстью», — говорил он о себе. О партитуре, по мнению Дебюсси, следует писать «...почти без применения специальных терминов, но с элегантностью...».

Постоянное сотрудничество Дебюсси в газетах «Ревю бланш» (1901) и «Жиль Блаз» (1903) прекращается после 1903 года и возобновляется только в 1912 году в «Музыкальном обозрении» Музыкального общества независимых.

30 апреля 1902 года состоялась премьера «Пеллеаса и Мелизанды». Композитор, исполнитель, дирижер А. Мессаже при содействии директора «Комической оперы» А. Карре сделали все зависящее от них для успеха оперы.

На генеральной репетиции настроенное ожидание публики в I акте в дальнейшем сменилось обструкцией из-за полного непонимания особенностей драматургии и музыки. «Пеллеас» вызывает, по свидетельству журнала «Крик Парижа», почти бунт. Бульварная пресса и рупоры академизма обвиняют Дебюсси в нигилизме, его музыку объявляют невыносимой; не забыт и апробированный аргумент ханжей — обвинение в ...безнравственности. Композитору, в глубокой депрессии покинувшему зал, «Пеллеас» казался «похороненным». Но уже на следующем спектакле зал был полон.

Успех возрастал от представления к представлению, свидетельствуя, что сборы делает отнюдь не ореол скандальной или законодательница Парижа — мода. Этим успехом Дебюсси обязан меньше всего «избранной» публике.

«Вне сомнения, — заметил по этому поводу Л. Валлас, — в партере и на балконе большинство зрителей не интересовалось ни драмой Пеллеаса, ни самой музыкой, но зато галерея разражалась горячими аплодисментами».

«Пеллеас» и не мог ожидать признания сразу. Публика, лучшая часть которой делила симпатии между элегантно-салонным Массне, модным натурализмом А. Брино, Г. Шарпантье и итальянским веризмом, не была способна оценить смелое вторжение Дебюсси в самый консервативный жанр. Немало помешало успеху первых представлений М. Метерлинка, по недостойным мотивам создавший вокруг «Пеллеаса» скандальную обстановку. Лишь спустя некоторое время «Пеллеаса» начали ставить на многих сценах Европы: в Брюсселе, Мюнхене, Берлине.

В 1908 году Тосканини дирижировал «Пеллеасом» в миланском театре «Ла Скала». В 1909 году опера исполнялась в Риме. В России она впервые прозвучала в 1915 году в театре Музыкальной драмы.

На долгое время «Пеллеас» становится объектом бурной полемики. Безответственным выпадам вроде сравнения музыки Дебюсси «с далеким плачем ребенка» или суждениям с претензией на научность: «...ритм, пение, тональность — эти три вещи неизвестны Дебюсси» преданные друзья и некоторые музыканты, хотя и придерживавшиеся иных взглядов, противопоставляют свою определенную позицию. Они рассматривают оперу как «...произведение искусства новое по впечатлению и утонченное по выражению, в котором критика, к ее радости, не раскрыла никакого подражания».

Со временем субъективность оценок и непосредственные отклики на спектакли сменяются попытками определить историческую роль «Пеллеаса». И никто, пожалуй, не сделал этого с большей серьезностью и проницательностью, чем Р. Роллан в очерке «„Пеллеас и Мелизанда“ К. Дебюсси» (1907—1908). Премьеру «Пеллеаса» Р. Роллан называет одним из крупнейших событий в истории французской музыки, сравнивает Дебюсси с такими музыкально-драматическими реформаторами, как Люлли,

Мопертус, Глюк, и призывает всех, кто хочет понять гений Франции, изучать оперу Дебюсси. «В нашей современной музыке, — писал он, — «Пеллеас и Мелизанда» — один из полюсов нашего искусства; «Кармен» — его другой полюс. Одна — вся во вне, вся жизнь, вся свет, без теней, без недосказанности. Другая — вся интимная, вся потонувшая в сумерках, вся окутанная молчанием. Это двойной идеал, эту игру тонких солнечных лучей и легкой дымки тумана создает мягкое, туманно-сияющее небо Иль-де-Франса».



¹ Отказ дирекции «Комической оперы» предоставить роль Мелизанды жене Метерлинка Ж. Леблан (драматической актрисе) стал причиной публичного обвинения Дебюсси в искажении текста, неизменно измененного ранее с согласия самого Метерлинка.



Глава IV

ОТ «ПЕЛЛЕАСА И МЕЛИЗАНДЫ» ДО «КАРТИН»

После «Пеллеаса» Дебюсси становится одной из самых заметных фигур в художественной жизни Франции. В композиторе хотят видеть главу «школы», которую можно было бы противопоставить поздне-романтическим идеалам с религиозной окраской «Schola Cantorum»,¹ основанной д'Энди в 1896 году. Между дебюссистами, представленными видными музыкальными деятелями, критиками, исполнителями (Ж. Марно, Л. Лалуа, Р. Виньес, Э. Вюйермоз) и приверженцами «Школы певцов» разворачивается ожесточенная полемика. Борьба лагерей² отразилась в войне прессы («Музыкальный курьер» — «Музыкальный вестник») и позднее — в создании различных концертных организаций. В 1910 году дебюссисты ушли из «Национального общества» — оплота д'эндистов — и создали оппозиционное им «Музыкальное общество независимых».

Дебюсси не принимал никакого участия в полемике. Сомнительности успехов в «Ярмарке на площади» (вы-

¹ «Schola Cantorum» — «Школа певцов» первоначально ставила своей целью «создание современной и поистине достойной церкви музыки». Впоследствии превратилась в Высшую школу музыки — фактически вторую консерваторию. Класс композиции в ней вел д'Энди. В числе его учеников были А. Руссель, Д. де Северак, А. Маньяр и др.

² Между «правым» и «левым» крылом — д'эндистами и дебюссистами следует отметить и «центр», который состоял в большинстве из профессоров консерватории, настроенных отнюдь не либерально. Это показало «дело Равеля», когда известному всему Парижу композитору отказали в присуждении Римской премии.

ражение Р. Роллана из «Жана-Кристофа») он предпочитал создание подлинных ценностей. «Он мало отвечает и больше улыбается, — писал один критик, который хотел узнать мнение Дебюсси о высказываниях вокруг «Пеллеаса». — Он говорит очень тихо, приглушенным и мелодичным голосом. Угадываешь, что он ненавидит рекламу в силу темперамента и гласность в силу гигиены».

С начала XX века Дебюсси ведет довольно замкнутый образ жизни. Этому способствовала и женитьба осенью 1899 года на Розали Тексье — скромной модистке из небогатой провинциальной семьи.

К своим искренним, глубоким почитателям¹ Дебюсси относился с симпатией, но держался в отдалении. Композитор нелегко перенес волнения перед премьерой и успехов первых представлений «Пеллеаса». «Я не написал ни одной ноты... — сообщал он А. Мессаже. — Это не из хвастовства, но долгое время я чувствовал себя как выжатый лимон и мои бедные мозги не хотели ничего больше знать».

Вновь задуманные оперы «Как вам это понравится» по Шекспиру «Чёрт на колокольне» по Э. По остались неосуществленными. В 1903 году Дебюсси высказывает намерение написать три «Эстампа» для фортепиано, и его привлекает, по собственному признанию, больше всего... название.

К сочинению для фортепиано Дебюсси возвратился несколько раньше — в 1901 году. Более десяти лет отделяло «Бергамасскую сюиту» от первых пьес 900-х годов.

В 80—90-е годы XIX века в Европе уже не наблюдался тот исключительный, порой всепоглощающий культ фортепиано, как в эпоху гениев этого инструмента — Шопена, Листа и плеяды виртуозов — «малых богов».

Вагнер способствовал перенесению центра интересов в музыкальный театр.

¹ Среди них следует отметить кружок композитора и критика М. Деляжа, куда входили поэт и музыкант Т. Клингзор, музыкальный критик М.-Д. Кальвокоресси, пианист Р. Виньес, композиторы Э. Сати, Ф. Шмитт, М. Равель. Здесь впоследствии бывал и И. Стравинский.

Во Франции музыкальное движение «Обновления» проходило под знаком развития прежде всего симфонической школы.

