

ДЕБЮССИ

и музыка

XX

века



ДЕБЮССИ

и музыка

XX

века



ЛЕНИНГРАД
«МУЗЫКА»
1983

78.072
Д25

Рецензент доктор философских наук
М. С. Каган

Д25 Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей.— Л.: Музыка, 1983. 247 с., нот.

Сборник статей советских музыковедов освещает проблематику творчества Дебюсси и его влияние на музыку в XX в. Авторы на основе достижений советского теоретического и исторического музыкознания рассматривают симфоническое, фортепианное и камерно-вокальное творчество композитора, а также связанные с ним эстетические и идейно-теоретические вопросы; дается критический анализ некоторых буржуазных концепций импрессионизма.

Д 4905000000—701 553—83
026(01)—83

78.072

© Издательство «Музыка», 1983 г.

Определившаяся еще при жизни Дебюсси точка зрения на его музыку, как на музыкальный импрессионизм, глубоко укоренилась в литературе. Признание Дебюсси импрессионистом лежит в основе фундаментальных трудов крупнейших французских исследователей творчества композитора, таких как Л. Лалуа, Ж. Шантавуан, Л. Валла, Р. Дюмениль, П. Ландорми, Жермена и Д. Е. Ингельбрехты и др.¹ Русское и вслед за ним советское музыкознание также не уклонялось с этого пути: в русле импрессионистской концепции созданы известные работы советских ученых А. Альшванга, Ю. Крейна, Ю. Кремлева и др.²

Несмотря на отдельные трудности при переходе от внешне-описательных моментов к специфически музыкальному анализу (что вызвано неразработанностью музыкально-теоретических проблем), импрессионистская концепция хорошо согласуется с общенскусствоведческими и социально-историческими положениями, а главное — она верно служит приближению творчества композитора к слушателям.

Музыкальный импрессионизм в той форме, в какой он был задуман и осуществлен Дебюсси, оказался верным проводником его музыкально-стилистических идей к уму и сердцу широкой аудитории. В самом деле: где должно искать опору слушательское восприятие, как не в указаниях композитора на источники его музыкального вдохновения, будь то мир природы, портреты людей, стихотворные строки или традиционные музыкальные жанры? Привлекая в союзники поясняющее и соответственным образом настраивающее слово, Дебюсси не мельчил и не принижал свое музыкальное видение, но выводил его на широкий простор поэтических и жизненных ассоциаций, утверждал его в сознании слушателей через понятный и образное воздействие.

В музыкально-импрессионистской концепции органично соединяется внешняя сторона, поверхность объективных явлений и глубина вызванных ими субъективных ощущений, выраженных музыкальным языком. При этом, естественно, происходит музыкально-образное обогащение наших представлений и о самих описываемых музыкой явлениях.

Наряду с этой жизненно-практической стороной, импрессионистская концепция имеет не менее важный мировоззренческий аспект. Ю. Кремлев усматривал в музыкально-импрессионистской концепции элементы реализма: «Как и живописцы-импрессионисты, Дебюсси стремился не к субъективному произволу, но к правде художественных образов, к истинному воплощению явлений действительности. Критерий связи субъекта

¹ Laloy L. Claude Debussy. P., 1909; Chantavoine J. De Couperin à Debussy. P., 1921; Vallas L. Claude Debussy et son temps. P., 1932; Dumesnil R. Claude Debussy. P., 1940; Landormy P. La musique française de Franck à Debussy. P., 1943; G. et D. E. Ingelbrecht. Claude Debussy. P., 1954.

² Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М., 1963; Крейн Д. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. Л., 1966; Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965.

и объекта, критерий соответствия отображаемого и отображенного для Дебюсси существовал, что свидетельствует о присущих его эстетике и его творчеству тенденциях реализма»¹. Здесь справедливо говорится о тенденциях, ибо метод, стиль и эстетика импрессионистского искусства отлична от метода и эстетики реализма. Разделительная черта между этими направлениями пролегает прежде всего в сфере социального анализа. Импрессионизм, при всей своей обращенности к миру действительности, односторонен и неглубок в показе социальной проблематики; здесь его достижения и возможности не сопоставимы с реалистическим искусством, но при этом — пусть в непосредственной форме — он был и остается союзником реализма, ибо он «по-своему способствовал признанию человеческого достоинства обездоленных классов, выбирая простые мотивы, предпочитая розам и дворцам капусту и хижины, подчеркивая свою неприязнь ко всякой элегантности и социальной утонченности»².

Неумолкающая на протяжении XIX столетия полемика вокруг импрессионизма во всех видах искусства связана именно с проблемами реализма, с мировоззренческими — и более широко — с философскими установками, с идейной борьбой. Действительность, отраженная в произведениях импрессионистского искусства, весьма не по душе сторонникам философского идеализма, ставящим под вопрос само существование импрессионизма как искусствоведческой категории. Буржуазное литературоведение склонно видеть в творчестве поэтов и писателей-импрессионистов или инognito натурализма, или форму созерцания символизма, отрицая тем самым самостоятельное значение импрессионистского метода и стиля. Возможности подобных трактовок скрыты не только в фактах смены направлений даже в пределах творчества одного и того же художника, как это, например, произошло с П. Верленом, в позднем творчестве перешедшем на идейные позиции символизма, эти возможности порождает и сам импрессионистский метод. «Импрессионизм есть двуединство, единство внешнего и внутреннего, объективного и субъективного. В этом двуединстве субъективное занимает позиции предпочтительные — отсюда и сам принцип „впечатления“. Но впечатление всегда направленно, всегда исходит из чего-то, извне. Точной дозировки составных частей двуединства нет, но их специфическое равновесие — условие импрессионизма. Равновесие может быть нарушено.

И нарушается оно неизбежно в живой жизни искусства, либо за счет разрастания объективного начала, либо за счет разрастания начала субъективного. В этом, между прочим, заключается та трудность, на которую наталкивается во многих конкретных случаях определение метода. Нередко импрессионистское произведение оказывается близким реализму или натурализму, порой граничит с символизмом, экспрессионизмом, сливается с „неоромантизмом“»³.

Если к этому добавить, что сами творцы импрессионистского метода не занимались его теоретической разработкой (ведь ни К. Моне, ни О. Ренуар, ни П. Верлен, ни М. Пруст, ни К. Дебюсси не создали в этом плане никаких трудов, а Дебюсси намеренно подчеркивал, что он не является «импрессионистом»), то возможность «подтягивания» импрессионизма в какой-либо спекулятивно-теоретической схеме кажется легко осуществимой.

Однако во всяком таком «подтягивании» всегда можно выделить идейную сторону, конечный результат, цель. Реакционные направления в буржуазном искусствоведении XX века стремились теоретически укоренить упадочническое искусство, утверждавшее неодолимую социальную бесперспективность современного общества, либо принципиально снимавшее социальную проблематику. «С первых лет XX века буржуазное искусство

¹ Кремлев Ю. Клод Дебюсси, с. 720.

² Вентури Л. От Мане до Лотрека, М., 1958, с. 41.

³ Андреев Л. Импрессионизм. Изд-во Московского университета, 1980, с. 65, 66.

исс дальше уходило от реализма, все решительнее порывало с прямой изобразительностью, с общепонятным отображением реального мира, развиваясь под знаком формалистических и субъективистских тенденций, принимавших все более крайние и острые формы. С этих позиций в искусстве прошлого, и прежде всего в искусстве импрессионизма, подчеркивались, фетишизировались, тенденциозно истолковывались черты, которые ставились в прямую связь с этой новой ориентацией искусства, и тут же всячески затушевывались, а подчас просто обесценивались осуществленные импрессионизмом реалистические завоевания. Как много можно прочесть о том, что основной чертой этого течения является „обращение живописи к присущим ее природе задачам“, под чем подразумевается переключение ее в сферу неких автономных, „чисто живописных“ ценностей, связь которых с миром реальной действительности становится необязательной»¹.

Итак, изъятие реалистических тенденций и корней, идейное обескровливание импрессионизма и акцент на его технологических достижениях. Нечто очень близкое наблюдается и в некоторых направлениях буржуазного музыковедения, занимающегося толкованием импрессионизма музыкального. Так, например, П. Булез в своей работе «*Relevés d'apprenti*» пытается доказать, что «одного только Дебюсси можно сблизить с Веберном в их общей тенденции разрушить формальную организацию, свойственную предшествующему творчеству, в их одинаковом стремлении искать красоту звука в нем самом, в одинаковой эластичности и распыленности их музыкального языка»². В своей концепции сближения Дебюсси с Веберном Булез минует импрессионистский творческий метод, поскольку рационализм, конструктивная запанность музыки Веберна в принципе противоречит столь важному для Дебюсси исходному пункту, как впечатление от жизненной реальности. При всей своей сдержанности и стремлении избегать объяснений по поводу собственного творчества, Дебюсси все-таки иногда высказывался весьма недвусмысленно. В опубликованном в «*Excelsior*» 11 февраля 1911 года интервью с журналистом композитор так обрисовал мотивы, побуждающие к сочинению музыки: «Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листьях, крик птицы откладывают в нас разнообразнейшие впечатления. И вдруг, ни в малейшей мере не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки»³. Все здесь, за исключением, может быть, подсознательной стадии, свойственной композиторскому творческому процессу, напоминает творческие установки художников-импрессионистов, знакомые нам по их письмам, по воспоминаниям о них современников.

Отбрасывание импрессионистского творческого метода и стиля в их целостности, то есть ликвидация научного фундамента и обращение к частностям, натянутым аналогиям далеко не исчерпывает попыток буржуазного искусствознания деформировать сложившееся понятие о музыкальном импрессионизме. Гораздо более опасным в идейном отношении оказывается стремление вовсе вытеснить импрессионизм из истории искусства. Так, в 1949 году в Париже вышла книга В. Янкеlevича под занимательным заглавием «Дебюсси и тайна»⁴. Идейная задача книги состоит в том, чтобы привести музыку Дебюсси под знамена символиз-

¹ Изергина А. Французский импрессионизм и книга Джона Ревалда «История импрессионизма». — В кн.: Ревалд Д. История импрессионизма. М., 1959, с. 12.

² Boulez P. Relevés d'apprenti. P., 1966, p. 273, 274.

³ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.—Л., 1964, с. 192.

⁴ Jankélévitch V. Debussy et le mystère. P., 1949. В 1968 г. была выпущена книга того же автора «Жизнь и смерть в музыке Дебюсси» (*Jankélévitch V. La vie et la Mort dans la Musique de Debussy. Neuchâtel, 1968*); наконец, в 1976 г. вышло в свет ассе, суммирующее идеи предыдущих книг «Дебюсси и тайна мгновения» (*Jankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. P., 1976*). На близкой к Янкеlevичу позиции стоит С. Яроцинский в своей книге «Дебюсси, импрессионизм и символизм» (*Jarocinski S. Debussy, a impresionizm i symbolizm W., 1966*; переведена на французский язык в 1970 г., на русский в 1978 г.).

ма, ибо Дебюсси-символист гораздо более устраивает идеалистически направленное музыкознание, чем Дебюсси-импрессионист, связавший свое искусство с теми «тенденциями реализма», о которых писал Ю. Кремлев.

Аргументация Янкелевича строится на том, что в музыке импрессионистский метод не прослеживается столь четко, не имеет достаточно убедительного теоретического обоснования, собственного, например, импрессионистской живописи, и следовательно, вся словесно-программная часть в произведениях Дебюсси может быть истолкована в духе литературно-поэтического символизма, как отображение Непознаваемого, Абсолюта, Идеи, Духа; естественно при этом, что бессловесную музыку можно трактовать в качестве иллюстрации к сконструированной таким путем символистской программе.

Янкелевич электичен в мировоззренческих вопросах. Так, в своей книге «Жизнь и смерть в музыке Дебюсси» (1968) он выражает свое согласие с высказанной Ю. Кремлевым мыслью о реалистических тенденциях в творчестве Дебюсси. В более поздней работе «Дебюсси и тайна мгновения» (1976) он солидаризируется с С. Яроцинским и Э. Локспейзером: «Яроцинский в своей книге „Дебюсси, импрессионизм и символизм“ показал, что Дебюсси более связан с символизмом, чем с импрессионизмом. Э. Локспейзер, со своей стороны, великолепно разъясняет связь Дебюсси не только с Эдгаром По и Метерлином, но и с Оддином Редоном (т. е. с символистской живописью); он вносит тем самым новое дополнение к нашему пониманию Дебюсси»¹.

Но стремясь свести воедино противоположные взгляды, Янкелевич при этом свою собственную позицию очерчивает как позицию идеалистическую. Он видит в импрессионизме и даже «реализме» Дебюсси лишь форму существования символизма, повторяя тем самым идеалистический выверт, известный со времен Платона. В разделе «Тайна тоски: мгновение неуточивости», помещенном в начале книги «Дебюсси и тайна мгновения», Янкелевич так описывает свое обоснование всепоглощающего символизма: «Человек проходит через „лес символов“, то есть он проходит между вещами, каждая из которых имеет два смысла — прямой и скрытый, понятный не каждому... Все, что бrenно — это аллегория, аллюзия и иероглиф. Эти бесконечно двойственные явления могут быть выражены одной лишь музыкой, ибо музыка не подчиняется логике понятий, которые должны выражать однозначное, в то время как она благодаря полифонии обладает несколькими линиями независимых высказываний.

Рассуждение в чистом виде — для того, чтобы быть однозначным и рациональным, — должно избирать из множества разных значений в явлении лишь одно, в то время как музыка — „язык многозначности“ — естественно выражает в одновременности два и более двух различных смыслов. Поэтому, когда трактуют смысл музыки, она допускает самые различные интерпретации. Таков ее парадоксальный и трансдискурсивный язык, который оказывается универсальным, не ограниченным ни временем, ни местом. Но здесь парадокс проявляется прежде всего во времени. Благодаря своей неопределенности музыка все время движется между прямым и переносным смыслом, между буквальным и скрытым...»².

Оставляя в стороне наивную попытку истолковать полифонию, минувшая обобщающий смысл музыкального образа в полифонической музыке, обратимся к аллюзивности, аллегоричности, иероглифичности земного, бrenного — главному постулату символизма. Он четко заявлен Янкелевичем в качестве отправной точки в идеалистическом истолковании музыки, музыкального импрессионизма и «реализма» Дебюсси. Символистская идейная концепция творчества французского композитора выстраивается

¹ Jankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant, p. 20

² Ibid., p. 21.

автором рассматриваемых эссе в направлении двух произведений — оперы «Пеллеас и Мелизанда» на текст М. Метерлинка и музыки к драме П. Д'Аннуцио «Мученичество святого Себастьяна». Фатализм, покорность судьбе главных и неглавных героев, загадочность, непознаваемость окружающего мира, чувства страха и одиночества, сублимирующиеся в этих образах, переносятся на музыку Дебюсси, включая не только оперу и музыкальное оформление драмы, но и все остальные его сочинения. Таким образом, творчество французского композитора во всем его объеме представлено как последовательная реализация символистской идеи в музыке.

В целом эссе Янкелевича, несмотря на насыщенность их верными наблюдениями над музыкой Дебюсси (известными, правда, по другим источникам обширной литературной «дебюссианой»), не являются инструментом научного знания, гораздо в большей мере они представляют собой манифесты непознаваемости музыкального искусства. Символистский агностицизм стремится исподволь уничтожить знание о мире, которое несут с собой импрессионистская концепция, а заодно и все науки о музыке, включая теорию, эстетику и историю.

Однако утвердившаяся в импрессионистской концепции точка зрения на музыку Дебюсси не остается беззащитной. Старейший французский музыковед Б. Гавоти, известный советским читателям по книге А. Онеггера «Я — композитор» (1951)¹, в которой Гавоти выступил партнером-собеседником Онеггера, не так давно дал шутливую отповедь ненаучным попыткам ревизовать музыкальный импрессионизм: «Он [Дебюсси] не любил, чтобы его называли создателем музыкального импрессионизма: но тогда кто же, если не он, „заставил играть ветер с гребешками волн“; кто „предпочитает бесчисленные спектакли природы скучным трудам в консерватории“; кто советует молодым „прислушаться к шуму ветра, который пронесится мимо нас и рассказывает нам историю мира“; кто заявил, что „в сто раз лучше однажды увидеть восход солнца, чем в сотый раз прослушать Пасторальную симфонию“? Разве все это не является подлинной декларацией принадлежности к импрессионизму, подобной примерно в то же время сформулированным декларациям Сислея, Моине, Писсаро и К...»².

Для того чтобы вести последовательную борьбу против идеалистически направленного музыкознания, против формалистических вывертов, необходима дальнейшая разработка искусствоведческих положений с марксистских позиций. Как было отмечено выше, импрессионистская концепция в ряде фундаментальных трудов, посвященных Дебюсси, не имеет глубоко разработанной теоретической основы. Многочисленные попытки использовать для этой цели классическую функциональную гармонию приводят к такому обилию негативных категорий, что музыка композиторов-импрессионистов выступает как деструктивная по отношению к классической гармонии тенденция.

В советском музыкознании на протяжении нескольких десятилетий складывалась теоретическая позиция, основанная на изучении ладового фактора в музыке Дебюсси. Так, Б. Асафьев в своей «Интонации» (1947) предложил концепцию ладово-диатонического «противостояния» «хроматизированной доминантности» в европейской гармонии, эволюционирующей по направлению к Вагнеру. Он писал, что уже в музыке XIX века существовало «...преодоление „тристановской“ чувственности, особенно показательное в русской музыке, с ее сугубо народно-песенной ладовостью...», и далее: «Стоит внимательного наблюдения преодоление доминантности у Дебюсси, как и вообще „жизнь ладов“, целостных, гибридных и экзотических, во французской музыке»³. С. Скрябков в своей статье «Гармония

¹ Онеггер А. Я — композитор. Л., 1963.

² Gavioty B. La Musique française d'entre les deux guerres (1918—1939). — Le Courrier musical de Français, 1976, N 66, p. 134.

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга 2. Интонация. М.—Л., 1947, с. 144.

Дебюсси» (1965) также обращает внимание на большую роль мелодического начала в музыкальной ткани произведений Дебюсси. По мнению этого исследователя, «гармония Дебюсси... полностью „растворится“ в мелодическом нитонировании или наоборот „пронитывается“ мелодизмом в такой мере, что в сущности перестает быть собственно гармонией и становится неотъемлемой стороной целостного музыкального высказывания композитора»¹. Весьма радикальный шаг в изучении музыкальной логики Дебюсси сделал в своих работах Ю. Холопов. Так, например, в статье о гармонии «Пеллеаса», включенной в авторский сборник «Очерки современной гармонии» (1974)², он пришел к мысли, что в качестве «центрального элемента звуковысотной системы» в первой сцене II действия оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» выступает целотоновый звукоряд, которому подчинены все прочие гармонические и интонационные элементы.

В зарубежном музыковедении большой вклад в создание теоретической модели музыки Дебюсси внесла работа Р. Рети «Тональность, атональность, пантональность» (1957)³. В качестве такой модели Рети определил не европейскую гармоническую систему, а мелодические формы древних восточных музыкальных культур, обогащенные опытом, извлеченным Дебюсси из европейской музыкальной традиции. Взгляды этого ученого согласовывают внутренние позиции стиля Дебюсси (мелодическую, ладовую логику) с фактами исторического порядка: целенаправленным интересом композитора к французской народной музыке, а также к мелодическим культурам Востока, испанской, русской музыке, эпохе романской полифонии и т. д.

Однако если суммировать имеющиеся на сегодняшний день достижения музыкальной теории в области изучения музыки Дебюсси, то следует констатировать, что они далеко не достигают необходимой полноты и четкости, и следовательно, не могут надежно служить в разрешении музыкально-исторических и эстетических проблем, связанных с музыкальным импрессионизмом.

Авторы настоящей книги, опираясь на современный уровень музыкально-теоретической науки, попытались поставить и раскрыть ряд вопросов о воздействии искусства Дебюсси на музыку XX века, причем много внимания уделили обсуждению непосредственно творчества композитора.

В открывающей сборник статье В. Гуркова «Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века» рассмотрена ладовая основа музыки Дебюсси, а также — в сопоставлении с нею — крупнейшие явления в области ладового мышления начала XX века (Скрябин, Стравинский, Барток). Автор анализирует взаимодействие ладового фактора с прочими элементами музыки Дебюсси — ритмикой, тембромотивами, оркестровкой и т. д. В статье описана структура импрессионистского музыкального произведения и прослеживается судьба импрессионистской концепции в музыке XX века.

Следующие далее статьи Р. Лаула и В. Цытовича посвящены оркестровым сочинениям Дебюсси. В статье Р. Лаула рассматриваются особенности формообразования в симфоническом творчестве французского композитора. Тембровые элементы в его оркестровой музыке — тема статьи В. Цытовича. Автор в своей работе применяет современный метод анализа оркестровой вертикали.

Статьи Л. Печерского и В. Быкова посвящены важнейшему для Дебюсси жанру — фортепианным сочинениям. Л. Печерский скрупулезно анализирует истоки фортепианного стиля Дебюсси, его зарождение в камерно-вокальном творчестве композитора. Будучи посвященной только внутренним проблемам музыки Дебюсси, статья Л. Печерского предва-

¹ Скребков С. Гармония Дебюсси. — В кн.: Скребков С. Гармония в современной музыке. М., 1965.

² Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.

³ В русском переводе: Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.

риет исследование В. Быкова «Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси», в котором поставлен ряд важнейших в методологическом и научном плане вопросов о фортепианном мышлении композитора. Автор стремится выявить воздействие различных слагаемых, участвующих в фортепианной игре, на стилистику фортепианных сочинений Дебюсси; вводит понятие «топография фортепианной клавиатуры»; прослеживает пути создания в музыке Дебюсси нового образа инструмента, который и оказался решающим в отношении влияния Дебюсси на фортепианную музыку XX века.

В сборник включена литературоведческая статья А. Владимировой «Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси», касающаяся литературного процесса во Франции конца XIX — начала XX века. Статья дополняет круг вопросов, затронутых в статье Л. Печерского. В заключающем книгу очерке Г. Филенко «Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра» этот малообъемный, но значительный для творчества композитора жанр исследуется со стороны воздействия на него современной французской поэзии; показаны влияния вокальной лирики на другие жанры, а также на вокальную музыку XX века во Франции и в других национальных композиторских школах.

В материалах сборника не затронуты наиболее «герметичные» в смысле влияния на последующее музыкальное творчество жанры — камерно-инструментальные сочинения Дебюсси и его опера «Пеллеас и Мелизанда». Отдельные черты, свойственные «Пеллеасу», можно проследить в симфонической структуре оперы А. Берга «Воцтек», а также в вокальных партиях опер «Заблудшая овечка» Д. Мийо, «Человеческий голос» Ф. Пуленка; можно перечислить и другие оперы в той или иной мере ориентированные на достижения «Пеллеаса», но в целом это произведение осталось великолепным, но одиноким образцом импрессионистского оперного стиля.

Воздействие Дебюсси на музыку XX века очень велико. Господствующий «район» этого воздействия — французская музыка и национальные музыкальные школы. Подобно импрессионизму живописному, музыкальный импрессионизм на уровне метода оказался ограниченным исторически и «территориально» в основном началом XX века и французской музыкальной культурой. Но его завоевания, главным образом в сфере многогранного использования различных возможностей мелодических ладов, в строящейся на этой основе гармонии и формах, в новом истолковании оркестровой фактуры и тембров, в прочтении поэзии, в новом образе фортепиано открыли перспективу для других национальных музыкальных культур. В этом его огромное, непреходящее значение для европейской и мировой музыки.

Прогрессивный итальянский искусствовед Л. Вентури в своей известной монографии «От Мане до Лотрека» (1950) так сформулировал роль и смысл импрессионистского направления в истории культуры в целом: «Импрессионизм, как известно, означает переворот в манере чувствовать и видеть; он преобразовал не только живопись, но также скульптуру, музыку, литературу, вплоть до критики, и не утратил даже сейчас, восемьдесят лет спустя, известной силы воздействия»¹. В наши дни к упомянутому Вентури восьмидесятилетию нужно приплюсовать еще тридцатилетие, но так же, как и в середине XX века, картины художников-импрессионистов, стихи П. Верлена, музыка Дебюсси поражают новизной видения мира, свежестью заложенных в них чувств, силой, смелостью и красотой выражения, а в свете сегодняшней идейной борьбы — широтой воздействия, способностью увлекать, эстетически и нравственно возвышать многих.

Не выбывающая из художественного процесса жизнь этого искусства доказывает, что истинной его основой были не элитарные устремления творцов, но подлинный демократизм, правильно и глубоко понятое жизне-

¹ Вентури Л. От Мане до Лотрека, с. 31.

утверждающее начало, ценное понимание категории прекрасного. Влиятельность импрессионизма, его позитивные завоевания и открытия, а также и попытки буржуазного искусствоведения использовать их в своих спекулятивных целях ясно дают понять, что и советская наука должна продолжать работу в этом направлении.

В современной идеологической борьбе советское литературоведение, искусствоведение, музыковедение с их близостью к общественным наукам играют немалую роль, и, будучи отраслями человековедения, они должны «умело применять испытанную марксистско-ленинскую методологию научного поиска. Разумеется, новые факты могут вести к необходимости дополнить, уточнить сложившиеся взгляды. Но есть истины, не подлежащие пересмотру, проблемы, решенные давно и однозначно. Нельзя, оставаясь на почве науки, „забывать“ об основополагающих принципах материалистической диалектики»¹. Эти слова точно выражают требования и к тем областям знания, где буржуазная наука стремится навязать ревизию сложившихся представлений и установок. В частности, состоявшийся в западно-европейском музыковедении пересмотр мировоззренческой основы музыкального импрессионизма, близкой материалистическим философским взглядам, имеет не только узкопрофессиональный смысл, но и более далекие цели — усиление идеалистических позиций в искусствоведении, и советская наука должна давать здесь недвусмысленный отпор.

¹ Черненко К. Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии. Доклад на Пленуме ЦК КПСС (июнь 1983 г.). — Правда, 1983, 15 июня.

ИМПРЕССИОНИЗМ ДЕБЮССИ И МУЗЫКА XX ВЕКА

Музыка Дебюсси изучалась и продолжает изучаться во многих направлениях¹. Увлечение экспрессивным описательством произведений французского композитора, так же как исследование их структурных особенностей с позиций классической гармонии, в основном, отошли в прошлое. В современном зарубежном музыкознании на первое место выдвинулись концепции «околомузыкальные», интерпретирующие эстетическую сферу, а также теоретические положения, связанные в той или иной степени с актуализацией отдельных сторон творчества Дебюсси. Неизбежно возникающий здесь сложный вопрос — каковы же действительные взаимосвязи стилей — авторами этих трудов нередко подменяется конструированием теоретических моделей, которые наделяют музыку Дебюсси свойствами, не вытекающими из ее природы и эстетически чуждыми ей. Механизм подобного моделирования (вернее было бы назвать его «модернизацией») очень нагляден: полнокровный и многогранный музыкально-образный мир Дебюсси низводится до вымышленного абстрактно-звукового феномена, от которого и протягивается нить преемственности к пуантилизму Веберна или сонористическим опытам 50-х годов (см., например, статьи П. Булеза, Б. Шеффера, Я. Ксенакиса в журнале «Ruch muzyczny», 1962, N 16) и т. д. Правомерно задать вопрос: является ли музыка Дебюсси пуантилистской или сонористической по существу? Ведь для 20-х опусов Веберна и звукообъемных пьес Лигети пуантилизм и сонористика — не побочные эффекты, а капитальнейший признак музыкальной структуры, стиля в целом, в то время как Дебюсси никогда не жертвовал своими мотивно-фразировочными структурами, ладово-мелодической основой своего музыкального языка, в корне противоречащими пуантилизму, и никогда не отступал от принципов фактурной организации, столь далекой от хаотических миражей сонористики.

Что же касается современных «околомузыкальных» штудий, пришедших на место импрессионистических живописных аналогий, то все они в основном тяготеют к философско-эстетическим

¹ Об этом ярко свидетельствует обширная библиография, представленная в книге *Jarociński S. Debussy, Impressionisme et Symbolisme*. P., 1970 и насчитывающая 680 наименований.

обобщениям, развиваемым отнюдь не на почве реально существующей и воспринимаемой музыки. Непоследовательность «околомузыкальной» литературы делается очевидной, как только наступает «момент истины» — обращение непосредственно к музыкальному произведению.

К каким бы нагромождениям феноменологических категорий, символики и литературных аналогий не прибегали сторонники «околомузыкальных» концепций, они вынуждены признать, что собственно музыкальные свойства произведений Дебюсси шире привносимых извне философско-эстетических понятий или живописно-импрессионистических уподоблений. Так, например, С. Яроцкий в своей книге «Дебюсси, импрессионизм и символизм» после длительных попыток объяснить природу творчества Дебюсси с помощью феноменологически-символистской концепции делает многозначительное признание: «...нас заставляет воздержаться от постулирования „символизма“ как категории, определяющей то художественное направление, которое представляет Дебюсси, более существенная причина [ранее шла речь о правомерности переноса названий и понятий из одних областей искусства в другие. — В. Г.]: эта категория попросту не исчерпывает его богатого наследия, недостаточно его определяет»¹. «Околомузыкальные» концепции, как часто, окружающие музыкальное творчество Дебюсси, — оказываются неспособными решить главную задачу, ради которой они и были призваны из других областей знаний, из других искусств, — воссоздать исторически верную связь времен, пролегающую через творчество французского композитора.