Дебюсси, как и многие его современники, после первых фортепианных сочинений стремится утвердить себя сначала в симфоническом жанре и опере. Но композитор, затронувший к началу XX века почти все жанры: вокальной миниатюры, камерного ансамбля, оркестровой пьесы, оперы, не мог пройти мимо с детства любимого им фортепиано.

С 1901 года сочинения для фортепиано следуют одно за другим без перерыва. Дебюсси отдает ему лучшие минуты вдохновения.

Сюита «Для фортепиано» — «Прелюдия», «Сарабанда», «Токката» — обнаруживает связь исканий композитора с традициями форм и приемов великих мастеров XVIII века французской и итальянской клавирных школ. Однако в романском инструментализме индивидуальности автора «Ноктюрнов» оказалась ближе образная миниатюра, излюбленная Купереном и Рамо, а не чисто инструментальная пьеса итальянских клавиристов — Пасквини и Д. Скарлатти.

«При сочинении пьес я всегда имел в виду определенные темы, сюжеты, — писал Ф. Куперен в предисловии к изданию I тома своих пьес в 1713 году. — Эти темы приходили мне в голову по самым различным поводам. И названия пьес соответствуют идеям, которые были у меня при сочинении этих пьес». Близкий этому типу пьес и устанавливается в «Эстампах» (1903). Любопытно само заглавие «Эстампы». В «Ноктюрнах» название музыкальной пьесы трактовалось в живописном аспекте. Теперь пьесы получают название из терминологии живописи и графики.

В своих произведениях Дебюсси воплощает эмоцию настроения в слиянии с живописной атмосферой впечатления и стремится названием дать толчок восприятию слушателя, направить его воображение. Отсюда и тяготение к живописным заглавиям. И впоследствии композитор пользуется такими названиями, как «Эскизы», «Картины».¹

¹ «Images» — изображения, образы. Но, конечно, «Картины» Дебюсси — это картины-образы, а не картины-изображения.



К. Дебюсси в 1898 году

Если «Бергамасская сюита» только позволяла угадывать будущего творца новых фортепианных звучностей, то в «Эстампах» — «Пагоды», «Вечер в Гренаде», «Сады под дождем» — впервые полностью раскрылся Дебюсси поэт и колорист фортепиано.

Дебюсси воссоздает в звуках свои представления об архитектуре, обычаях, музыке стран Азии, звуковой пейзаж ночей Испании или сквозь «текущий» фон парижских «Садов под дождем» запечатлевает народные песни «Мы не пойдем больше в лес» и «Спи, дитя, спи». Кажется, что только под воздействием красочно-поэтического импульса возникают эти специфически утонченные звучности, это изысканное фигуративное письмо на всем звуковом поле инструмента, эти неслыханные темброво-гармонические, регистровые и педальные эффекты, это туше — от ласкающего прикосновения (подобного описанному Верленом: «Целует клавиши прекрасная рука») до отрывисто-отчетливого звукоизвлечения при бесконечно-сти промежуточных градаций.

Париж на протяжении XIX века был центром и почвой культуры европейского пианизма. Но, как ни парадоксально, может быть вследствие этого, французская фортепианная музыка утратила преемственность от национальной традиции, идущей от клавесинистов XVIII века. И в эпоху Дебюсси те, кто писал для фортепиано — Сен-Санс, Форе, Франк и его ближайшие последователи, — ориентировались либо на романтический пианизм Листа, Шопена, Шумана, либо на «германские» образцы, главным образом Баха, Бетховена.

Нет сомнения, что в тайны виртуозного использования красочных ресурсов фортепиано Дебюсси посвятили Шопен и Лист. Вместе с тем именно пьесы сюит Куперена и Рамо подсказали ему формы воплощения замыслов, повлияли на его инструментальную эстетику. Великие мастера прошлого открыли ему «ощущение клавишности», необходимость мудрого ограничения сферой, доступной инструменту и свойственной только ему.¹ Этот критерий оказался забытым в эпоху, когда вслед за Листом многих искушала «всеобъемлющая» вокально-оркестральная трактовка фортепиано, а последователи Франка утяжеляли фортепианную фактуру приемами органной игры.

Дебюсси принадлежит заслуга обновления французского пианизма, и установления тонкой художественной преемственности от исконно национальной инструментальной традиции классиков.

В год окончания «Эстампов» Дебюсси начинает большое сочинение для оркестра — три симфонических эскиза под названием «Море», сочинение которого затянулось до 1905 года. Немалую роль в этом сыграли события личной жизни композитора.

В 1901 году, в доме крупного финансиста С. Барда, сыну которого Раулю Дебюсси давал уроки композиции, он познакомился с Эммой Барда, урожденной Моиз, высококультурной и привлекательной женщиной, известной вкусом к искусству, особенно к музыке.

¹ В этом отношении показательное название первого произведения 900-х гг. «Для фортепиано».



К. Моне. Скалы в Бель-Иль (1886 г.)

Около 1904 года последовал разрыв Дебюсси с Р. Тексье, бракоразводный процесс и женитьба на Эмме.

«Море» композитор посвятил Эмме Дебюсси.

«Свободный человек, всегда ты будешь воспевать море», — эта строка Бодлера как будто обращена к автору «Сирен», «Пеллеаса» и, наконец, «Моря». Однако новое произведение навеяно не представлениями о мифологической декоративной «акватории» Сирен или таинственным Океане страны Аркеля, а реальными впечатлениями от Средиземного моря, не забытого с детства, от Атлантики, на побережье которой Дебюсси проводит летние месяцы.

Дебюсси со всей страстью любит природу. Его высказывания, письма, статьи полны восторженных поэтических описаний, гимнических восхвалений природы. Ее он провозглашает высшим источником вдохновения, близость к ней — критерием творчества.

«Музыка ближе всего к природе»... «Только музыканты имеют привилегию охвата поэзии ночи и дня, земли и неба, воссоздания атмосферы и ритма величествен-

ного трепета природы... Музыка с полной ответственностью передает движение вод, игру волн, вызываемую меняющимися ветрами, ничто по музыкальности не может сравниться с заходом солнца».

Дебюсси сетует, что музыканты недостаточно используют уроки, написанные в книге природы. Он выступает за создание особого вида музыки на открытом воздухе, которая способствовала бы слиянию человека с природой и «национальному единению душ». Его пантеизм — обожествление природы — находит выражение в следующих строках: «Я сделал религию из таинственной природы...» И в «Море» восторженное пантеистическое чувство, которое пронизывает живописную картинность «симфонических эскизов», придает сочинению особенную привлекательность.

Три симфонических эскиза «Море» — 1. Море от зари до полудня; 2. Игра волн; 3. Диалог ветра с морем — запечатлевают три состояния стихии: дремлющую синеватую гладь под пеленой утреннего тумана и миг, когда на ее поверхность упадут светонесущие лучи солнца в полдень; восхитительную игру волн и бликов света, и наконец, в сумерках — извечную титаническую борьбу моря с неукротимым ветром. В поразительной по красочности, разнообразию нюансов и ритмов партитуре воплощается многоплановость моря: движение вод — в фигуративной фактуре у струнных, дыхание ветра — в текучих капризно-гибких мотивах у деревянной группы, отзвуки этих мотивов у медных создают иллюзию морской «панорамы». Оркестр «Моря», по словам композитора, «шумен и разнообразен, как... море».

Название «Эскиз» подчеркивает живописность произведения, но, указывая на своеобразие композиционных приемов, оно отнюдь не означает ни эскизности музыкального письма, ни формы. Структура каждого «эскиза» определена, и особое единство произведению сообщает принцип зарождения основных мотивов из главного, проходящего через все три эскиза.

Первое исполнение «Моря» состоялось осенью 1905 года, но подлинную интерпретацию произведение получило только три года спустя — 19 и 26 января 1908 года, когда за пультом стал сам композитор.¹

¹ Это был дебют Дебюсси, до этого отвергавшего многочисленные предложения дирижировать своими сочинениями.

«Море» вызвало оживленную полемику, в которой наиболее прогрессивную позицию заняли те, кто в реальности звуковых образов этой партитуры увидел новые тенденции эстетики и стиля. «„Море“, мне кажется,— писал М.-Д. Кальвокоресси¹, — знаменует новую фазу в эволюции Дебюсси: вдохновение более мужественное, акценты более свежие и линии более рельефные».

Проницательность такой оценки подтвердили другие сочинения ближайших лет: вторая тетрадь «Галантных празднеств» и «Три песни Франции» (1904), две серии фортепианных пьес «Картины» (1905—1907) и «Детский уголок» (1908), в котором простота форм и выражения скрывает множество драгоценных находок.

Эти изменения отражали эволюцию эстетики музыканта, который расширяет круг сюжетов и тем, все более реальных и разнообразных: «Создавать другие вещи — в некотором роде реальности, то, что глупцы называют импрессионизмом...» — писал композитор в марте 1908 года издателю Дюрану.

Действительно, тенденция к большей реальности отличает уже «Ноктюрны», если сравнивать их с «Фавном». Она усиливается в «Море». Дебюсси, полоненного в 80—90-е годы символистами, начинает интересоваться поэзией Ренессанса. Фортепианные «Картины», при увеличившейся изобретательности гармонических комбинаций и пианистических эффектов, более разносторонни и конкретны, чем «Эстампы». Наконец, если упомянуть музыкальный театр, то композитор задумывает не нового «Пеллеаса», а обращается к различным сюжетам, популярным у Шекспира и Э. По.

¹ Его симпатии в большей мере принадлежали Равелю. Но он обладал помимо проницательности и объективностью. Нельзя не отметить, что этот критик и музыкальный ученый был неутомимым и высокоталантливым пропагандистом Русской школы. Он автор книги о Глинке, Мусоргском, переводов оперных текстов (в частности либретто «Золотого петушка» Римского-Корсакова). Впоследствии Кальвокоресси принимал деятельное участие в организации Русских сезонов.

Стиль Дебюсси эволюционирует к большей плотности звуковой ткани, отчетливости линий, сдержанности колорита. Думается, такая эволюция эстетики и стиля не была случайной.

В середине первого десятилетия XX века наблюдается оживление политической жизни Франции, подъем рабочего движения. Русская революция 1905 года, которую так близко к сердцу приняли во Франции, всколыхнула все слои общества. Именно в эти годы А. Франс проникается идеями социализма, демократизируется творчество поэтов — Э. Верхарна, С. Мерриля, художника А. Марке.

Дебюсси не любил высказывать своих политических взглядов, всегда стоял в стороне от всяких группировок. В молодости, в окружении «проклятых» и «отверженных» буржуазным обществом поэтов и живописцев, у него сложилось неодолимое отвращение ко всему, что делалось в Третьей республике. Его индивидуалистическая позиция была единственной защитой от «плоско» и низменно мыслящих, — как называл буржуа еще Г. Флобер. Тем не менее, несмотря на отсутствие непосредственных данных, думается, было бы ошибкой утверждать будто такой художник, как Дебюсси, не отразил, хотя бы интуитивно, сдвигов времени.

Во всяком случае ему удалось избежать трагической судьбы своего прежнего кумира — Малларме, который в последних произведениях, доведя до абсурда некогда жизнеспособные принципы, исчерпал вдохновение и превратил в самоцель свою поэтическую технику.

В 1905—1913 годах композитор интенсивно работал над крупным симфоническим произведением в трех частях под названием «Картины»¹ — «Жиги», «Иберия», «Весенние хороводы».

Первой была закончена и исполнена в «Концертах Колонна» 20 февраля 1910 года «Иберия».

Для многих французских поэтов, писателей, музыкантов, живописцев — А. де Мюссе, Т. Готье, П. Мериме, Ж. Бизе, Э. Мане, — Испания была тем же, чем для корифеев русского искусства — Пушкина, Лермонтова,

Глинки,¹ Бородина, Римского-Корсакова — Восток — страна несколько загадочная, полная своеобразного очарования.

Во французской музыке, вслед за Ж. Бизе, испанские сюжеты воплощали: Э. Лало в «Испанской симфонии», Э. Шабрие в своей «Испании», написанной после путешествия по Андалузии, и младший современник Дебюсси Равель — баск по матери — в «Хабанере» из сюиты «Слуховые пейзажи» (1898)² для двух роялей.

В ту эпоху Париж был музыкальной Меккой для многих испанских музыкантов. Скрипач П. Сарасате, композиторы Э. Гранадос, И. Альбенис, Х. Турина, Х. Нин, М. де Фалья, виолончелист П. Казальс завоевывали молодую музыкальную школу Испании европейскую известность. Дебюсси был знаком и поддерживал дружеские отношения со многими из них, особенно с Альбенисом и де Фальей. «Иберию» Альбениса он постоянно и с увлечением играл. И, возможно, замысел «Иберии» Дебюсси сложился не без влияния «Иберии» Альбениса.

«Иберия» — не первое обращение Дебюсси к Испании. Уже «Вечер в Гренаде» (1904) свидетельствовал, что композитор глубоко чувствовал самобытность культуры и пейзажа Испании, и, не пересекая Пиренеев, сумел избежать ложного понимания Испании, того, что сами испанцы презрительно называют «эспаньолядой». Но если «Вечер в Гренаде» — «Эстамп» звучания затаенно-тоскливой, чувственной мелодии хабанеры, ритмов кастаньет, звона гитар, смешения смутных шорохов и ароматов в сумраке садов Альгамбры, то в «Иберии» (1. На улицах и дорогах; 2. Ароматы ночи; 3. Утро праздничного дня) Дебюсси развертывает широкие и разнообразие красочные картины природы Испании, народной жизни и празднеств.

«Отзвуки деревни, в виде своеобразной севильяны — вот основной мотив произведения; он как бы порхает в ясном, трепещущем воздухе. Опьяняющая магия андалузских ночей, живость праздничной толпы, которая движется в танце, под звуки веселых аккордов «банды» гитаристов... все это вихрем носится, то приближаясь, то

¹ Симфонические «Картины» возникли из первоначального замысла написать серию фортепианных «Картин» для двух роялей.

² Ему принадлежит приоритет музыкального открытия Испании. «Хабанера» без изменений вошла в «Испанскую рапсодию» (1907).

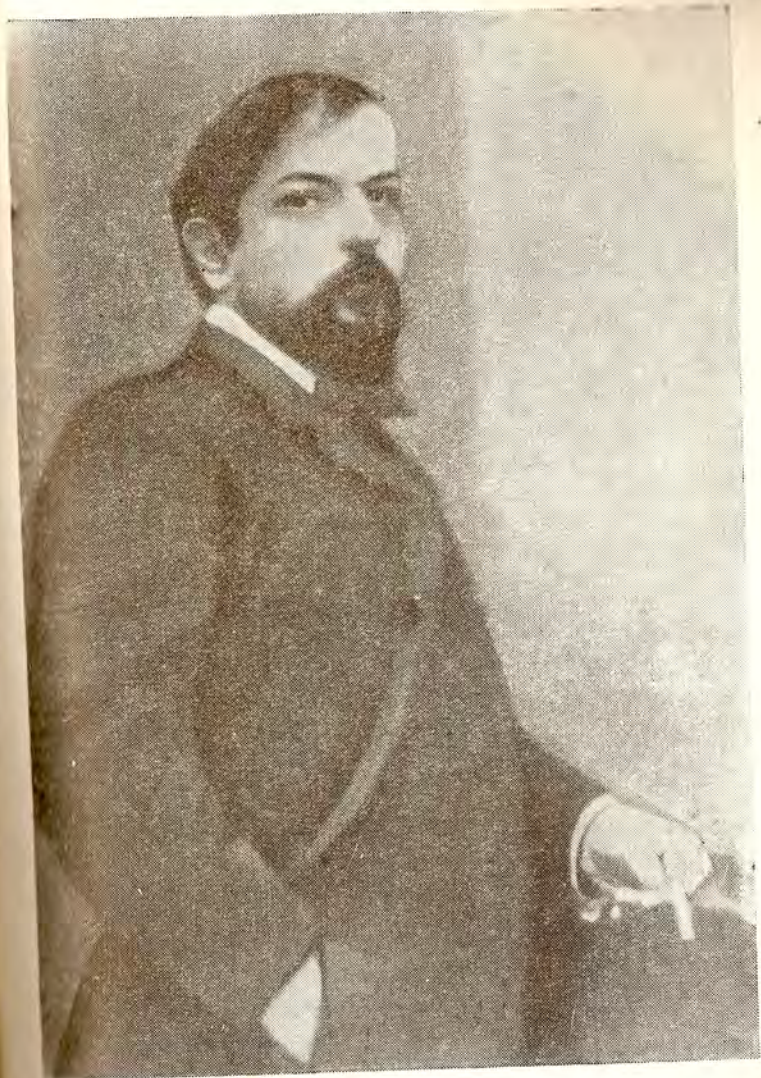
удаляясь, и наше возбужденное воображение ослеплено могучими достоинствами насыщенно выразительной музыки с ее богатыми нюансами», — так выдающийся испанский композитор и знаток фольклора М. де Фалья выразил свои восторженные впечатления от «Иберии».