Единственным источником правильного решения подобной задачи может быть только само музыкальное произведение, взятое в его полноте (имеется в виду собирательное понятие, охватывающее все важнейшие стиливые признаки). И конечно же, первостепенным здесь остается исследование музыкально-логических закономерностей.

Для того, чтобы уяснить действительное значение импрессионистской эстетики для стиля Дебюсси и для музыки в целом, обратимся к идейно-эстетической стороне музыкального искусства. Три крупнейшие эстетические системы, предшествующие импрессионизму (народная музыка, классицизм и романтизм), образуют цепь исторически преемственных явлений. Но если классическая и народная музыка по своей сути объективны, уравновешенны, то в романтизме акценты смещаются: центром становится субъект, активно выражающий свой внутренний мир. Выступая против крайностей романтической эстетики, Дебюсси, однако, не устранил из музыки субъективность, как полагал Ортега-и-Гассет, написавший: «...Дебюсси очистил музыку от че-

¹ Яроцкий С. Дебюсси. импрессионизм и символизм. М., 1978. с. 220.

ловческого»¹, но обратил ее (субъективность) к восприятию эстетических свойств окружающего мира. Это вовсе не означает возврата к объективности народной или классической музыки (подобные идеи свойственны неоклассицизму и неофольклоризму XX века), ибо импрессионистская эстетика сохранила важнейшее достижение романтизма — субъективно-лирическое начало, одновременно объективировав его. Эстетическое открытие Дебюсси принесло искусству освобождение от монотонии созерцающей себя субъективности: возник еще один мир, обладающий в эстетике своей собственной «территорией».

Если заглянуть в XX век, то в музыке, традиционно основывающейся на внутреннем представлении, мы не встретим каких-либо принципиально новых идейно-теоретических открытий. Даже разнообразные виды звукового конструктивизма, если они не вырождаются в натурализм (то есть не утрачивают музыкально-эстетических качеств), ориентируются на какую-либо из ранее сложившихся эстетических систем (классическую, фольклорную, романтическую, импрессионистскую) или на их смешения. Это наводит на мысль о том, что импрессионизм при всей несоизмеримости с предшествующими ему системами до сих пор остается в музыке последней из «чистых» эстетических областей.

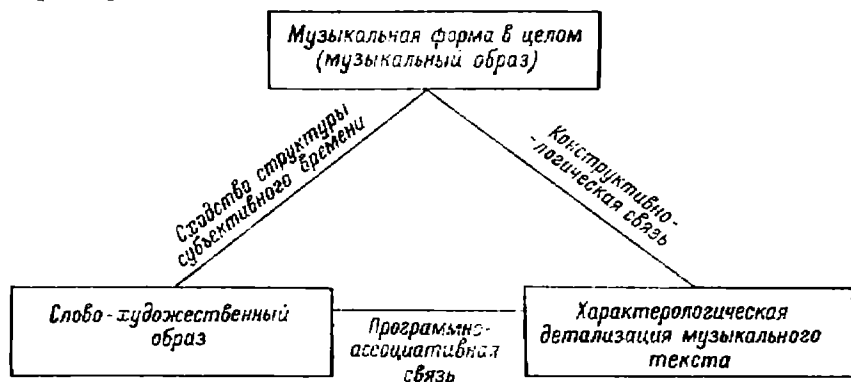
Такой вывод подтверждает и идейно-эстетический анализ искусства XX века. В отличие от импрессионизма, утверждавшего свою новую позитивную сущность в неразрывном единстве с соответствующим материальным воплощением, многие последующие эстетические концепции не смогли реально завоевать новые идейно-теоретические области и остались всего лишь теоретическими декларациями, безуспешно пытавшимися отбросить опыт предшествующего искусства. Исследователь и теоретик экспрессионизма М. Крелль в 1920 году так изложил общую установку нового течения: «Достигается выявление духовной структуры. К этому стремились раньше с помощью психологического аппарата — нагромождения характеров, верности в передаче наблюдений, разбора по естественно-научным рецептам, для эффекта богато и тонко переливающегося импрессионизма. Но вот в чем новизна: всякое искусство должно признать и выдвинуть, как центральную точку, ценность всего, вернее — мировую ценность. Должна быть протянута нить от сердца человека к космосу, к всеединству, к сверхчувственному»². Такова теоретическая позиция, но реальная практика многих ветвей экспрессионистского искусства и, в частности, экспрессионистской музыки уклонилась с этого предполагаемого пути раскрытия «чистой» духовности в сферу сгущенного психологизма, а идейно-теоретическая их суть осталась на уровне субъективистского обострения

¹ Ortega y Gasset J. Gesammelte Werke, Bd. 2. Stuttgart, 1955, S. 246.

² Экспрессионизм. Сб. статей. П. — М., 1923, с. 76.

романтической эстетики. Аналогично экспрессионизму, многие эстетические лозунги XX века, исходившие из отрицания предшествовавшего искусства, на деле оказались возвратом к уже известным в прошлом идейно-эстетическим системам. Таковы, в частности, различные направления музыкального «антиромантизма», позитивная сущность которых состояла в утверждении рационализованного классицизма, архаического фольклорного примитивизма и т. п. Примеры эти могут быть приумножены, но вернемся к проблемам импрессионистской эстетики.

Не противоречит ли все здесь сказанное известному мнению Дебюсси о том, что его искусство — прежде всего музыка, а не музыкальный импрессионизм? Разумеется, композитор волен был и таким путем защищать свое творчество от поверхностных и банальных суждений, но наиболее авторитетный судья в этом вопросе — все-таки само художественное произведение. А оно говорит о том, что Дебюсси в своем искусстве синтезировал звукоматериальный процесс, музыкальную форму с ее внутренней логикой и слово-образ (художественный)¹. Устанавливаемая между этими разнородными сущностями связь имеет двойкий характер.



¹ Имеется в виду не интонационное содержание текста в вокальной музыке, а широкий понятийно-поэтический смысл слова и в вокальных, и в инструментальных (названиях) произведениях. Анализ музыки Дебюсси с позиций традиционных представлений о программности в основном сводится к двум противоположным точкам зрения.

Так, Л. Фабян еще в 1923 г. высказал мысль о стимулирующем творческий процесс значении программности Дебюсси (*Fabian L. Claude Debussy und sein Werk. Mit besonderer Rücksicht auf den musikalischen Impressionismus. Drei Masken Verlag. München, 1923*). Усугубление этой точки зрения обнаруживается в работе А. Алышванга «Произведения Дебюсси и Равеля» (М., 1963), в которой он пишет о том, что названия фортепианных прелюдий Дебюсси «обозначают не сюжеты, а скорее субъективные ассоциации, вызванные музыкальными образами <...>». Эти беглые, смутные обозначения отнюдь не определяют собою содержание музыки и нередко выступают как нечто безразличное ей» (с. 86).

Вторая, противоположная точка зрения, утверждающая безраздельное господство импрессионистски-живописной аналогии, распространена очень широко.

Из представленной схемы 1 видно, что слово-образ (художественный) включено в целостную форму музыкального произведения Дебюсси через: посредствующее звено — характерологическую детализацию музыкального текста — и — непосредственно — через сходство структуры субъективного времени в образах, создаваемых словом и музыкой.

Программно-ассоциативная связь между словом-образом (художественным) и характерологической деталью музыкального текста по существу своему субъективна. Между тем, субъективность эта в произведениях Дебюсси оказывается не столь «абсолютной» как, например, в «программируемых» миниатюрах Э. Сати. Дебюсси стремится преодолеть субъективный характер этой связи, включая в нее какую-либо конкретную, а часто остроумно-конкретную деталь музыкального текста, легко соотносимую со словом-образом¹. В «Прелюде к послеполуденному отдыху фавна» это тембро-наигрыш флейты, ассоциирующийся с культом Пана в древнегреческой мифологии, а также звучание арфы и античных тарелочек, имитирующих архаический инструментарий; в «Празднествах» это танцевальные жанры; в «Сиренах» — унисонный тембр женского вокального ансамбля; в «Облаках» — погашенная эмоциональная атмосфера и разнообразная в своей монотонии пространственная звукопись; в «Пагодах» — гетерофония гамелана и восточные лады; в «Мертвых листьях» и «Фейерверке» — цитаты из шопеновского похоронного марша и из «Марсельезы»; в классицистических произведениях — музыкальная форма и отдельные черты клавишинной музыки XVIII века и т. д.

Если слово-образ (художественный) и характерологическая детализация музыкального текста связаны субъективной ассоциацией, то включение характерологической детали в музыкальную форму осуществляется в рамках музыкально-структурных принципов. Характер этой связи индивидуален в каждом отдельном случае и зависит от того, какие музыкальные элементы — «детали» избраны в качестве посредствующего звена: музыкальная фраза-цитата, тембр, звукоподражательный прием, музыкальная форма и т. п.

Нетрудно видеть, что непосредственная связь слова-образа (художественного) и музыкального образа, различных по своей природе, не может быть ни внешне-ассоциативным «домысливанием программы», приспособлением ее к музыкальной форме, ни наоборот — иллюстрированием музыки слова. В том и в дру-

¹ Ассоциативная связь в программном методе романтиков опиралась на следование сюжету, либо на обобщенные черты программы, с одной стороны, и с другой стороны — на характер музыкального образа в целом. Этот сюжетный или обобщенно-символический тип романтической программности принципиально отличается от структуры импрессионистского художественного произведения Дебюсси, включающего характерологическую детализацию музыкального текста.

гом случае единство, целостность структуры произведения отдается на произвол субъективности. Но именно этого Дебюсси стремится избежать, считая, что «музыка не прямое изображение, не иллюстрация картин природы, она передает впечатление от природы в более сложных и тайных соответствиях (associations)».

Дебюсси преодолевает различие понятийной природы слова и непонятийной природы музыки, делая наглядным сходство *структуры субъективного времени*, подразумеваемого в слове и реализуемого в музыке.

Субъективное время музыкального произведения (музыкального образа) включает в себя и количественную, и качественную характеристику. Музыкальные «события», из которых складывается субъективное время музыкального произведения, есть результат деятельности *субъективного* сознания композитора, вместе с тем они предназначены *субъективному* слушательскому восприятию. В связи с этим категория *структуры субъективного времени* кажется избыточной, но все-таки для единичного стиля и — тем более — для единичного произведения это понятие позволяет выделить более тонкие особенности внутренней организации, позволяет говорить о различии структур, а не о различии времен, что было бы неточно.

Обращаясь к музыкальному произведению Дебюсси, отметим характернейшее свойство его музыкальных образов: их способность к длительному многостороннему разворачиванию при сохранении неизменной устойчивой сущности, что не исключает, однако, движения внутри очерченных рамок устойчивого образа. В полном соответствии с этим слово-образ (художественный), — какую бы поэтическую или философскую мысль оно ни несло, — никогда не бывает в произведениях Дебюсси выражением изменчиво-процессуального, и напротив — всегда обозначает моментальное, устойчивое или неизменно-длящееся.

В многослойном произведении Дебюсси слово-образ (художественный) выражает общую поэтическую идею, не затрагивая собственно музыкального формообразования: ассоциативно связанная со словом характерологическая деталь музыкального текста подчиняется внутренней музыкальной логике. Иначе говоря, музыкальная форма в произведении обладает автономией. (Очевидно, понимание самодовлеющей ценности музыкального «ряда» и заставляло композитора протестовать против снижения его музыки до роли аккомпанемента к слову-образу.) И все же музыкальная форма не исчерпывает всего произведения, ибо она соотносена со словом-образом (художественным) на уровне элементов единой структуры. Благодаря такому новаторскому решению проблемы целостности словесно-музыкального синтеза, Дебюсси открывает для музыкального искусства новую тему — созерцание эстетической сущности объективного мира. Созданная им синтетическая структура художественного произведения

способная образно конкретизировать в музыке впечатления, и есть в строгом смысле область музыкального импрессионизма.

Создание и многообразное развертывание структуры импрессионистского музыкального произведения происходило в творчестве Дебюсси на протяжении нескольких этапов: раннее творчество, первое импрессионистское произведение («Прелюд к полуполуденному отдыху фавна»), широкая полиладовая система нового типа («Пеллеас и Мелизанда»), техника линейного гетерофонирования («Пагоды»), дальнейшее развертывание сложившегося творческого метода, вершины музыкального импрессионизма («Образы» для фортепиано, «Море», фортепианные «Прелюдии»). Остановимся на некоторых узловых моментах, важных для уяснения взаимоотношений импрессионизма с музыкой XX века.

Воздействием новой эстетической концепции отмечено уже раннее творчество Дебюсси (до 1892 г.), со свойственным ему избирательным отношением к традиции: молодой композитор заимствует гармоническую пряность, внесенную школой Франка, не избегает он и чувственно-изящной мелодики лирической оперы (особенно Массне), ему, наконец, не чуждо и народно-песенное начало французской и иных национальных музыкальных культур. Он комбинирует эти элементы в новые сочетания, выдвигая на первое место культ вкуса, утонченного лирического изящества, изысканной характерности. Вместе с тем композитор отвергает какие бы то ни было преувеличения экстатического, чувственного или драматического плана, то есть именно те черты, которые типичны для XIX века в целом и для позднего романтизма, в частности. Он отдает предпочтение жанру фортепианной и вокальной миниатюры (характерно его обращение к поэзии французского ренессанса или к современникам — П. Верлену, П. Бурже, С. Малларме, Ш. Бодлеру, а не к романтическому поэтическому наследию).