Партитура «Иберии» Дебюсси при тонком претворении испанской народной музыки — французская по рациональности оформления музыкального материала, вкусу к отточенности деталей. Этими чертами «Иберия» Дебюсси, как и «Испанская рапсодия» Равеля, благотворно повлияла на молодую школу испанских композиторов.

«Иберию» — центральное панно симфонического триптиха «Картины» — обрамляют «Весенние хороводы» с эпиграфом «Да здравствует май» и «Жиги», от первоначального названия которых «Грустные жиги» Дебюсси впоследствии отказался, вероятно потому, что в них, кроме чувства тоскливой печали — ностальгии, выраженной мелодией гобоя-д'амур, есть и юмор в манере П. Хогарта. Но от колоритного, «рапсодического» симфонизма «Иберии» «Хороводы», особенно «Жиги», отличаются большей строгостью стиля, стройностью архитектуроники, сдержанностью красок, почти графичностью линий партитуры.

Обращает на себя внимание использование народных мелодий: французской в «Весенних хороводах» и английской в «Жигах».

80-е годы — начало XX века — эпоха тщательного собирания и опубликования народной музыки: памятников народного творчества и современной народной песни. Заслуга этого принадлежит композиторам, музыкальным ученым, этнографам Ш. де Сиври, А. Мейраку, Ж. Бладэ, Ж. Тьерсо, Д. де Севераку, Ш. Борду, А. Эксперу. В 1906 году начал издаваться специальный журнал «Песни Франции», широко распространявшийся по доступной цене. И в среде, близкой Дебюсси, так же любовно относились к народной музыке. «Композиторы! — призывал К. Мендес, — вслушивайтесь в народные песни, раскрывайте национальные свойства нашей мелодики...» Дебюсси не остался равнодушным к подобным призывам. Однако его ничуть не привлекали ни холодный этнографизм, ни бездушно техническая «обработка» для «касты музыкантов».



К. Дебюсси

Фото Отто

Замысел оркестровых «Картин» смел и оригинален; успешная реализация его — в симфонизации народного танца и народных мелодий.

Танец — излюбленный традиционный сюжет французского инструментализма. Из поэтизации, инструментализации танца возникали пьесы клавесинистов. Эту традицию продолжил Дебюсси в своих фортепианных пьесах — «Бергамасской сюите», сюите «Для фортепиано», первой серии фортепианных «Картин». В оркестровых «Картинах» Дебюсси возвышает до развернутого симфонического построения прежнюю скромную инструментальную миниатюру. При этом особенно отчетливо проявляется дар Дебюсси не только как гениального первооткрывателя, но и как музыкального зодчего, создателя формы.



Глава V ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Симфонические «Картины» утвердили репутацию Дебюсси как самого выдающегося музыканта Франции. Но со времени «Пеллеаса» дискуссия вокруг творчества, влияний, эволюции композитора не прекращалась. Каждое крупное сочинение усиливало ажиотаж. Полемику обостряла обстановка; которая создавалась в музыкальном мире.

В 1907 году П. Дюка выступил в «Комической опере» с оперой «Ариана и Синяя Борода», во многом противоположной «Пеллеасу». Молодой Равель, впервые обративший на себя внимание «Слуховыми пейзажами» (1898), после «Игры воды» (1901), «Квартета» (1902) и особенно «Испанской рапсодии» (1907) выдвигается в первый ряд музыкантов Франции, привлекая симпатии тех, кто совсем недавно безраздельно отдавал их Дебюсси.

Но Дебюсси тревожит не соперничество Дюка, Равеля и д'Энди, неизменно с глубоким уважением относившихся к нему. Неприятные минуты доставляют композитору благонамеренные поклонники, которые, не обладая достаточной проницательностью и талантом, в большинстве случаев произвольно толкуют его намерения, неумеренно подражают отдельным чертам стиля и пользуются малейшим поводом для разжигания страстей.

После «Моря» и симфонических «Картин» Дебюсси пришлось выслушать немало вздорных, дезориентирующих оценок и упреков: в «измене «Пеллеасу», подражании собственным имитаторам (!), творческом закате и, наконец, в том, что дух реализма... не соответствует

гению автора». Дебюссисты меня убивают, «Школы Дебюсси не существует, — говорил композитор. — У меня нет учеников, я — единственный...» — утверждал он.

Журналист А. Малерб так описывает Дебюсси в начале 1911 года: «Г-н Клод Дебюсси в поисках истины и уединения... водворился недалеко от Булонского леса. Рабочий кабинет, довольно узкий, украшен с утонченным вкусом рыжеватыми и красно-коричневыми тканями. Простота царит во всем. Только длинное японское кимоно и черная масса небольшого рояля обнаруживают музыканта».

Симфонические «Картины» знаменуют новый и последний период жизни и творчества Дебюсси. Теперь, после открытия и расширения неведомых ранее горизонтов искусства, достижения колоссального уровня мастерства композитор стремится как бы к «вторичной простоте», избегает всего случайного, недооформленного.

Стиль его становится в полном смысле слова классическим по гармоничности, отточенности элементов, ясности, определенности и сжатости выражения в своей сфере, границы которой Дебюсси четко различал и не хотел переступать.

Эти стремления не означали измены духу современности и исканий, которые отличали весь творческий путь композитора.

Произведения последнего десятилетия показывают и чуткое ощущение им времени, и его неослабевающее желание «...идти все дальше и дальше».

Одновременно с симфоническими «Картинами» сочинялись три вокальных сборника — «Три песни Ш. Орлеанского» (1908), «Прогулка любовников» по поэме Т. Л'Эрмита (1904—1910) и «Три баллады Ф. Вийона» (1910) — на стихи старинных поэтов Франции: изящного «риторика» Ш. Орлеанского (1394—1465), поэта-классициста (более известного как драматурга школы Корнеля) Т. Л'Эрмита (1601—1635) и величайшего поэта XV века Ф. Вийона.

Впервые Дебюсси обращается к стихам Ш. Орлеанского и Т. Л'Эрмита в 1904 году, публикуя сборник под симптоматичным названием «Три песни Франции». Чисто французская отточенность стиха, словаря и поэтической



К. Дебюсси

Рисунок А. Детуша

структуры «ронделей»¹ Ш. Орлеанского и «Грота» Т. Л'Эрмита вызывает проясненность и равновесие всех элементов стиля и формы у Дебюсси. Здесь же композитор, у которого ранее преобладала в вокальной партии декламационность, находит редкое соединение речевой интонации с мелодической, что и становится типичным для последующих вокальных сочинений.

¹ Рондель — стихотворная форма, излюбленная французскими поэтами в XV—XVII вв.

«Прогулка любовников», куда вошел «Грот», оказалась близкой «Трем песням Франции». «Три песни Ш. Орлеанского» для смешанного хора без сопровождения Дебюсси пишет в своеобразной контрапунктической манере многоголосной песни эпохи французского Ренессанса. Ее традиция восходит к знаменитому поэту и музыканту Г. де Машо, к школе которого принадлежал Ш. Орлеанский.