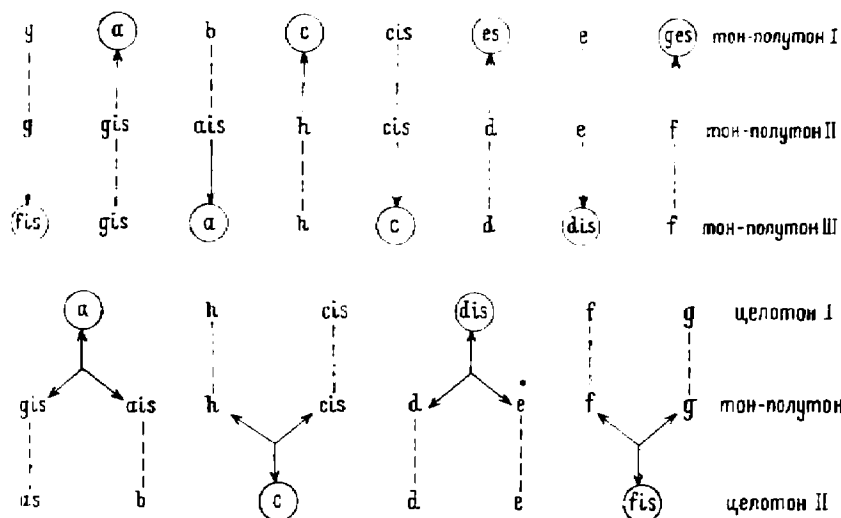
В русле той же эстетической концепции переосмысливается и область традиционной музыкальной технологии. Дебюсси стремится подчеркнуть красочные свойства даже простейших гармоний; для этого он часто снимает апподжиаатурный характер диссонанса, заменяя его обертонирующим (фонирующим) диссонированием, ювелирно отделявая вибрирующую ритмизованную фактуру. Порой он прибегает и к искусственным музыкальным ладам (тон-полутоновому и целотонному), хотя и в рамках обычной аккордово-гармонической, секвенционной и модуляционной «техники». Но самое главное — композитор начинает переосмысливать внутренние отношения между «горизонтальным» и «вертикальным» аспектами мелодико-гармонического комплекса. В обычном гомофонно-гармоническом складе функции мелодической горизонтали (интонационный «концентрат» многоголосия) и аккордовой вертикали (конструктивно-логическая основа письма) обособлены. У Дебюсси в начале таких пьес, как «Грезы» (1890),

«Арабеска № 1» (1888), наблюдается насыщение вертикали различными диатоническими тонами до четырех-, пяти-, шестизвучия, причем вертикаль может иметь секундовое расположение тонов. Такая перенасыщенная неаккордовыми звуками вертикаль оказывается способной к мелодически-последовательному, горизонтальному развертыванию, то есть к совмещению функций горизонтали и вертикали. Подчинение аккордово-гармонического начала мелодическому происходит и при полном параллелизме голосов (предыкт перед репризой «Цыганского танца», 1880 г., начало «Фантошей», 1892 г. и т. д.), и при утолщении терциями принципиального двухголосия (№ 1 и 3 из «Бергамасской сюиты», 1890—1905 гг.). Все эти приемы музыкального письма выдвигают в качестве важнейшего конструктивного элемента музыкальной формы фактуру. Влияние эстетической концепции на технологию здесь ощущается весьма явственно, однако принципиальный шаг к созданию новой структуры художественного произведения (то есть к воплощению импрессионистской эстетики в материале музыки) Дебюсси делает, начиная с оркестрового «Прелюда к полуполуденному отдыху фавна» (1892—1894).

В тематическом отношении «Прелюд» стоит в ряду многих воссоздаваемых в музыке Дебюсси художественных образов искусства (поэзии, живописи, музыки) прошлого. Момент эстетического созерцания, переживания наивно-прекрасного в античном искусстве — яркое проявление импрессионистской эстетики, ибо это не реставрация или стилизация античности, но стилистически совершенно новый художественный образ (субъективное «впечатление от...»).

Характерологические детали музыкального текста в «Прелюде» полностью очевидны (интонационно «загадочный» напев флейты, элементы оркестровки и т. п.), что же касается структуры субъективного времени, реализуемой в музыке, то ее определяют особенности музыкального образа и методы его воплощения. В «Прелюде» неизменностью, устойчивостью музыкального образа отмечены крайние разделы, в которых применена новая конструктивная логика — мелодическое развертывание многоголосия, основанного на искусственных мелодических ладах, — вытеснившая мажоро-минорную функционально-гармоническую систему. Со всей очевидностью это обнаруживает 10-тактная экспозиция «Прелюда». В основу экспозиции положен искусственный мелодический лад тон-полутон *g, gis, ais, h, cis, d, e, f*. В тактах 1—2 показан тритоновый участок этого звукоряда (*a* и *his* — хроматические проходящие звуки). В такте 3 образуется диатонический лад с неопределенным центром (возможно *e, cis, gis*). В такте 4 тоны основного звукоряда образуют аккорд *ais, cis, e, gis*. Наконец, в такте 5 возникает еще один аккорд преимущественно из тонов основного звукоряда *b, f, d, as, (e)*, причем тон *e* включается даже в целотонное пятизвучие *as, h, c, d, e*. Здесь тон-полутоновый и целотонный лады соединяются не пу-

тем динамически-тяготеющей гармонической модуляции, по через интонационно-мелодический контакт, осуществляемый по нижней части следующей схемы¹.



(Такая связь мелодических ладов использована в тактах 32—37 «Прелюда».) Нетрудно представить себе обратное направление связи. Подобным образом могут контактировать любые тон-полутоновые и целотонные звукоряды, возможные при 12-тоновой темперации.

(Эта мелодическая связь ладов служит основой перехода к репризе в тактах 79—96 «Прелюда».) В интонационно-мелодические контакты вступают не только искусственные, но и различные диатонические лады (таков, например, диатонический лад в такте 3 «Прелюда»). Каждый последующий лад включает новые тоны, то есть в той или иной степени приближает всю систему к пределу — 12-тоновости. Созданная Дебюсси конструктивная логика по-новому использует возможности темперированного строя, интонационно-выразительные особенности различных мелодических ладов и связанную с ними разнообразную аккордику. Основанные на этой логике музыкальные образы разворачиваются во времени, созерцаются в аспектах всевозможных гармоний и ладов, но, как уже говорилось, остаются неизменными в своей сущности; определяющими их качествами становятся постоянство и характеристичность.

В «Прелюде», как в типичном импрессионистском музыкальном произведении, художественный импульс, исходящий от сло-

¹ Для удобства в схеме применена энгармоническая запись, что, кстати, обнаруживает и нотация Дебюсси.

ва-образа, проведен творческим сознанием композитора сквозь музыкальный материал, и через слушательское восприятие замыкается на слове же, ибо структура субъективного времени в музыкальном образе слушателем осознается через круг родственных понятий: недействительность, созерцание, греза.

Импрессионистская музыкальная эстетика не только способствовала рождению новой модальной конструктивной логики, но повлияла на весь круг художественно-выразительных средств в произведениях, созданных Дебюсси после «Прелюда». В первую очередь это относится к музыкально-сценическому синтезу «Пеллеаса и Мелизанды» (1892—1902), сущность которого Дебюсси сформулировал следующим образом: «Я... хотел, чтобы действие никогда не останавливалось, чтобы оно было постоянным, непрерывным. Я хотел избежать паразитирующих музыкальных фраз. Слушая какое-нибудь произведение, зритель привык испытывать два вида эмоций, друг от друга отличных: эмоцию музыкальную, с одной стороны, эмоцию действующего лица — с другой. Я попытался, чтобы обе эти эмоции были неразрывно слиты и одновременны»¹.

В своей опере Дебюсси сохраняет созданную в «Прелюде» структуру импрессионистского музыкального произведения. В качестве характерологической детализации музыкального пласта оперы выступает система варьируемых по ходу оперы лейттем (Голо, Мелизанды, Пеллеаса, ревности и страдания Голо, предчувствия несчастья, отчужденности Голо и Мелизанды, смерти, любви Пеллеаса и Мелизанды, Леса, Источника и т. д.) и широко развитая полиладовая система, являющаяся основным средством музыкально-сценической интерпретации драмы Метерлинка.

В огромных масштабах оперы происходит развертывание музыкального образа, обладающего не только свойствами характеристичности и постоянства своей внутренней сущности, но и не отливающегося в замкнутую музыкальную форму. Этим путем композитор стремится утвердить мысль драматурга о вечности идеи фатальной предопределенности в человеческом существовании.

В музыкальном решении оперной формы «Пеллеаса» Дебюсси сумел расширить и конкретизировать эмоциональную сферу метерлинковской драмы², оставаясь верным ее слову, сущности и поэтике, но вместе с тем им поставлен смелый эксперимент в музыкальном формообразовании. Нужно сказать, что более ни в одном произведении Дебюсси нет и намек на раскрытость формы, композитор всегда уделял огромное внимание архитектурной завершенности своих сочинений.

¹ Дебюсси К. Статья, рецензии, беседы. М., 1964, с. 53.

² Яркий пример музыкальной характеристики и конкретизации — интонации в речитативах персонажей: наиболее лирически-однородная у Мелизанды, подчеркнуто экспрессивная у Голо, наивно-простодушная у Иньоля, вдохновенная, эмоционально открытая у Пеллеаса и т. д.

Не только полиладовая система, но и другие выразительные средства в музыке Дебюсси направлены на материализацию импрессионистской эстетической концепции, с этим, в частности, связаны особенности ритмики. Существует мнение о том, что «...стиль этого композитора [Дебюсси] представляет собой тот крайний тип ритмики, когда акцентность очень слаба, а времяизмерительность развита, многопланова. В музыкальной ткани обрисованы не только такты, группирующиеся по два, по четыре, но и равномерные рисунки длительностей внутри такта (в важных для произведения фоновых голосах)»¹. Описанное здесь наличествует, но отнюдь не во всем объеме творчества Дебюсси. Ритмика Дебюсси в целом обладает огромным разнообразием (прогрессирующим к фортепианным «Прелюдиям», 1910—1913 и балету «Игры», 1915). Для того, чтобы убедиться в этом, рассмотрим ритмику 10-тактовой экспозиции темы «Облаков» (1899).

Если первый, ладопеременный элемент темы абсолютно «времяизмерителен», то второй (мотив английского рожка), застывший как данность, замкнутая в себе ладовая формула, ритмически активен и служит акцентному нарушению «времяизмерительной» метрики. Это особенно ощутимо по ходу разворачивания экспозиции, когда оба элемента совмещаются в одновременности (такт 21 и далее). Такого рода основная («времяизмерительная») и дополняющая (акцентная) форма ритмометрики связана с инструментальным характером мышления Дебюсси². Дебюсси использует акценты и нарушения квадратности в структуре своих мелодий, в принципе близкие к ритмике Мусоргского. Если, например, для вокально-мелодического линейного стиля Мусоргского типичны неравномерные акценты, типичные также для русской речи, русского стихосложения, то для музыки Дебюсси с ее равномерной метрической сеткой, свойственной инструментальной музыке, типичны наложения акцентированных различными (в том числе тембровыми) средствами ладовых мотивов. Хотя обновленная ритмика и ладово-мелодическая природа мышления в том и в другом случае дают сходные эффекты характерностической выразительности, в идейно-теоретическом отношении музыка Мусоргского далека от импрессионизма. Для Дебюсси же именно импрессионистская эстетика диктует обращение к мелодическим ладам, к связанной с ними характерологической детализации текста — в том числе и средствами ритмики.

Характерологичность и мелодические лады в свою очередь определяют и особенности симфонического стиля Дебюсси. Оркестр Дебюсси всюду опирается на фактурно детализированную

¹ Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов второй половины XX века. М., 1971, с. 276.

² Возможно, неравномерная акцентность в музыке Дебюсси имеет своим источником ритмику французской речи.

массово-тембровую основу струнных, и благодаря этому он всегда остается в рамках традиционного понятия оркестровости. Новаторская сущность оркестра Дебюсси начинает проявляться в трактовке сольного начала, индивидуальных сольных тембров. Там, где в традиционных оркестровых стилях функция сольного тембра есть функция мелодическая, в принципе способная выполняться различными сольными тембрами, Дебюсси переходит на «технику» тембро-мотивов. В этих единствах качество тембра становится неотъемлемой стороной интонирования, всего комплекса произнесения музыки. Трудно представить замену тембра флейты в главной теме «Прелюда» или английского рожка в теме «Облаков» без искажения сущности интонирования. Особые свойства такого тембро-мотива проявляются в том, что мелодия, ритм и тембр, сливаясь, в устойчивое конкретно-характерологическое единство ставится неким подобием действующего лица в пьесе, и замена какого-либо элемента (мелодии, ритма или тембра) в тембро-мотивах невозможна.

Ладовые мотивы, представляющие неравномерно-акцентное начало, всегда немногозвучны и выделены из равномерного метрического потока каким-нибудь ярким тембро-динамическим (артикуляционным) приемом. Краткость тематических импульсов, свойственная ладовому письму Дебюсси, в системе тембро-мотивов обращается дробностью, подвижностью сольно-тембровой характеристики партитуры, тончайшей нюансировкой, детализацией выразительности. При этом естественно уходят на второй план, гасятся и становятся фиктивными эффекты массово-оркестрового порядка, возникает типичная для музыки Дебюсси «плотная» звуковая атмосфера, и это тоже есть деталь, ассоциирующаяся с типичным для импрессионистского музыкального произведения словесно-поэтическим «рядом».

Выдвижение на первый план сольных тембров ведет к своеобразной «камернизации» оркестра, отличной от ансамблевой «камернизации» малеровского типа. Дебюсси противопоставляет солиста массе, Малер представляет камерно-сольное начало в оркестре как полифонический ансамбль равных. И в том и в другом случае отправной точкой служит концертное начало: у Дебюсси — сольный концерт XVIII—XIX, у Малера — ансамблевый концерт XVII—XVIII столетий.

Концертность в оркестровке Дебюсси объясняется вовсе не его приверженностью к виртуозности, но наличием основных и дополняющих (комплементарных) элементов в тематизме. В темах «Прелюда», «Облаков», «Моря» и многих других сочинений ведущий тембро-мотив всегда оказывается в преимущественных условиях по сравнению с дополняющим и в этом смысле в полной мере концертно-доминирующим, сольным. При полифонической структуре тематизма сольное начало выпущдено было бы уступить свое место ансамблевому, как это происходит в симфониях Малера.

В рамках импрессионистской концепции сложилось и отношение Дебюсси к музыке Востока, к музыкальному фольклору вообще. Известно восхищение композитора яванскими оркестрами (гамеланами), которые он слышал на Всемирной выставке 1889 года. Приступая к этой теме в «Эстампах» (1903), Дебюсси не пошел по пути имитации (как это, например, спустя четыре десятилетия сделал Дж. Кейдж в своих «Трех танцах» для двух подготовленных роялей, 1944). Творческая идея Дебюсси состояла в том, чтобы создать образ Востока средствами своей стилистической системы, передать индивидуальное «впечатление» от музыки гамелана. Поскольку в роли характерологической детали здесь выступает сама восточная музыка, композитор использует ее образный строй и те ее конструктивные элементы, которые соответствуют его музыкальной логике в целом. Линейное гетерофонирование на основе различных диатонических ладов, полиритмичность фактуры — все это в потенции содержится уже в раннем его творчестве, в идее переосмысления аккордово-гармонического комплекса. В «Пагодах» линейно-гетерофонная техника развертывания ладов выявлена очень последовательно, можно сказать — бескомпромиссно, а затем распространена на многие страницы фортепианных «Образов» (1905), «Прелюдий» (1910—1913) и других сочинений. В том же плане проявляется отношение Дебюсси ко всей разнородной области фольклорной музыки. В ближневосточных, испанских, арабо-мавританских, французских мелодиях он избирательно отыскивает каждый раз новые возможности для органичного включения этого материала в свою стилистическую систему, в многослойную ткань импрессионистского художественного произведения.

Перед тем как будет рассмотрена судьба импрессионистской эстетической концепции в XX веке, обратимся к явлениям в области ладового мышления в европейской музыке, которые развивались параллельно реформе Дебюсси или были преемственно с ней связаны.