И рядом с Ш. Орлеанским и Т. Л'Эрмитом соседствует Ф. Вийон — неистовый школяр из разбойничьего цеха кокильяров.¹

В «Балладе Вийона своей возлюбленной», «Балладе к мадонне, написанной Вийоном по просьбе матери» и «Балладе к женщинам Парижа» раскрываются как бы три облика Ф. Вийона: тонко лиричного и откровенно чувственного, остроумного до цинизма, склонного и к грубой шутке, причудам и глубокому раздумью о смысле существования. «Здесь, — замечает Л. Валлас, — средневековый колорит воссоздается без всякой искусственности и археологии... при сдержанности искусство Дебюсси достигает вершины совершенства».

«Три баллады» Вийона были закончены в мае 1910 года. В том же месяце Дебюсси сыграл в концерте «Музыкального общества независимых» несколько новых пьес для фортепиано из цикла «Прелюдии». В течение трех лет (1910—1913) исполняются и публикуются два тома «Прелюдий» — в каждом по двенадцать пьес.

По общему названию и количеству пьес² можно предположить, что композитор обращается к старинной форме прелюдии или романтическому претворению этой формы Шопеном. Но свои 24 прелюдии Дебюсси располагает вне конструктивной системы. Лишь в одной он увлечен чисто музыкальным замыслом («Чередующиеся терции»), а подзаголовки других раскрывают, что его вдохновляли скорее поэтические и живописно-зрительные впечатления. В действительности Дебюсси, объединяя

¹ Кокильярами называли компании бродяг — беглых солдат, монахов-расстриг, школяров, безземельных крестьян.

² В соответствии с количеством мажорных и минорных тоналностей на 12 ступенях звукоряда, расположенных по полутонам, как у Баха, или по квинтовому кругу — у Шопена, Скрябина.

ранее параллельно существовавшие в его творчестве линии инструментальной и живописно-образной пьесы, создает особый, своеобразный тип прелюдии. Поэтичность и красочность «Эстампов» и «Картин» здесь сохранены, но с большей самостоятельностью музыкального развития, четкой, но свободной по композиционному принципу форме, чем издавна отличалась прелюдия.

Одновременно для композитора, который мог, вслед за Шопеном, повторить, что ему претит искусство «без задней мысли», название «Прелюдии» имеет скрытый смысл. Подзаголовок Дебюсси помещает не в начале пьесы, а... в конце. И музыка становится предвосхищением, «прелюдией» указания, намека на сюжет, благодаря чему композитор предоставляет сначала возможность чисто музыкального наслаждения, а затем — радость угадывания совпадений образов-ассоциаций разбуженного воображения слушателя с впечатлениями автора.

Эти впечатления чрезвычайно разнообразны. В «Прелюдиях» Дебюсси предстают:

Пейзажи: далекие «Паруса» в нежной дымке морской синевы и кошмарное видение урагана в «Что видел западный ветер»; свистящие порывы «Ветра на равнине» и звуковая пелена «Туманов»; безыскусная прелесть цветущего «Вереска» и печальный зимний пейзаж в «Шагах на снегу»; чередование неаполитанской тарантеллы с любовной кантиленой в «Холмах Анакапри» и жанровая сцена танца хабанеры «Ворота Альгамбры»;

портреты: лирический — «Девушка с волосами цвета льна» по песенке Леконта де Лиля того же названия; юмористический — «В знак уважения С. Пикквику эск, П. Ч. П. К.»,¹ где с непередаваемым комизмом обрисовывается персонаж романа Дикенса; и гротескный — «Генерал Лавин — эксцентрик»;

легенды: «Ундина», легкокрылый шекспировский эльф в «Танце Пёка», «Фей, прелестные танцовщицы», «Затонувший собор» по бретонскому преданию о затонувшем соборе города д'Ис, который время от времени поднимается из глубин — тогда доносится звон церковных колоколов, — а затем снова погружается в пучину моря;

¹ Сюмюзлу Пикквику, эсквайру, Президенту, члену Пикквикского клуба.

произведения искусства: античная ваза с изображением «Дельфийских танцовщиц» и траурная «Каноба» — египетская урна для праха от сожжения. Музыкальное воплощение бодлеровской фразы «Ароматы и звуки реют в вечернем воздухе» (из «Вечерних гармоний») или фразы П. Лоти «...Терраса, освещенная лунным светом» («Индия без англичан»);

сцены: «Прерванная серенада», юмористическое изображение мюзик-холла («Менестрели»), народное гулянье 14 июля с отзвуками «Марсельезы» в «Фейерверке».

По богатству сюжетов и выразительных средств «Прелюдии» могут составить энциклопедию искусства Дебюсси. Здесь он достигает высшего мастерства образно-звуковой характеристики в мгновенном «схватывании» впечатления во всей его изменчивости. Это тем более поразительно, что Дебюсси ставит перед собой самые сложные цели.

«Никто до него с таким совершенством и в таком количестве вариантов не воспроизводил на фортепиано воздушной среды, эффектов затуманенности атмосферы, смешения разнородных звуков, словно доносящихся из различных точек пространства», — замечает А. Алексеев в книге «Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века».

Фортепианное письмо «Прелюдий» по сравнению с «Эстампами» и «Картинами» отличается не столько новизной, сколько неповторимой в каждой пьесе отобранностью и отточенностью пианистических приемов.

Обращает на себя внимание более искусная и разносторонне использованная колористическая многоплановость и наслоения фактуры.

Дебюсси очень любил свои «Прелюдии».

Этот «аристократ звука» (по выражению видного пианиста Р. Виньеса — постоянного исполнителя новых произведений Дебюсси и Равеля) чаще всего играл их в концертах.

В начале 1911 года внимание музыкально-артистических кругов Парижа было привлечено согласием Дебюсси сотрудничать в постановке пьесы итальянского романиста, драматурга и поэта Г. д'Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна».



Сцена из «Мученичеств святого Себастьяна». Театр Шатле (1911 г.)

После «Пеллеаса» у Дебюсси не раз возникали проекты опер: «Как вам это понравится» по Шекспиру,¹ «Черт на колокольне» и «Падение дома Эшеров» по Э. По, «Тристан» французский в противоположность вагнеровскому. Кроме разработки оперных замыслов и проектов, композитор сочинял музыку к постановке известным режиссером, директором театра, актером А. Антуаном шекспировской трагедии «Король Лир» и даже к мелодраме «Психея» по Г. Муре.

Эти проекты и замыслы не были осуществлены² не только из-за слабости либретто или недостаточной заинтересованности заказчиков — издателей, режиссеров, импресарио. Причину открыл сам композитор: «...Я не могу никак уйти от „Пеллеаса“». И, возможно, он не дал бы театру ничего, кроме «Пеллеаса», если бы не получил не-

¹ Первые эскизы относятся к годам пребывания в Риме.

² От некоторых из них остались небольшие фрагменты.

ожиданного предложения д'Аннунцио при условиях, которые из-за близости премьеры исключали все колебания и отсрочки.

Д'Аннунцио первоначально задумал «Себастьяна» в старинной драматической форме, присущей итальянскому театру XIII—XV веков. Но после запрета Ватиканом показа пьесы на сценах Италии он написал «Себастьяна» специально для Парижа, по-французски и в традициях французской средневековой мистерии. В основе пьесы — легенда о военачальнике эмесской когорты лучников, подвергшемся пыткам и казни за отступничество от язычества и принятие христианства.

В «Себастьяне» д'Аннунцио эта легенда воспроизводится с археологической верностью эллиским мифам и христианским апокрифам в традиционно-мистерийной форме и лексике.

Дебюсси соглашается на предложение д'Аннунцио, конечно, не из религиозной настроенности, которой композитор был абсолютно чужд. В отличие от большинства французских композиторов, он никогда не писал культовой музыки. «Я не следую обычным священным обрядам, я сделал себе религию из таинственной природы», — говорил он в интервью журналисту «Эксьельсора».

Согласие Дебюсси на сочинение музыки к «Себастьяну», очевидно, объясняется следующим. В «Себастьяне» он отдает дань увлечению эпохой заката язычества и зарождения христианства, которая обладала притягательной силой для многих самых острых и скептических умов Франции. Достаточно вспомнить Флобера с его философской мистерией «Искушение св. Антония», «Иродиадой», «Легендой о Юлиане Страстоприимце» или роман «Танс» и ряд новелл Франса. К тому же вряд ли для автора «Трех песен Ш. Орлеанского» и «Баллад Вийона» не было заманчивым участие в попытке воскресить театр XV века.

Дебюсси пишет музыку — симфонические интерлюдии, хоры, пантомимы — ко всем основным эпизодам пяти действий «Себастьяна» или, как они названы в соответствии с духом мистерии, — «Mansion» — свитки, манускрипты.

Если д'Аннунцио ищет колорит «мученичеств святого Себастьяна» в стилизации стиха, лексике, сценических

эффектах в духе средневековой мистерии, то Дебюсси избирает иной путь. «Я хотел бы добиться хорального письма исключительно простого, но вместе с тем гибкого», — раскрывает свои намерения композитор. И ему удастся без нарочитой архаизации, только время от времени прибегая для воссоздания колорита эпохи к элементам григорианских песнопений и хорально-контрапунктическому стилю XV века, передать монументальность и величавую простоту легенды. Причем в музыке Дебюсси «святой» предстает не носителем венца мученичества, «воином Христа», а скорее «прекрасным атлетом».¹ В музыке нет и истерической страстности, нет и неприятного оттенка двусмысленности, как в трактовке д'Аннунцио, по настоянию которого роль святого исполнила женщина.

Первое представление «Святого Себастьяна» состоялось 22 мая 1911 года в театре Шатле с петербургской танцовщицей Идой Рубинштейн в заглавной роли. Премьере предшествовало событие, неслыханное со времен постановки «Тартюфа». Архиепископ Парижский издал интердикт, запрещающий посещение спектакля «всем истинным католикам». Это было скандальной «рекламой» и в то же время в значительной мере предопределило неуспех.

Даже апологеты д'Аннунцио сдержанно отнеслись к его новой пьесе, но композитор выслушал немало лестного в свой адрес. Спектакль не удержался в репертуаре. И Дебюсси, надеясь спасти музыку, одно время собирался по предложению дирекции Большой оперы создать оперу на сюжет «Себастьяна». Осуществлению этого замысла помешали сначала враждебность клерикалов, а затем первая мировая война.²

Вместе с Дебюсси в постановке «Себастьяна» участвовали хореограф М. Фокин и декоратор-живописец Л. Бакст — участники русской антрепризы С. Дягилева.

¹ Было бы ошибочно считать легенду о «Св. Себастьяне» только воспеванием идей «мученичества за веру» и аскетизма. В эпоху Ренессанса в «Св. Себастьяне» видели мужественного атлета с прекрасным телом. Так его и изобразил Тициан.

² После смерти Дебюсси «Себастьян» возобновлялся не раз. В 1957 г. балетмейстер С. Лифарь вновь поставил «Себастьяна» в «Большой опере» с Л. Чериной в заглавной роли.

Первые русские концерты, организованные С. Дягилевым, состоялись в 1907 году и сразу привлекли внимание всего Парижа. В 1909 году балетная труппа Дягилева открыла Русские сезоны. Постановки «Русского балета», в которых новизна хореографии, красочное великолепие костюмов и декораций сочетались с вниманием к музыкальным достоинствам спектакля, возродили у французских музыкантов вкус к балетному театру, почти утраченный ими со времен Делиба. Так, по заказу С. Дягилева возникли «Пери» П. Дюка, «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта и хореографическая симфония «Дафнис и Хлоя» Равеля. С Русским балетом связаны и судьба новых театральных проектов Дебюсси, и воплощение на сцене его симфонических произведений.

В 1913 году русская труппа показала «Фавна» в хореографии В. Нижинского. В том же году Дебюсси, по предложению Нижинского, написал музыку к балету «Игры», задуманному постановщиком как «апология пластики человека 1913 года».

Балет был поставлен в 1913 году в одном сезоне с нашедшей «Весной священной» И. Стравинского — восходящего светила из России. Дебюсси не удовлетворила интерпретация Нижинским его музыки. Он называет Нижинского «извращенный гений» и протестует против схематизации танца, в котором пластика принесена в жертву телодвижениям не без влияния модной ритмической гимнастики Далькроза. Самое интересное в музыке «Игр», кроме особой эластичности ритмов, — это изощренность гармонического языка.

По замечанию музыкального ученого и композитора Ролана-Манюэля, «около 1911 года злоупотребление гармонией у молодых музыкантов Франции превысило всякую меру. Два главных властителя¹ нашей музыкальной державы, по-видимому, первыми осознали опасность и встали на защиту главенства принципа тональности. против тех, кто посягал на него от их имени». Эта защита тем убедительнее, что, демонстрируя все свое гармоническое искусство, Дебюсси не избегал ни политональных сцеплений, ни усложнения гармоний диссонантной жесткостью «вторгающихся» секунд — приемов, особенно культивируемых «молодыми». Но всюду

он показывал, что обогащение гармонии различными приемами не требует нарушения основных принципов музыкального мышления.

Определение Роланом-Манюэлем Дебюсси как одного из главных властителей музыкальной Франции ничуть не преувеличено.

К началу второго десятилетия XX века известность Дебюсси настолько возрастает, что он часто покидает уединение отеля Булонского леса, где постоянно живет с женой Эммой и дочерью — маленькой Шушу, которой посвящены пьесы «Детский уголок» и детский балет «Ящик с игрушками» (1913).

Возобновляются его выступления в прессе. В «Музыкальном обозрении», издававшемся «Музыкальным обществом независимых», под рубрикой «Концерты» Дебюсси ведет отдел «Концерты Колонна». Композитор начинает выступать и как дирижер, пианист, аккомпаниатор и ансамблист — исполнитель своих сочинений, а изредка и других авторов.

Под его управлением прозвучали «Фавн», «Ноктюрны», «Море», «Иберия»; он с успехом играет «Прелюдии», аккомпанирует певцам, пропагандирует произведения еще малоизвестного Роже-Дюкаса и всеми признанного Поля Дюка.

Как можно судить по отзывам современников, Дебюсси-дирижеру при несовершенстве техники и сухости жеста были свойственны в высшей степени тонкая культура слуха, подчеркнутое внимание к деталям, колориту и, конечно, обаяние личности творца.

Совершенно уникальное явление представлял Дебюсси-пианист. Пианистические идеалы Дебюсси взлелеяла Моте де Флервиль, ученица Шопена. И его игра носила следы такого воспитания: благородство манеры, мягкая и певучая красота тона, ни малейшей форсировки, тонкое разнообразие нюансов и красок, искусная педализация. Безупречному вкусу композитора претили пианистические вольности и пафос «преодоления трудностей», хотя на всем, что он играл, была печать технической законченности. «Дебюсси, — писал Л. Лалуа, — сообщает фортепиано пленительность, которая недоступна ни одному из наших виртуозов».

Композитор, который и раньше довольно часто выезжал за пределы Франции, в течение 1910—1913 годов со-

¹ Ролан-Манюэль имеет в виду Дебюсси и Равеля.

вершает турне в Будапешт, Вену, Рим, Амстердам, Лондон. В конце 1913 — начале 1914 года он, по приглашению дирижера С. Кусевицкого, приезжал в Россию. Страна, которую он узнал еще в юношеские годы, родина глубоко почитаемого им Мусоргского, со времен Глинки сохранившая тесные связи с французской музыкой, где был впервые оценен гений Берлиоза, оказала ему триумфальный прием.

Оркестр великолепен и дисциплинирован, публика полна энтузиазма, пресса благожелательна. Дебюсси чрезвычайно доволен поездкой. Тем большее, хотя и скрытое, разочарование испытывает композитор, возвратившись во Францию. Весной 1914 года Академия изящных искусств после баллотировки не избрала его в число «Бессмертных».

Композитор всегда с иронией относился к официальным почестям. Уже «Пеллеас» принес ему крест кавалера Почетного легиона, но не признание его творческих достижений.

«Инцидент в Академии не лишил славы Дебюсси, — замечает по этому поводу Л. Валлас, — его смерть лишила славы Институт».