Наряду с Дебюсси, принципиальным явлением в сфере ладового мышления начала XX века представляется творчество Скрябина. В отличие от Дебюсси, музыка его младшего современника развивалась не через освоение многообразных ресурсов, выработанных национальными школами XIX века, а путем применения свойственных ладовому мышлению «технических» элементов и приемов письма в пределах мажоро-минорной системы, последовательно преобразуемой в искусственно-ладовую. (Натуральные лады, причем только европейского происхождения, сыграли здесь ничтожно малую роль.) Не ставя здесь целью последовательно рассмотреть эволюцию ладового мышления Скрябина, отметим основные, узловые моменты этого процесса в плане сопоставления с музыкой Дебюсси.

«Техническая» сторона ладового мышления в раннем творчестве Скрябина наиболее концентрированно представлена цик-

лом Прелюдий ор. 11 (1888—1899). Основное достижение ор. 11 — область многозвучных фактур. Таковы различные квартаккордовые структуры (в целом Прелюдия № 1, начало № 3, начало № 9, такты 1—2 в № 24), всюду трактованные как гармоническая функция. В известном смысле Скрябин движется здесь в направлении, обратном Дебюсси: последний в своем раннем творчестве стремился подчеркнуть в самых обычных гармониях особое качество — их фонизм — в противовес классической функциональной логике, Скрябин же наоборот, даже необычные аккордовые структуры и приемы голосоведения трактует в функциональном плане. Этой же функциональностью отмечен и линейизм в ор. 11. Например, в Прелюдии № 14 двухлинейность представляет нарастание квартаккорда в верхней линии и выстраивание тонического трезвучия в нижней. Такова же по сути трактовка линейной фактуры в Прелюдии № 6.

Но, пожалуй, самое парадоксальное в ор. 11 — функциональное истолкование принципа дополнительности (комплементарности), используемого в пределах 7-ступенной диатоники. В VI тетради Прелюдий (№ 19—24; 1895—1899) неоднократно встречаются многотоновые комплексы, постепенное звуковое наполнение которых обрисовывает обычные функциональные обороты. Так, в Прелюдии № 18 начальный такт строится как тоническая 6-звучная экспозиция, причем тон, определяющий мажорный лад, терция (седьмой звук) появляется в такте 2. В печальном трехтакте Прелюдии № 20 подобным образом выстраивается функциональный оборот S—D (в первых двух 6-звучных тактах отсутствует седьмой звук — доминанта, появляющаяся в такте 3). Начало в № 21 аналогичным образом показывает оборот T—D, в № 23 T—S. Подобно этому и искусственный тон-полутоновый лад трактуется в ор. 11 функционально, в синтезе с мажоро-минорной основой (4-тактная тема Прелюдии № 2: тон-полутоновые тетра- и пентакорды в мелодии тактов 1—4 и 13—16 из Прелюдии № 11). Функционально трактованные многоплановые комплексы Скрябин иногда разворачивает одновременно и как гармонию, и как мелодию (прелюдия № 1), то есть начинает фактурно переосмысливать мелодико-гармонический комплекс подобно раннему Дебюсси. Однако все эти разнообразие элементы ладовой «техники» в раннем творчестве Скрябина не связаны с широкой полиладовой системой, как в музыке Дебюсси, но базируются на централизованных 7-ступенных мажорных и минорных ладах.

В отличие от эволюции Дебюсси, все время как бы колеблющейся между двумя типами развития — внутренним, интенси-вным («Прелюд» — «Пеллеас» — «Ноктюрн» — «Море») и внешним, экстенсивным («Эстампы» — ансамблевые сонаты), дальнейшее творческое формирование Скрябина происходит внутри сразу же наметившегося круга музыкально-стилистических явлений. Так, элементы ладовой «техники», сложившиеся в раннем

творчестве, вообще не претерпевают существенных изменений, но происходит последовательное преобразование самой мажоро-минорной гармонической логики, а затем и вытеснение ее искусственно-ладовой системой.

Начальная стадия этого процесса включает в себя альтерационно-хроматическое преобразование доминантовой сферы, устойчивым признаком которой становится тритон (внутри самих аккордов и в тональных соотношениях). На протяжении всего центрального, «допрометеевского» периода творчества (до 1910 г.) это изменение постепенно распространяется и на субдоминантовую область, причем границы между D и S постепенно стираются, образуя общую сферу неустойчивости (по мнению В. Дерновой, это наличествует уже в Пятой сонате, 1907 г.).

Параллельно происходит развитие фактурных приемов, в том числе «техники» вертикально-горизонтального развертывания многозвучных гармоний, включая линейность. Такие длительно развертываемые многотоновые гармонии часто с жесткофиксированной внутренней интерваликой (расположением каждого конкретного комплекса) фактически превращаются в искусственные лады. Расположения аккордов, лежащих в основе фактурного развертывания этих ладов, Скрябин обычно строит аналогично обертоновскому ряду — с широкими интервалами в нижнем регистре (септима, тритон, реже — терция) и с узкими в верхнем¹. Гармоническая структура здесь, также как и у Дебюсси, выступает в качестве красочного элемента ладовой основы, обычно — понааккордовость с усложнениями. По мере эволюции своей ладовой системы Скрябин постепенно начинает отодвигать моменты разрешения неустойчивых гармоний в устойчивые, а в позднем периоде творчества порой и вовсе их исключает; вместе с тем происходит интенсивное развитие внутренних связей между ладовыми элементами самой неустойчивой сферы. С нахождением мелодических форм связей между искусственными ладами, завершается создание тотальной искусственно-ладовой системы Скрябина.

Если в раннем творчестве Скрябина «комплементарность» трактовалась как признак функциональности в пределах 7-ступенных централизованных ладов, то в условиях искусственно-ладовой системы дополнительность ладов по отношению друг к другу в пределах 12-тоновости играет роль мелодической связи между ладами. Типичный пример такого рода — Шестая соната op. 62 (1911—1912).

На протяжении первых 30 тактов главной партии происходят внутренние перемещения многотоновых комплексов в пределах

¹ Эта структура скрябинской аккордики при многотоновости состава послужила в свое время основанием для «теории ультрахроматизма» Л. Сабанеева, опубликованной в книге «Скрябин» (1916), а также в его работе «Принципы творчества Скрябина» («Музыка», № 194, 197, 202, 203, 209, 210).

основного опорного тон-полутонового лада *cis, d, e, f, g, as, b, h*. В тактах 31—34 появляется другой, дополняющий до 12-тоновости лад тон-полутон: *h, c, d, dis, f, fis, gis, a*. Затем опять восстанавливается основной лад, на котором построен ввод в побочную партию. Сама побочная и заключительная партии (такты 39—125) выдержаны в третьем тон-полутоновом ладу *a, b, c, des, es, e, f, fis*, также являющемся «комплементарным» к основному ладу. Стремясь подчеркнуть столь необходимое в сонатной форме экспозиционное соотношение «устойчивость — неустойчивость», Скрябин в сфере устойчивости делает основным базовый тон *d*, а в сфере неустойчивости — *a*, то есть трактует соотношение мелодических ладов по типу классического тонального плана (T—D).

В репризе основной базовый тон главной партии — *c*; побочной, заключительной и коды, соответственно — *g*. С «гармоническо-центрической» точки зрения тонально-гармоническая схема сонаты оказывается разомкнутой. Однако со стороны ладовой конструкции форма Сонаты устойчива и уравновешена, так как главная партия в репризе проведена в комплементарном тон-полутоновом ладу, а побочная, заключительная и кода — в основном. Архитектоника целого опирается на устойчивую арочную ладово-мелодическую конструкцию.

Как уже отмечалось, аккордовая основа скрябинской фактуры имеет расположение тонов, аналогичное обертоповому ряду. При этом образуется гармонический понааккордовый колорит. Тотальный смысл искусственно-ладовой системы в музыке «после-прометеевского» периода проявляется в том, что не только верхний, мелодический голос, но и базовые тоны фактуры описывают те или иные последования все тех же основных и «комплементарных» ладов.

Сравнивая музыкальную логику Дебюсси и Скрябина, следует отметить, что в обеих в сильнейшей степени проявляется свойственная ладовому мышлению индивидуально-стилистическая специфичность, принципиально выражающаяся в различной структуре ладовых систем. Полиладовая система Дебюсси шире по охвату ладовых элементов, порой совершенно несхожих по происхождению, историко-культурной традиции, более «диатонична» и последовательна в своем принципиальном «мелодизме», более радикальна в поисках новых ритмических закономерностей¹, более «классична» по структуре музыкальных форм и, наконец, во всем этом комплексе — более универсальна, нежели искусственно-ладовая система Скрябина.

¹ В отличие от Дебюсси имманентный характер творческой эволюции Скрябина проявился также и в сфере ритмики. Типичная для его раннего творчества симметрия, квадратность ритмики в тактах, фразах, предложениях и т. д., связанная с мажоро-минорной стилистической традицией, сохраняется и в позднем творчестве. Однако при этом чрезвычайно усложняются формы внутрядольного дробления с образованием многоэтажной фактурной полиритмии.

Но не только в универсализме музыкальной логики скрыта причина огромного влияния Дебюсси на судьбы последующего искусства и очень ограниченного воздействия на него скрябинского творчества. Главное здесь в новизне идейно-теоретической платформы музыки французского композитора, в то время как эстетическая позиция Скрябина — один из вариантов романтической концепции. Погружение в субъективность явилось тем препятствием, которое мешало музыке Скрябина выйти к более широким горизонтам в XX веке.

Если искусственные лады Скрябина — достижение совершенно независимое от Дебюсси, то полиладовые системы Стравинского и Бартока одним из своих истоков имеют опыт Дебюсси. Естественно, что между музыкальной логикой Дебюсси и этих композиторов складывается совершенно иное соотношение, нежели в параллели «Дебюсси — Скрябин». Не касаясь здесь всей длительной эволюции ладового мышления в музыке Стравинского и Бартока, остановимся только на раннем этапе их формирования, охватывающем примерно первые полтора десятилетия XX века.

Центром стремительной эволюции Стравинского в этом периоде является «Весна священная» (1912—1913), в которой чрезвычайно последовательно проявились индивидуализированные черты музыкальной логики, в дальнейшем связанные со всей деятельностью композитора. Полиладовая система «Весны» вполне сопоставима с полиладовостью Дебюсси при несколько большем компоненте натуральных ладов — немногозвучных диатоник, родственных тембро-мотивной «технике» Дебюсси. Принципиальное новаторство Стравинского в партитуре «Весны» проявляется в способе охвата 12-тоновости и в ритмической организации музыкальной ткани, теснейшим образом переплетающихся с «техникой» тембромотивов. При этом образуется совершенно новый индивидуально-стилистический комплекс.

12-тоновая система в «Весне» охвачена путем линейного гетерофонирования на основе «вертикально» истолкованного принципа ладовой дополнителности: не рядоположенность «комментарных» звукорядов, но их сосуществование в одновременности при детальнейшей дифференциации по слоям фактуры, ритмике и тембродинамике, вызванное стремлением придать каждому из ладов полностью автономный характер. Ритмический и тембродинамический фактор в этом линейно-многоголосном полиладовом письме усиливает ладовые и акустические «позиции» наименее самостоятельных в ладовом отношении линий. Поэтому ритм и тембродинамика в полной мере становятся ладоопределяющими, конструирующими элементами. В литературе, применительно к стилю «Весны», утвердился противоречивый и неточный термин «политональность», хотя в строгом смысле здесь может идти речь о своеобразном «вертикальном» истолковании принципа ладовой дополнителности средствами линейно-гетерофонной фактуры.

«Весна» убедительно и радикально преобразовала ритмическую сторону музыкального письма. Если нерегулярная акцентность в музыке Дебюсси существует в соединении с равномерным «временизмерительным» ритмом, то Стравинский совершает на этом пути подлинную реформу, выстраивая длинные ритмические цепи из разнохарактерных нерегулярно акцентированных тембромотивов, выполняющих внутри целого автономно-ритмическую функцию, не подчиненную какой-либо иной регулирующей ритмической основе. Смысл совершенного Стравинским переворота в области ритма соизмерим с реформой Дебюсси — в обоих случаях происходит выделение специфического начала (мелодических ладов и акцентного ритма) в самостоятельную музыкальную логику.

Ладовое мышление в музыке Стравинского «русского периода» опирается не только на достижения Дебюсси, но вторым своим источником имеет русскую музыку XIX века, в частности, ладовые элементы музыки Римского-Корсакова с присущей ей вариантной структурой коротких ладовых мотивов. Что же касается соотношения между Дебюсси и Стравинским, то здесь можно отметить и прямую преемственность (новаторское применение принципа ладовой дополнителности) и совершенно новый этап, фактически — реформу Стравинского в области ритмики, в свою очередь служащую отправной точкой дальнейшего развития этой сферы музыкальной выразительности.

В сравнении со стилистически-целостными ладовыми системами позднего Скрябина и раннего Стравинского, музыка Бартока начала XX века еще очень далека от того единого логического комплекса, каким она предстает в творчестве конца 1920-х — середины 1930-х годов. Еще не создано произведения, обобщающего различные поиски композитора в сфере ладов, но в отдельных сочинениях (в основном в мелкой форме) намечается принципиально новый подход к проблеме «мелодические лады — 12-тоновость». Именно на этом направлении кристаллизуется композитор в начале 1930-х годов свой вариант полиладовой системы.

В отличие от «техники» кратких тембромотивов в музыке Дебюсси и Стравинского, связанной с «горизонтальным» и «вертикальным» истолкованием принципа ладовой дополнителности, Барток в таких фортепианных циклах 1908—1910 годов, как «10 легких пьес», «Багатели» оп. 6, «Эскизы» оп. 9, нередко развертывает длинные мелодические линии, состоящие из народных по происхождению ладовых мотивов с различным тоновым составом. Именно таким путем композитор стремится создать свой индивидуальный мелодический язык, причем принципиально новое, современное музыкальное содержание возникает здесь благодаря широкому тоновому составу мелодии. Этим как бы осуществляется новое истолкование принципа ладовой дополнителности, объединяющего различные микроладовые элементы

в монотоновые натурально-искусственные лады часто неоктавной структуры, полномочным «представителем» которых является единая мелодическая линия. Такой принципиальный «мелодизм» бартоковской музыки предоставляет чрезвычайно широкие возможности в разнообразном развитии фактуры. В тех же циклах встречается фактура гомофонно-гармоническая, чисто линейная, основанная на гетерофонии, аккордовая, с различными видами ритмофонирующих остинато, всевозможных смешанных типов и т. п.

Мелодическая «техника» Бартока сопряжена и с нерегулярно-акцентной ритмикой, развивающейся в том же направлении, что и ритмика Стравинского. Мотивная структура бартоковской мелодики позволяет также истолковывать принцип ладовой дополнителности аналогично полиладовости «Весны священной», что обнаруживают те же ранние циклы фортепианных пьес. Однако принципиальной стилистической чертой музыки Бартока остается главенство основного, внутренне многостороннего мелодического образа.

Подобно Стравинскому, направление, которое обретает ладовое мышление начала XX века в музыке Бартока, есть опять-таки и развитие предпосылок, заложенных в реформе Дебюсси, и вместе с тем продолжение «ладово-мелодической» традиции XIX века, в особенности венгерских народных элементов творчества Листа, в целом, и ладовой «техники» позднего его периода, в частности¹. Возникает также своеобразный параллелизм между музыкой Стравинского и Бартока в их отношении к реформе Дебюсси. Если в развитии ритмики Барток движется в том же направлении, что и Стравинский, однако уступает последнему в радикальности и последовательности, то в своем подходе к 12-тоновости он многообразнее. В логическом смысле этот подход шире нежели применение ладовой дополнителности не только у Стравинского, но и у Дебюсси. Эти системы при всей их более строгой, и «чистой» внутренней логике могут быть представлены как частные выводы из более свободной и многообразной по внутренним критериям полиладовой мелодики Бартока. Однако на основании этого нельзя сказать, что ладовая логика Дебюсси оказывается ненужной в перспективе бартоковской мелодики, так как и в последнем случае мы имеем дело ни с универсальной, всеохватывающей формой, но с одной из ее индивидуально-стилистических разновидностей.

Рассмотренные здесь соотношения между ладовым мышлением Дебюсси и его современников и последователей указывают на принципиальную роль реформы Дебюсси, благодаря которой «ладово-мелодическое» направление впервые определилось как са-

¹ Листовские корни в музыке Бартока детально изучены в ряде работ венгерских музыковедов, например, в книге: *Уйфалуши Й. Б. Барток*. Будапешт, 1971.

мостоятельная музыкальная логика, способная по-своему использовать возможности 12-тоновости в совершенно новом художественно-выразительном качестве, принципиально отличном от мажоро-минорной гармонической системы.

Следует отметить, что мелодический в своей основе характер ладовой «техники», также как истолкование 12-тоновости (через применение принципа дополнительности ладов) никак не означают, что к ладам может быть причислена додекафония, которой также присущ звукорядный характер внутренней организации, строгое применение комплементарности (в пределах самого 12-тонового звукоряда).

При всех внешних соответствиях, разделяющий элемент между ладами (даже — сплошь искусственными, как, например, в музыке Скрябина) и додекафонией скрыт в единстве, «плотности» и вместе с тем «неравномерности» внутренней «первичной» звукорядной организации ладов, охватывающей, определяющей и стилистически целостное многообразие интонаций, и специфическую для каждого лада интонационную атмосферу. (Внешним проявлением этой организации выступает принципиальный «мелодизм» ладов, то есть ощущение их в качестве внутренне-многогранного, но целостного мелодического образования.)

В отличие от этого стилистическая определенность додекафонного письма достигается не вследствие единства внутренней «плотности» и «неравномерности» ладовой организации, а путем строгого ограничения круга интонаций и их последований в пределах «равномерного» 12-тонового звукоряда внутренне, «первично» неорганизованного. Отсутствие «первичной» ладовой организации звукоряда в додекафонном письме внешне выражается в усреднении и однообразии его интонационного «фонда». Этот момент был ясно осознан уже композиторами нововенской школы, и как его преодоление появляется миниатюризм форм в додекафонно-серийном стиле Веберна, внесение ладово-определяющих элементов у Берга и «позднего» Шёнберга. В сравнении с ладами, с их развитой внутренней организацией звукоряда, додекафония выступает более внешним выражением определенной стилистической «техники».

Описанные выше технологические и музыкально-образные явления в творчестве Дебюсси показывают, что в становлении его творческого метода, всей поливалентной структуры его музыки решающую роль сыграла импрессионистская эстетика. Множество работ, посвященных вопросам технологической преемственности, указывают на то, что открытые Дебюсси средства выразительности, приемы его письма вошли в плоть последующего искусства, однако остается не вполне ясной историческая судьба импрессионистской концепции: оказалась ли она «преодоленной» и «растворенной» в ходе дальнейшего развития искусства или сохранила какие-то «права» среди множества эстетических систем, стилей, направлений XX века. Начнем с того, что зарубеж-

ная эстетическая наука неоднократно склонялась к отрицанию самостоятельности музыкально-импрессионистской концепции. Импрессионизм объявлялся одним из следствий позднего романтизма¹, или сводился к натурализму², неоднократно были также попытки «заменить» его символистской концепцией³. В каждом из этих случаев абсолютизировались и субъективно использовались отдельные стороны импрессионистского искусства, в то время как целостность его идейно-теоретической основы намеренно игнорировалась. Но поскольку импрессионизм несомненно представляет собой независимую и «чистую» в идейно-теоретическом отношении концепцию, он может и должен служить «точкой отсчета» при анализе более поздних явлений.

Из композиторов ближайшего к Дебюсси круга остановимся прежде всего на М. Равеле, также являвшемся композитором-импрессионистом и все же имевшем творческие позиции, принципиально отличные от Дебюсси. Если создатель музыкального импрессионизма отрицал эстетические каноны XIX века, то Равель (подобно многим композиторам XIX века) фактически примкнул к традиции классического искусства. Классические формы — фуга, соната, концерт для Равеля означают не «характерологическую деталь» и не «тему» синтетического художественного произведения, но — так же как и для классиков — способ существования развивающегося во времени содержания, полностью охватываемого и исчерпываемого музыкальной структурой. На это указывает обилие беспрограммных произведений Равеля. С классической традицией Равеля связывает и его гармоническое мышление, тяготеющее к функциональности, несмотря на всю свою новизну. Мелодико-гармонический комплекс в равелевской музыке имеет прямое соприкосновение и с принципиальным «мелодизмом» XIX века. В отличие от Дебюсси, создававшего музыкальный образ как сложную систему кратких характеристичных мотивов, нередко хроматически «рассогласованных» с гармонической основой, Равель всюду стремится развертывать законченные по структуре протяженные мелодии, совпадающие по тоновому составу с гармоническим сопровождением. Отсюда и различие в использовании фигуративной техники, имеющей более самостоятельное значение в фактуре Дебюсси. Равель порой исходит из романтической образности («Ночные видения», 1909), но стремится повернуть их в сторону импрессионизма; его программные произведения соединяют в себе импрессионистский музыкальный язык и романтический тип программ-

¹ Kurth E. *Romantische Harmonik und ihre Kriese in Wagners "Tristan"*. 3-е Auflage. Berlin, M. Hesse, 1923.

² Bücken E. *Führer und Probleme der neuen Musik*. Verlag P. Tonger. Köln, 1924.

³ Jankélévitch V. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel, 1949; Jarociński S. *Debussy, a impresjonizm i symbolizm*. Kraków, 1966.

ности, основанный на ассоциативной связи обобщенных черт программы и музыкального образа в целом.

При всем этом музыка Равеля своими аккордово-гармоническими формами, ладовой структурой, многокрасочной атмосферой звучания, более всего способствовавшей укоренению общего представления о музыкальном импрессионизме, родственна Дебюсси, к тому же и названия многих его сочинений суть слова-образы (художественные). Однако было бы большой натяжкой всюду приписывать Равелю структуру импрессионистского произведения. Характеристичность музыки Равеля направлена не на ассоциативную детализацию музыкального текста, а на подчеркивание национального (в частности — испанского) начала. Что же касается структуры субъективного времени в его музыкальных образах, то в силу тяготения к мотивному развитию и другим отмеченным выше приемам классического письма она, за редкими исключениями (например, в «Долине звонов», «Виселище»), обладает изменчивостью, внутренним развитием.

Искусство Равеля — ярчайший пример обновления, освежения классической музыкальной традиции новыми звуковыми средствами. Классические формы он сумел органично соединить с звуковой «техникой», свойственной импрессионизму. В целом структура его произведений подобна музыке национальных школ XIX века, также обновлявших и развивавших классическую традицию, но через обращение к народно-национальным элементам¹. Музыка Равеля в наибольшей мере *стилистически* близка музыке Дебюсси, и в этом она является естественным расширением импрессионистской концепции.

Более глубинное воздействие оказал музыкальный импрессионизм на творчество Стравинского, в котором сложились совершенно другие эстетические пропорции. Достаточно подробно изучено отношение Стравинского к «объективным» эстетическим системам (классической, фольклорной), но при этом не вполне ясна идейно-теоретическая основа, объединяющая все многообразие его музыки. На протяжении своего длительного творческого пути Стравинский сохранил постоянный и действенный интерес к идее устойчивости, к *уже ставшему*, освященному временем, ритуальному («Весна священная» — 1912, «Пульчинелла» — 1919, «Свадебка» — 1922, «Царь Эдип» — 1926, «Аполлон Мусaget» — 1928, «Симфония псалмов» — 1930, «Монумент Джемсуальдо» — 1960, концерты, симфонии, сонаты, хоровые сочинения и многое другое). Он видит носителя этой идеи в самой музыке, которая уже стала, осуществилась в прошедшие творческие эпохи (даже «ве-

¹ Здесь не рассматривается технологически примыкающее к Дебюсси широкое движение в национальных школах XX в., в принципе стремившееся к структуре равелевского типа, но с иными национальными чертами и менее выраженными элементами импрессионистской эстетики и музыкального языка (Респики, Фалья, Шимаковский, Барток, Кодай, Вила, Лобос, Хачатурян и др.).

бернианство» Стравинского — ретроспекция). При таком своеобразии основной темы индивидуальность композитора обнаруживает себя в способах развертывания материала, подчеркивающих его устойчивость и проявляющихся в ладовом (или серийном), ритмофактурном и тембровом элементах музыкального письма.

Заметим, что внутренне постоянная структура субъективного времени в музыкальных образах Стравинского отвечает идее устойчивости, раскрываемой посредством музыки в словесном «ряде» его программных произведений. Музыка Стравинского ярко театральна по своей природе и в силу этого насыщена характеристическим тематизмом, играющим, однако, в структуре произведения Стравинского иную роль, нежели характерологическая детализация в произведении Дебюсси, не театральном, а лирическом по существу.

Что же касается беспрограммной музыки, то ее классические формы приобретают в искусстве Стравинского смысл, противоположный их исторически сложившемуся предназначению: в рамках классической эстетической системы они выражали идею становления и развития, в то время как здесь являются носителями идеи постоянства, устойчивости. Совершенно ясно, что метаморфоза эта есть следствие взгляда на них «со стороны» основной темы и индивидуальности Стравинского, подобно тому как Дебюсси обращал свою индивидуальность к эстетическим свойствам объективного мира. Утверждая идею незыблемости внутри музыки и средствами музыки, Стравинский как бы «сжимает» трехчленную структуру, типичную для импрессионистского музыкального произведения, до двух- и одночленной.

В данном случае речь не может идти просто о структурах классического (одночленность) или романтического программного произведения (двухчленность с ассоциативной связью), так как произведение Стравинского относится к своему (уже осуществленному в прошлом) музыкальному материалу и форме как неповторимо индивидуальная технологическая и смысловая интерпретация. Но разве не такая же идея отличает, например, «Пеллеаса» от классико-романтического оперного прототипа? Несмотря на разницу в темах произведений (у Дебюсси музыка интерпретирует слово, драму; у Стравинского музыка интерпретирует музыку), в том и в другом случае возникают сходные внутренние структуры. Этой синтетичностью, осуществляемой только на территории музыки, неоклассицизм Стравинского принципиально отличается от неоклассицизма Хиндемита, впрямую продолжающего философско-логическую линию в классической традиции. Синтез, как внутренняя идея произведения, не характерен для Хиндемита. Для Стравинского же неоднократные высказывания о внутреннем родстве его музыки с искусством Дебюсси имеют глубоко прочувствованный смысл, ибо они относятся не к частным приметам стиля, но к идейно-теоретической позиции, понимание которой делает доступными наблюдению многие скрытые

черты его музыки: соотношение объективного и субъективного факторов, природу ее своеобразного лиризма, внутреннее единство при внешней многоликости и т. д. По линии стилистической общности можно констатировать значительную насыщенность музыки «русского» периода Стравинского живыми токами импрессионизма, и затем постепенную схематизацию их в ходе его дальнейшей эволюции¹.

Музыка Равеля и Стравинского — как бы два различных вывода из импрессионистской концепции. Равель развивает внешнюю сферу импрессионизма — музыкальные выразительные средства, его звуковую «технику» и тематику, но вместе с этим неотступно следует важнейшим принципам романо-французского классического искусства. Стравинский, наоборот, выражая идею постоянства, устойчивости, находит необычное преломление идейно-теоретической основы импрессионизма через фольклорный и классицистический (барочный) материал и форму. Тесно соприкасаясь с различными сторонами импрессионистской эстетики, оба композитора (хотя и по разным причинам) не охватывают в своей музыке полный объем структуры импрессионистского музыкального произведения, которая осталась наиболее последовательной и широкой реализацией идеи словесно-музыкального синтеза в инструментальной музыке.

В огромной панораме музыкального искусства XX века попытки осуществить синтетическое произведение делались неоднократно и с самых различных позиций. Таковы, например, различные опыты с коллажами, в которых музыкальная структура символизирует какой-либо элемент концепции, строящейся по типу идеи литературного произведения. Другой подход показывают попытки создать «инструментальный театр», где наглядно-видимая часть музыкального исполнения организуется по типу сценического произведения и т. п. Наряду с этими экспериментальными направлениями, в подавляющем большинстве не имеющими никакого соприкосновения с музыкальным импрессионизмом, в XX веке продолжает осуществляться традиционный словесно-музыкальный синтез в виде программных музыкальных произведений, заимствующих отдельные элементы музыки Дебюсси.

С этой стороны весьма интересно творчество одного из крупнейших французских композиторов середины XX века Мессиана. В своих религиозно-символических сочинениях Мессиян столкнулся с необходимостью по-новому решить проблему словесно-

¹ Нагляднее всего этот процесс отразился в изменении образного начала, чрезвычайно выпуклого в ранних произведениях и все более скрытого в сочинениях «неоклассического» периода и в позднем творчестве. Однако и здесь музыка Стравинского воздействует на слушателя прежде всего благодаря образным ассоциациям. Композитору не удалось до конца подчинить систему выразительных средств, генетически связанных с импрессионизмом, идее «чистой», «абсолютной» музыки.

музыкального синтеза: если композиторы XIX века в своих произведениях на религиозную тематику традиционно прибегали к устоявшимся выразительным средствам, заимствованным у культового искусства, то Мессиаан стремится *все* применяемые им музыкальные структуры обнять религиозно-символической программностью. Среди используемых им музыкальных средств (элементы древнегреческой и дальневосточной музыкальной архаики, звуковые «натурализмы» и т. д.) немалое место занимает усложненная и рационализированная импрессионистская звуковая техника, являющаяся конструктивной основой музыкального письма. Широко применяемые Мессиааном искусственные мелодические лады в целом не так уж далеки от полиладовой системы Дебюсси.