Разразилась война... Композитор, потрясенный событиями, может быть впервые, неделями не подходил к роялю и рабочему столу. Его корреспонденции и выступления в прессе полны тревоги за судьбу нации. Постепенно его мысль о том, что о музыке не время думать, сменяется убеждением в необходимости внести свой вклад «французского музыканта»¹ в борьбу с кайзером и «бошами».

Первыми произведениями военных лет были «Героическая колыбельная» (1914) для фортепиано и глубоко трогательное «Рождество детей, которые лишились крова» (1915) на слова самого Дебюсси. В том же 1915 году появились три пьесы для двух фортепиано в 4 руки — «Белое и черное». Центральной пьесе, о которой Дебюсси писал издателю Дюрану, что «это было преувеличено в черном свете и почти так же трагично, как

¹ Так он стал называть себя с гордостью и полным правом во время войны.

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 4, Place de la Madeleine
proche des grands boulevards

Фронтиспис „Сонат“

„Капричос Гойи“, предшествует эпиграф из «Баллады против врагов Франции» Ф. Вийона, а сопоставление хорала Лютера и мотива «Марсельезы» символизирует воюющие страны.

Стиль сюиты «Белое и черное» отличается от тембово-гармонической и фигуративной красочности «Эстампов» и «Картин» отчетливо проясненной графичностью,

в которой подчеркнут рельеф мелодического движения и остро ритмизованы аккордовые комплексы, что предвосхищает трактовку фортепиано композиторами Европы в послевоенную эпоху. Такое же письмо находит отражение и в «Этюдах»¹ (1915). В них Дебюсси, как в своё время выдающиеся композиторы-виртуозы Клементи, Шопен, Лист, дает свод пианистических средств, овладение которыми необходимо для исполнения его сочинений. И вместе с тем здесь, как замечает А. Корто, «...встречается целая гамма неизведанных специфических фортепианных ощущений».

Весной 1915 года композитор делает следующее заявление: «Сегодня, когда пробуждаются все свойства нашей нации, победа должна даровать артистам чувство чистоты и благородства французской крови...» Он видит эти качества во французском классицизме XVIII века.

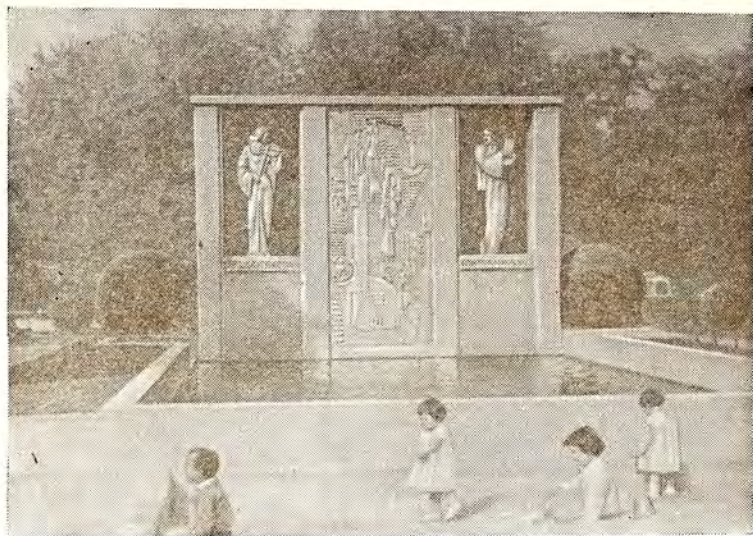
Подобная ориентация намечалась у Дебюсси гораздо раньше, и он не одинок в таких тенденциях.

П. Дюка, после Сонаты для фортепиано *es-moll* (1900), близкой по приемам школе Франка, в 1902 году написал Вариации, Интерлюдия, Финал на тему Рамо.

М. Равель, уже в фортепианных пьесах 90-х годов («Античный менюэт» и «Павана») обнаруживший склонность к творчеству в старинных формах, затем в «Сонатине» (1905) и сюите «Памяти Куперена» (1914—1917) последовательно претворяет традиции инструментализма XVIII века.

Первыми симфоническими произведениями ровесника Равеля Роже-Дюкаса были «Галантные вариации» и «Французская сюита», исполненные в 1909 году.

Обостренный интерес к национальному прошлому искусства и его классическим эпохам замечен во Франции с 90-х годов и в поэзии — Ж. Мореас, П. Фор, и в живописи — лозунг «К Пуссену». То же можно наблюдать не только во Франции, но и в Италии, Германии, Англии. Такое движение получит название «неоклассицизма» и особенно распространится после войны в связи с национальным самоутверждением как в странах-победительницах, так и в странах-побежденных. Что касается му-



Памятник Дебюсси в Париже

зыкального неоклассицизма, то в этом движении, очень неоднородном и противоречиво эволюционировавшем, благородные устремления к возрождению забытых традиций (во Франции — Дебюсси, Равель, в Германии — Регер; в Италии — Малипьеро; в Англии — А. Блисс) соседствовали с компрометирующей их стилизацией или субъективным преломлением, а иногда и откровенным экспериментаторством: в Италии — молодой Казелла, в Германии — Шёнберг. Порой и музыкальный неоклассицизм можно обвинить признанием Ж. Мореаса: «Лишь к мертвецам лицо обращено мое», а в послевоенный период — в культивировании классицистических форм ради самого процесса формотворчества — универсально-космополитический неоклассицизм И. Стравинского.

Пожалуй, самым плодотворным было соприкосновение с неоклассицизмом музыкантов Франции. Ш. Кёклен, объясняя их связи со старинными мастерами, указывал: «Прежде всего следует упомянуть духовную преемственность, в большей степени, нежели заимствование музыкальных образцов у великих предвосхитителей».

¹ Идея «Этюдов» возникла во время редактирования по предложению Дюрана произведений Шопена и была данью благоговения перед ним.

Обращение Дебюсси к классической традиции французского инструментализма не было вызвано стилизаторскими намерениями или формальным интересом к достижениям музыкантов прошлого. Оно проистекало из долга «французского музыканта», из желания постигнуть художественные критерии классиков, приблизиться к ним и в своих исканиях опереться на исторически сложившиеся нормы, среди которых ему особенно близки конкретность художественного мирозерцания, гуманистический идеал прекрасного, требование гармоничности элементов в произведении искусства, контроль интеллекта и вкуса.

Последние крупные произведения Дебюсси увенчивают его постоянное — на протяжении более четверти века пути в искусстве — плодотворное обращение к традициям национальных классиков.

В 1915 году у него созревает замысел «Сонат» для различных инструментов в формах характерных для великих французских инструменталистов Ж.-М. Леклера (1697—1744), Ж. Обера (1678—1753) и С.-П. Гиньона (1702—1774), при которых окончательно определилась французская инструментальная соната, отличающаяся по характеру частей и цикла от сонат Моцарта и Бетховена. Из задуманных «Шести сонат» композитор написал три: «Сонату для виолончели с фортепиано» (I. Пролог, II. Серенада, III. Финал); Сонату для флейты, арфы и альта (I. Пастораль, II. Интерлюдия, III. Финал); Сонату для скрипки и фортепиано (I. Аллегро, II. Интермедия, III. Финал).

В «Сонатах» Дебюсси стремится прежде всего воскресить классический дух. В приближении к нему, по убеждению Дебюсси, — и секрет «...эмоций без эпилепсии», когда он с болью затрагивает скорбно пережитое в военные годы, и образец манеры «чистой и ясной» — эталона рельефной простоты, лаконичности и специфического инструментализма «Сонат». Здесь находит высшую законченность ясность и просветленность письма позднего периода творчества Дебюсси. Вместе с тем сочинение в форме чисто инструментального цикла благодаря законам музыкальной архитектуры становится для творческой энергии музыканта средством выйти из круга «впечатлений», преодоление которого намечалось уже в сюите «Для фортепиано», «Движении» из первой

серии «Картин», симфонических «Весенних хороводах» и «Жигах».

Творческое возрождение пятидесятилетнего композитора прерывается осенью 1915 года обострением болезни, первые симптомы которой обнаружились в начале войны. Временное улучшение здоровья позволило ему с огромным напряжением воли закончить третью сонату и даже изредка выступать перед публикой. Дебюсси находит еще силы для создания «Оды в честь Франции»...