К. Самюэль в «Беседах с О. Мессиааном»¹ приводит слова композитора об огромном значении, которое имел в его творческом формировании «Пеллеас». Признание это не случайно. Действительно, в музыкальной драме Дебюсси с ее незамкнутой, потенциально «бесконечной» формой, ее широкой полиладовой системой (наиболее важным конструктивным и выразительным элементом, в сравнении даже с музыкальным тематизмом) видится чисто европейский прототип музыкальных форм Мессиаана. Но если для Дебюсси разомкнутость оперной формы «Пеллеаса» — уникальный опыт, раскрывающий смысл метерлинковской драмы средствами музыки, то Мессиаан возводит этот прием в господствующий принцип формообразования, часто безразличный к особенностям основного тематического «ядра» его творчества — католической религиозной символики. В этом проявляется различие творческих установок: интуитивной и гибкой у Дебюсси, более рациональной, конструктивистской у Мессиаана.

Рационализм пронизывает отношение Мессиаана и к музыке Востока. Там, где Дебюсси видел целостный образ, вызывающий индивидуальное «впечатление», Мессиаан находит чисто конструктивные элементы музыкального языка. Такова его ритмическая концепция, использующая метрические структуры древнегреческой поэзии и архаические индийские ритмы деци-талас. Это не проходит бесследно для его музыки, в которой нередко встречается механическое соединение автономно разработанных ритмических и ладово-интонационных схем. Конструирование музыкального языка по типу музыкального мышления Востока и Полинезии в некоторых сочинениях Мессиаана становится сутью высказывания («Семь хайкай», «Огненные острова»).

Той же творческой установкой отмечено обращение Мессиаана к пению птиц, которое для него не только символ чистоты природы, источник композиторского вдохновения, но и исходный звуковой материал (интонации, ритмические фигуры, тембры, комбинации контрапунктических напластований, общее разверты-

¹ Samuel C. Entretiens avec O. Messiaen. P., 1967.

вание формы и т. д.). Подобно его ритмической концепции такая рядоположенность внешней (в данном случае — «природной») звуковой модели и внутреннего творческого процесса представляет свидетельство того, что экстраверсивность, ориентация на внешние факторы принципиальна для музыкально-творческого сознания Мессиана, конструктивизм же — движущая сила творческого процесса. Желая приблизить внешние звуковые формы к внутреннему человеческому миру, Мессиян прибегает к помощи слова (в этом не последнюю роль играет абстрактно-символический характер религиозной поэтики, не требующей от музыкального языка жизненной конкретности). Естественно, что музыка в таком соединении функционирует как своеобразный звуковой арабеск. Эта орнаментальная в своем существе концепция искусства принципиально отличается от музыкального импрессионизма. Внеположенное музыкальному языку слово-образ (художественный) включается в форму импрессионистского музыкального произведения через описанную выше двойственную связь с музыкальным текстом, в целом разворачивающимся по имманентным законам музыкальной формы. Благодаря этой структуре, музыкально-творческое сознание Дебюсси остается интраверсивным, самоуглубленным музыкальным сознанием, и вместе с тем композитором найден выход к широчайшей жизненной конкретности музыкального образа и художественного произведения. Мессиян, напротив, совершает «обратный путь», стремясь ввести в мир музыки, очеловечить, опозитивировать внеположенные музыкальному языку звуковые модели.

Музыка Дебюсси отличается от музыки Мессиана и в понимании временного фактора. Для Дебюсси время в пределах музыкального произведения выделено из общего временного потока, ибо оно есть фактор завершенной музыкальной формы, индивидуальной «архитектуры» произведения. Для музыки Мессиана принципиальная «разомкнутость» формы означает «включенность» ее в общевременной поток. Заметим, что такое отношение к временному фактору наблюдается и в древних музыкальных культурах, еще не прошедших стадию индивидуализации творчества. Мессиян последователен в таком истолковании музыкально-временных и формальных категорий. Отметим также, что этот композитор ретроспективен и в утверждении истин католической веры в качестве прямого содержания своей музыки, ибо такая творческая позиция встречается на протяжении тысячелетней истории западной музыки несчетное число раз. Удастся ли ему при таких творческих установках создать соответствующую единую художественную структуру? И если удастся, то какова она?

Целостность музыкального произведения у Мессиана зависит от субъективно-ассоциативной связи между словом — религиозным символом и музыкальной формой, иначе говоря, в роли идейно-теоретической основы мессияновского творчества выступает

религиозно переосмысленная и в этом отношении «объективированная» романтическая эстетика¹.

Как уже говорилось, Мессиа́н стремится включить в сферу своей программно-религиозной концепции преобразованную импрессионистскую «технику» музыкального письма, звуковые «натурализмы», дальневосточную музыкальную архаику, древнегреческую поэтическую метрику. Всем этим элементам и его искусству в целом присуще сильное чувственное воздействие, обладающее значением помимо и даже вопреки субъективной религиозно-символической ассоциации. Стилистическая свежесть этой музыки налицо, но принципиально новая идейно-теоретическая система при этом не возникает.

Мы попытались рассмотреть искусство Дебюсси, так же, как и ближайшие к нему некоторые явления композиторского творчества XX века, в их исторической конкретности, в целостности и единстве их эстетико-стилевых установок, взятых в крупном плане.

Музыка Дебюсси — порождение определенных социально-исторических условий, но, как и во всех подлинных, глубоких явлениях искусства, в ней оказались заложены огромные потенциальные возможности, раскрывающиеся в будущее. Возникнув во времена разрастания в искусстве субъективистских тенденций, она явилась своеобразной реакцией материалистически ориентированного творческого сознания на субъективно-идеалистический кризис эпохи. Смысл этого протеста сохраняется и до сих пор. Не лишен интереса тот факт, что новую объективированную эстетическую формулу создал композитор, сам обладавший чрезвычайно яркой индивидуальностью. В его глубоко индивидуальном стиле оказался объективно переосмысленным центральный фактор музыкального мышления — ладотональность. Благодаря этому именно музыка Дебюсси открывает эпоху национальных школ XX века.

Э. Ансерме в своих «Беседах о музыке», выпущенных в 1963 году, пишет о Дебюсси, как о первом музыканте, «продемонстрировавшем высокосвершенную свободу обращения с ресурсами, достигнутыми в музыкальном языке», и добавляет симптоматичную фразу о значении Дебюсси именно для виднейших композиторов, творцов национальной музыки в XX веке: «Следуя его примеру, по этому пути пошли крупнейшие из музыкантов нашего века: Равель, Фалья, Стравинский, Барток. За ними в свою очередь другие музыканты должны создавать свой стиль в пределах средств, открытых новой музыкой»².

¹ В этом же религиозном плане Мессиа́н пытается истолковать миф о Тристане и Изольде, а также использовать вагнеровские (!) «томительные» хроматизмы, внедренные в мелодику некоторых его сочинений («Турангалила», «Квартет на конец времени» и др.). Однако чувственный характер этих интонаций объективно не преодолевается и не превращается в «сверхчувственный».

² Ансерме Э. Беседы о музыке. Л., 1977, с. 51.

Французский композитор имеет прямое отношение к становлению «объективной» линии в музыкальном искусстве XX века, обогатив ее возможностями, в принципе отличающимися от неоклассицизма и неофольклоризма. Исследуя границы человеческой субъективности и сохраняя присутствие субъективности, музыка Дебюсси первой дает один из возможных ответов на этот вопрос и все же не исчерпывает его. Подтверждением тому служит творчество Стравинского, сделавшего свои выводы из сформулированной Дебюсси проблемы.

Как можно видеть, вопросы, складывающиеся в XX веке вокруг импрессионизма, не замыкаются в отдельных технологических или стилевых факторах, ибо на первом месте здесь философский уровень проблематики, самостоятельность, «первичность» открытой Дебюсси эстетики, которая остается «пробным камнем» действительной современности и новизны тех или иных эстетических концепций. В целом опыт искусства XX века показывает, что подобно фольклорной, или классической, или романтической эстетическим системам творческое развитие импрессионизма еще не приостановилось, и можно ожидать появления новых идей и стилевых разработок на его идейно-теоретической основе.

ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЕБЮССИ

В музыке Дебюсси прежде всего впечатляет глубоко самобытный гармонический язык, в котором с трудом улавливаются как связи с предшествующей музыкой, так и параллели с творчеством современных Дебюсси композиторов. В силу очевидной новизны гармония Дебюсси уже с давних пор привлекала к себе основное внимание исследователей, обратившихся к его творчеству, а в настоящее время особенности структуры применяемых Дебюсси созвучий и способы их сопряжения во многом уже раскрыты и осмыслены теорией. Но происходящее в верхнем слое музыкальной материи вовсе не исчерпывает всей глубины новаторства Дебюсси, оно сказывается не только в музыкальном материале, но и в способах его организации — в характере течения процесса формообразования. Дебюсси фактически выработал в своем творчестве те основные принципы трактовки музыкальной формы, которые действительны в музыке XX века вплоть до наших дней; без их учета и осмысления многое в современной музыке оказалось бы необъяснимым.

Дебюсси на протяжении своей жизни сочетал композиторское творчество с плодотворной деятельностью музыкального критика. В его многочисленных газетных статьях и рецензиях, отличающихся глубоким проникновением в суть музыкальных явлений, остроумием, а иногда полемической заостренностью суждений, вполне оправданно вырисовываются эстетические воззрения композитора. В данном случае (а так бывает далеко не всегда) дело не расходится со словом — вся написанная Дебюсси музыка действительно воплощает в себе ту эстетическую концепцию, которая в рассредоточенном виде содержится в его печатных выступлениях.

Что касается отношения Дебюсси к музыкальной форме, то, пожалуй, ярче всего оно выражено уже в одной из первых критических рецензий композитора — о вокальном цикле Мусоргского «Детская». Дебюсси пишет, что в произведении Мусоргского «никогда не встает вопрос о какой-либо форме или, во всяком случае, форма эта до такой степени многообразна, что невозможно породнить ее с формами установленными, если можно так сказать, административными»). И далее: «Все спаяно и складывается

из последовательности легких штрихов, соединенных таинственными узлами и даром лучезарной творческой пронизательности»¹.

Именно полемика с административными формами (отдадим здесь должное великодушию иронии Дебюсси) и стала основой подхода Дебюсси к музыкальной форме.

То, что Дебюсси называет административными формами — это по существу некие оптимальные композиционные структуры, которые выработала многовековая музыкальная практика человечества, в них представлено почти все творчество величайших композиторов XVIII—XIX веков. В течение долгого времени они нещадно эксплуатировались и второстепенными сочинителями музыки, которые, не испытывая в них настоящей потребности и не понимая заложенных в них богатых возможностей для индивидуализации музыкальной формы, механически заполняли их, что и привело к их известной дискредитации, заметной уже к концу XIX века и особенно остро ощущаемой именно Дебюсси.

Дебюсси решительно и бескомпромиссно настроен против академической предубежденности архитектоники музыкальной формы. Показательно, что он первый (и единственный) из величайших композиторов прошлого века не обратился в сфере инструментальной музыки к сонатной форме, если не считать Струнного квартета ор. 10, произведения сравнительно раннего, где сонатная форма, кстати, весьма озадачивающая (побочная тема в репризе первой части заменена темой из разработки). И Дебюсси, возможно, не совсем прав, называя Мусоргского в качестве своего предшественника и единомышленника в этом вопросе, ибо подавляющее большинство прославленных сочинений великого русского классика, в том числе и вокальный цикл «Детская», относится к сфере вокальной музыки, где в силу взаимодействия музыки с текстом образующиеся структуры всегда имели тенденцию отклоняться от типовых (уже у Шуберта). А инструментальная музыка Бородина, Римского-Корсакова и Балакирева, композиторов, наиболее близких Мусоргскому по эстетическим взглядам, вполне укладывается в рамках классической концепции формы. Поэтому нам кажется, что Дебюсси в вышецитированной рецензии не столько высказал суждение об особенностях формы в произведениях Мусоргского, сколько сформулировал свое собственное понимание музыкальной формы.

В целом же в европейской музыке, современной или непосредственно предшествовавшей Дебюсси, поиски в области музыкальной формы еще не порывали с классическими основами, даже форма программных симфонических произведений Листа и Рихарда Штрауса в большинстве случаев так или иначе сводима к усложненной или несколько видоизмененной классической композиционной схеме той или иной разновидности. Но богатые возможности для индивидуализации музыкальной формы, заложен-

¹ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, с. 17.

ные в рамках классических построений формы, использовались все более полно. Появились, в частности, смелые и неожиданные решения сонатной формы. Отметим в первую очередь чрезвычайно оригинальную сонатную форму в 1-й части Шестой симфонии Чайковского, где реприза по существу является продолжением разработки, а генеральная, третья по счету кульминация падает... на предыкт перед побочной партией в репризе. Не в меньшей степени отличается от классической безусловно сонатная форма многих частей симфоний современника Дебюсси Густава Малера — как показывает И. Барсова, этой форме свойственна «планиметрическая полифункциональность» разделов, что выражается в наложении друг на друга нескольких одновременно образующихся сонатных схем¹. Подобные яркие проявления «консервативного новаторства» в области формы свидетельствовали об актуальной способности классических форм служить выражению нового музыкального содержания.

Однако Дебюсси такого рода возможности не занимали, форма в его музыке полностью независима от классических архитектурных принципов, в ее течении не наблюдается ни малейшей предустановленности. Но при полном и последовательном отказе от заданных структур музыкальная форма лишается и поддержки тех мощных конструктивных факторов, которые заложены в апробированных композиционных схемах. Вследствие полной индивидуализации в ней активизируются деструктивные тенденции, появляется опасность фрагментарности, распада на мелкие, вяло и произвольно связанные друг с другом эпизоды.

Не подлежит никакому сомнению, что вопреки подобным ожиданиям форма в музыке Дебюсси при полной индивидуализированности отличается завидной прочностью и упругостью, в ее течении ощущается несомненная естественность и логически безупречная мотивировка каждого поворота музыкальной мысли. Но своим совершенством она обязана уже не традиции, даже изобретательно преломленной. Тайна формы у Дебюсси, вернее тайна ее совершенства, скрыта только в ней самой. Вполне отдаем себе отчет в том, что, прикасаясь к этой тайне, мы явно противоречим мысли самого Дебюсси (неоднократно им высказанной) о вреде аналитического разбора музыки, что в статье «О вкусе» (февраль 1913 года) выражено, например, в следующих словах: «Эти первоисточники [музыки.— Р. Л.] достаточно священные, чтобы музыка могла ими в какой-то степени гордиться и сохранить долю тайны. Во имя всех богов не будем же пытаться ни освобождать ее от этой тайны, ни стараться разъяснить ее»².