Каким трагизмом проникнуты слова композитора, вырвавшиеся после трех лет тщетной борьбы с болезнью, оказавшейся неизлечимой: «Неужели все кончено для меня... Это желание идти все дальше вперед, которое заменило мне хлеб и жизнь?»

25 марта 1918 года не стало Клода-Ашиля Дебюсси — великого музыканта, мужественного человека, верного сына Франции. Лучшей эпитафией ему могут служить слова Анатоля Франса, сказанные о себе и некоторых современниках:

«Отдадим себе должное: мы немало сделали для развития искусства и изучения природы. Насколько это было в наших силах, мы приблизились к истине. Нам удалось открыть небольшую частицу прекрасного, остававшуюся еще без формы и цвета в недрах скупой земли. Мы никогда не произносили напыщенных слов, мы были честными художниками и искренними поэтами. Мы хотели многому научиться, не надеясь много знать. Мы сохранили культ великих мастеров. Правда, нам не хватало глубокого дыхания, смелости, дерзкого духа исканий, но мы обладали, кажется мне, пониманием изящества и совершенства в искусстве».



ПРОИЗВЕДЕНИЯ К. ДЕБЮССИ

Краткий список

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1876. *Звездная ночь* (сл. Т. де Банвиля).
1878. *Прекрасный вечер* (сл. П. Бурже).
Цветок во ржи (сл. А. Жиро).
1883. *Мандолина* (слова П. Верлена).
Три мелодии: Красавица, спящая в лесу (сл. В. Испа). Вот весна, Сентиментальный пейзаж (сл. П. Бурже).
1888. *Ариетты, бельгийские пейзажи и акварели* (сл. П. Верлена): Экстаз, Плачет и сердце мое, Тень деревьев, Деревянные лошади, Зеленъ, Сплин.
1889. *Пять поэм* (сл. Ш. Бодлера): Балкон, Вечерняя гармония, Фонтан, Успокоение, Смерть любовников.
1891. *Два романса* (сл. П. Бурже): Романс, Колокола.
Вечерний звон (сл. Г. ле Руа).
В саду (сл. П. Граволе).
Три мелодии (сл. П. Верлена): Море так прекрасно, Звук рога жалобой звучит в лесу, Уступами ограды зеленеют...
1892. *Галантные празднества* (сл. П. Верлена): Под сурдину, Фантоши, Лунный свет.
1893. *Лирические прозы* (сл. К. Дебюсси): О мечте, О берегу, О цветах, О вечере.
1897. *Песни Билитис* (сл. П. Лунса): Флейта Пана, Волосы, Могила Наяд.
1904. *Галантные празднества* (сл. П. Верлена): Простодушные, Фавн, Сентиментальная беседа.
Три песни Франции: Рондель (сл. Ш. Орлеанского), Грот (сл. Т. Л'Эрмита), Рондель (сл. Ш. Орлеанского).
1908. *Три песни Шарля Орлеанского* для смешанного хора без сопровождения: Боже, о сколь прекрасной ты ее создал, Когда я тамбурин услышал, Зима, вы лихая злодейка.
1910. *Прогулка любовников* (сл. Т. Л'Эрмита): У темного грота, Верь моему совету, милая Климена, Я трепещу при виде твоего лица.
Три баллады Франсуа Вийона: Баллада Вийона своей возлюбленной, Баллада к мадонне, написанная Вийоном по просьбе матери, Баллада к женщинам Парижа.
1913. *Три стихотворения Стефана Малларме*: Вздох, Ничтожная просьба, Веер.
1915. *Рождество детей, которые лишились крова* (сл. К. Дебюсси).

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

1888. *Две арабески*.
1889. *Маленькая сюита* в 4 руки: В лодке, Шествие, Менуэт, Балет.
1890. *Мечты*.
Славянская баллада.
Танец.
Романтический вальс.
Ноктюрн.

- 1890—1905. *Бергамасская сюита*: Прелюд, Менуэт, Лунный свет, Пастель.
1891. *Мазурка*.
Шотландский марш (на народную тему).
1901. *Для фортепиано*: Прелюд, Сарабанда, Токката.
1903. *Эстампы*: Пагоды, Вечер в Гренаде, Сады под дождем.
Из тетради эскизов.
1904. *Маски*.
Остров радости.
1905. *Картины*, 1 серия: Отражения в воде, Памяти Рамо, Движение.
1907. *Картины*, 2 серия: Колокола сквозь листву, И луна спустилась..., Золотые рыбки.
1908. *Детский уголок*: Gradus ad Parnassum,¹ Колыбельная слона. Серенада кукле. Снег танцует, Маленький пастушок, Кукольный кэк-уок.
1909. *Памяти Гайдна*.
1910. *Более чем медленный вальс*.
Двенадцать прелюдий, 1-я тетрадь: Дельфийские танцовщицы, Паруса, Ветер на равнине, Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют, Холмы Анакапри, Шаги на снегу. Что видел Западный ветер, Девушка с волосами цвета льна, Прерванная серенада, Потонувший собор, Танец Пёка, Менестрели.
1913. *Двенадцать прелюдий*. 2-я тетрадь: Туманы. Мертвые листья, Ворота Альгамбры, Феи прелестные танцовщицы, Вереск, Генерал Лявин-эксцентрик, Терраса, освещенная лунным светом, Ундина, В знак уважения С. Пикквику, эск. П. Ч. П. К., Канона, Чередующиеся терции, Фейерверк.
Ящик с игрушками.
1914. *Шесть античных эпитафий* в 4 руки: Для обращения к Пану, Для безымянной гробницы, Чтобы ночь была благотворна, Для танцовщицы с кроталиями, Для египтянки, Чтобы возблагодарить утренний дождь.
Героическая колыбельная.
Двенадцать этюдов, 1-я тетрадь: Для пяти пальцев. На терции, На кварты, На сексты, На октавы, Для восьми пальцев; 2-я тетрадь: На хроматизмы, На украшения, На повторяющиеся ноты, На сопоставление регистров, На арпеджио, На аккорды. *Белое и черное*, три пьесы для двух фортепиано в 4 руки.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

1893. *Струнный квартет*.
1910. *Маленькая пьеса* для кларнета in B и фортепиано или оркестра.
1915. *Соната* для виолончели и фортепиано.
Соната для флейты, альты и арфы.
1917. *Соната* для фортепиано и скрипки.

¹ Gradus ad Parnassum (лат.) — ступени к Парнасу.

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1884. *Блудный сын*, кантата для конкурса на Римскую премию.
1887. *Весна*, для хора и оркестра.
1888. *Дева-избранница*, для солистов, хора и оркестра.
1894. *Прелюд к послеполуденному отдыху Фавна*, эклога по поэме С. Малларме, для оркестра.
1892—1902. *Пеллеас и Мелизанда*, музыкальная драма в 5 актах, 12 картинах по М. Метерлинку.
1899. *Ноктюрны* для оркестра: Облака, Празднества, Сирены.
1903—1905. *Море*, три симфонических эскиза: Море от зари до полудня, Игра волн, Диалог ветра и моря.
1904. *Танцы* для арфы и струнного оркестра: Священный танец, Танец.
1906—1912. *Картины* для оркестра: Жиги, Иберия, Весенние хорыводы.
1911. *Первая рапсодия* для оркестра и кларнета in B.
Мученичество святого Себастьяна, музыка к мистерии д'Аннуцио.
1912. *Игры*, хореографическая поэма.
Камма, хореографическая легенда.

Валерий Васильевич Смирнов

КЛОД-АШИЛЬ ДЕБЮССИ

Редактор И. В. Голубовский

Худож. редактор
Л. И. Рожков

Художник
Н. И. Васильев

Техн. редактор
Г. С. Мишурина

Корректор
С. Э. Фогельсон

Подписано к печати 8/X 1962 г.

М-01521

Бумага 84×108¹/₃₂

Бум. л. 2,75

Печ. л. 5,5

Уч.-изд. л. 4,41

Тираж 34 000 экз.

Заказ № 414-а

Цена 22 коп.

Типография № 11 Управления целлюлозно-бумажной
и полиграфической промышленности Ленсовнархоза, г. Пушкин