Однако музыка Дебюсси как всякое явление большого искусства представляет собой объект для бесконечного процесса познания: ее воздействие сводится не к одному-двум секретам, раскрытие которых мигом рассеяло бы атмосферу волшебства ис-

¹ Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975, с. 394—406.

² Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, с. 214.

кусства вокруг нее. Напротив — чем больше нам удалось узнать о музыке Дебюсси (или о другой музыке подобного же ранга), тем больше мыслей и чувств она в нас вызывает; близкое знакомство с ней не уменьшает, а увеличивает интерес к ней. К тому же музыка Дебюсси слишком хорошо умеет хранить свои тайны. Ее формы в силу невозможности прямого соотнесения их с традицией затрудняют определение той основы, с которой могло бы начинаться постижение их внутренних закономерностей. Поэтому здесь исследователю приходится ставить перед собой относительно скромные цели.

В настоящей статье объектом рассмотрения являются все основные симфонические произведения Дебюсси — часто исполняемые «Прелюд к полуполуденному отдыху фавна» (1892), ноктюрны «Облака» и «Празднества» (1897—1899), Три симфонических эскиза «Море» (1903—1905) и несколько реже исполняемые ноктюрны «Сирены» (1897—1899) и серия «Образы» для оркестра (1909), включающая три произведения — «Печальную жигу», трехчастную сюиту «Иберия» («На улицах и дорогах», «Ароматы ночи», «Утро праздничного дня») и «Весенние хороводы»¹. Ограничение круга исследуемого материала обусловлено двумя причинами. Во-первых, во всех перечисленных произведениях мы имеем дело с чисто инструментальной формой, не связанной с текстом, на которую и программное начало, выраженное в названии, оказывает лишь незначительное влияние. Хотя подавляющее большинство инструментальной музыки Дебюсси программно, программы его никогда не навязывают музыке некой определенной сюжетной логики развития, а лишь намечают общий характер и мотивировку воплощаемой ею экспрессии. Таким образом инструментальная форма Дебюсси не поддается влиянию внемузыкального начала, в отличие от вокальной формы или форм музыки, связанной со сценическим действием, ее можно рассматривать без учета побочных факторов в своем чисто музыкальном естестве. Во-вторых, лишь в названных симфонических произведениях можно наблюдать именно крупную симфоническую форму Дебюсси, содержащую все возможные функции и масштабные уровни формообразования. Поэтому только эти произведения способны дать полное представление о природе инструментальной формы Дебюсси. Мы стремимся обнаружить некоторые из тех интегрирующих тенденций, благодаря которым инструментальная форма Дебюсси, лишенная поддержки конструктивных сил классической формы, все же завоевывает свою прочность. Для этого необходимо выяснить как наиболее существенные отличия инструментальных форм Дебюсси от классических, так и моменты соприкосновения с ними.

¹ Все эти произведения в ходе дальнейших рассуждений отдельно не аннотируются, мы рассчитываем на знакомство с ними читателя, имеющего к тому же возможность обратиться к соответствующим разделам работ о Дебюсси Ю. Кремлева, И. Мартынова, А. Алышванга и др.

Сразу необходимо подчеркнуть, что отказ от типовых композиционных структур не является единственной особенностью формообразования музыки Дебюсси, не только общая архитектоника форм, но и совершающиеся в них процессы по своему содержанию и направленности беспрецедентны. По-видимому здесь одно вытекает из другого.

В ряде случаев в развитии форм музыки Дебюсси наблюдается постепенное и плавное вытеснение одного тематического комплекса другим. Так, например, в ноктюрне «Празднества», форма которого тяготеет к сложной трехчастности, первый раздел, основанный на едином движении и неизменном жанровом ритме тарантеллы, по тематическому содержанию в то же время не един — он лишен даже намеков на внутреннюю репризность, без которой фактически немислим начальный раздел классической трехчастной формы: в заключительном разделе в нем сравнительно долго развивается легкая маршеобразная тема (в нижеследующем примере у кларнетов и фоготов), которая вопреки классической логике формообразования так и не была «заявлена» в начале. Она чередуется с изящной лирической темой (в примере у гобоя и английского рожка), также лишь к концу формы образовавшейся.



Смена начального тематического комплекса новым в некоторой степени является отражением программного замысла, навеянного, согласно свидетельству самого композитора, воспоминанием о старинных народных развлечениях в Булонском лесу, освещенном и наводненным толпой¹. Следовательно в том, что крупный раздел формы кончается без оглядки на свое начало, выражены, возможно, впечатления от непрерывной смены живописных сцен, открывающихся взору гуляющего в праздничной толпе. Но необычно развивающаяся музыкальная форма мотивирована не только программой (что говорило бы о ее вторичности), но и самой музыкальной логикой — тем, что смена тематического содержания формы происходит плавно и органично, через «посредствующее звено». Оно образуется примерно в середине первого раздела, где на фоне характерного аккомпанемента, пронизывающего все начальное тематическое изложение, звучит новая тема гобоя; в ней уже выступает основной мотив заключительной

¹ См.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси, с. 312.

темы, но пока только в качестве продолжения главенствующей тематической мысли темы гобоя.



Только к концу раздела этот мотив заявляет о себе в полный голос, выступая в роли головного, при этом именно здесь в полной мере обнаруживается и его интонационная острота, заключенная в «дразнящей» своей необычностью ладовой позиции нисходящего хода по минорному трезвучию, образующему VII, V и III ступени мажора на фоне тонической гармонии (см. пример 1).

Аналогичная направленность развития наблюдается в «Весенних хороводах» из цикла «Образы», где Дебюсси цитирует мелодию популярной французской песни «Nous n'irons plus au bois». В ходе развития тематическая функция этой мелодии становится из максимально подчиненной главенствующей. Впервые цитата появляется после вступления в начальном построении основной формы, но не в самом начале его, не в роли головного мотива и не в главном голосе, а лишь в ходе развёртывания в качестве контрапунктирующего подголоска. Таким образом ее начальная функциональная позиция отличается подчеркнутой слабостью.

3 Un peu plus mouvementé, léger et fantasque, ♩ . 126

Затем она, на первых порах даже временно выключаясь из развития, постепенно захватывает главенствующее положение и, вытесняя почти все остальные, довольно многочисленные и разнообразные тематические элементы, становится фактически темой свободных вариаций, в которые здесь плавно переходит рондообразная структура формы. Таким образом и в этом произведении в ходе развития существенно изменяется тематическое содержание формы.

В обоих приведенных примерах смысловой итог развития не задан его начальным этапом, а выкристаллизовывается постепенно. Тем самым процесс формообразования в музыке Дебюсси включает в себе музыкальную логику принципиально иного типа, чем та, которая управляет процессами развития в рамках классических форм. Если там первоначально заданное тематическое построение явилось неким потенциальным целым, из которого выводилось все дальнейшее, то у Дебюсси наоборот — целое складывается из разнообразных воздействий всех частных, при этом решающей может оказаться роль любой из них. Нетрудно понять, что представленный в классических формах тип музыкальной логики основан на принципе дедукции, в то время как музыкальная логика, воплощенная в формах музыки Дебюсси, представляет собой принцип индукции.

Индуктивность музыкальной логики Дебюсси выражается не только в изменении тематического содержания формы в ходе развития, она наблюдается и в тех случаях, когда изменений такого рода не происходит — в направленности развития многих из тех тематических элементов, которые функционируют в течение всей формы. Если в классических формах (например, в фуге или в сонате) основная тема представляет собой некий с самого начала целостный музыкальный тезис, с определенным смыслом, который в ходе развития подвергается «исследованию» с разных сторон (а тем самым и «сомнению»), а в конечной стадии снова утверждается (возможно, на ином уровне), то некоторые основополагающие темы в формах Дебюсси к концу развития не возвращаются к экспозиционно устойчивому и целостному варианту, а всего лишь впервые к нему приходят. И здесь целое выводится из частного, ход «рассуждений» противоположен общепринятому.

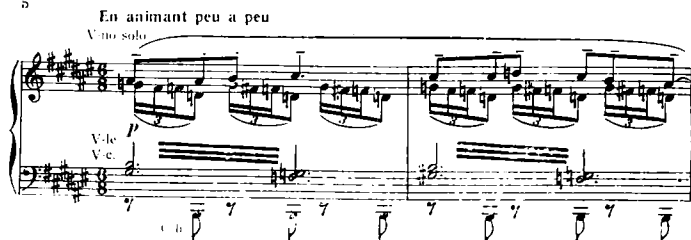
Такая направленность развития обнаруживается в одной из ключевых тем второй части сюиты «Иберия», «Ароматы ночи».



Впервые эта тема появляется с логической интонацией «продолжения», являясь типичной промежуточной темой, об этом говорит прежде всего ее доминантовая гармоническая ориентация и неотчлененность от предыдущего развития.

В следующем своем варианте она также представлена как промежуточная тема, опираясь на сложно диссонирующий гармонический комплекс. Но в отличие от первоначального почти нематериального звучания на фоне орнаментальных фигур арфы и челесты, а также педали из флажолетов виолончелей (при полном выключении низкого регистра), теперь ее звучание отличается реальной весомостью, воплощенной в вполне «материальном» тремоло низких струнных и остинатном фоне, образовавшемся из последнего мотива предыдущей темы.

5



Так намечается приближение к некоторому устойчивому и определенному облику темы, которая и звучит в последних тактах части уже на фоне тонической гармонии (именно с такого варианта темы началось бы ее развитие в контексте классической формы).



Аналогичная направленность развития присутствует в уже упомянутой цитированной мелодии из «Весенних хороводов», которая в ходе развития не только «захватывает лидерство», но к концу формы приобретает и ранее отсутствующие ясность контуров и устойчивость гармонического плана, обычно свойственные начальному тематическому изложению классических форм (в нижеследующем примере дается только мелодия, гармоническая фигурация, основанная на тонической гармонии тональности A-dur, не приведена).



Индуктивность музыкальной логики Дебюсси сказывается еще и в том, что самые яркие тематические образования или их наиболее впечатляющие варианты, оставляющие глубокий след в слуховой памяти, могут оказываться не в начале, а в конце волн развития.

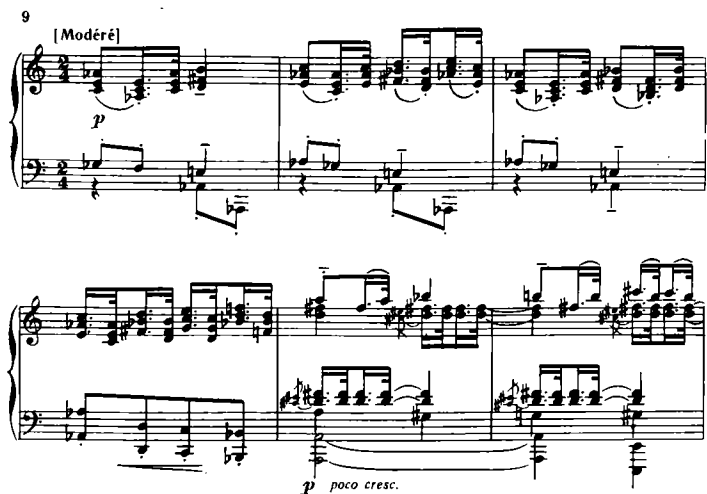
Так, например, в «Весенних хороводах» предваряемое вступлением начальное построение основной формы открывается ровным движением восьмых (см. пример 3), которое можно было бы принять за фон, если бы в нем не заключался очередной вариант хроматики нисходящего мотива из трех звуков, главного мотива вступления. Так или иначе начало построения не поражает броскостью тематического рисунка, зато мотив, в котором заключена «суть» всего начального этапа развития, торжествующе-приподнято звучит лишь на исходе построения. На некоторое время он оставляет за собой функции своеобразного микрорефрена рондообразной структуры (согласно классической логике формообразования с него построение должно было начаться).



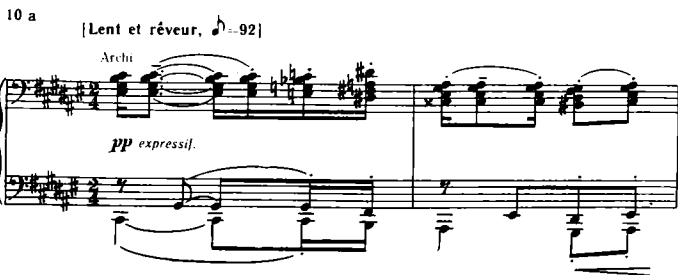
Оригинален замысел «Печальной жиги». Он заключается в противопоставлении и параллельном, во многом независимом друг от друга движении двух тематических комплексов — звучащего во вступлении у гобоя д'амур архаического напева жиги, в силу умеренного темпа лишённого танцевального начала и по атмосфере звучания чем-то отдаленно напоминающего «Старый замок» Мусоргского (в дальнейшем он иногда представлен «замещающей темой», близкой ей по характеру, впервые звучащей у того же гобоя д'амур у цифры 10), и остроимпульсивной танцевальной темы в сквозном пунктированном ритме (см. пример 11), резко и в некоторой степени даже демонстративно разрушающей атмосферу тихой сосредоточенности, созданную первой темой.

Второй теме в течение почти всей формы свойственна известная «механистичность» ритма, в силу чего она порой переходит в фон, и затемненность гармонического колорита — вследствие постоянной опоры на целотонные гармонические комплексы (см. такты 1—4 нижеследующего примера). Только в непосредственной близости от медленной коды (4 такта до цифры 15) она на протяжении одного чрезвычайно впечатляющего мгновения наконец засверкает иными, более светлыми красками, осво-

бождаясь как от остигатной моторности ритма, так и от статикк целотонных звучаний (см. 5—6 такты примера). Для нас важно подчеркнутъ, что «великий момент» в судьбе темы имеет место лишь почти на исходе развития.



Одним из проявлений индуктивной природы музыкальной логики Дебюсси является и свободное варьирование в широких пределах темпа развития, скорости гармонических и интонационных преобразований в музыкальной ткани. Как и общая направленность развития, этот темп тоже не задан в изначально устанавливаемых пределах, его резкие колебания обнаруживаются и на близких расстояниях формообразующего процесса. Так в начальных этапах развития II части сюиты «Иберия» «Ароматы ночи» и ноктюрна «Облака» подчеркнутая статичность тонального плана, замкнутого в сфере тональностей соответственно Fis-dur и h-moll, внезапно преодолевается красочным последованием параллельных доминантсептаккордов, неожиданно на много расширяющим общую тональную и гармоническую перспективу развития¹.



¹ Согласно мысли Л. Мазеля, в подобных аккордовых параллелизмах каждый аккорд представляет свою тональность (см.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 471).



Индуктивность музыкальной логики находится в тесной связи с особой плавностью течения формообразующего процесса в музыке Дебюсси — непредустановленность результата развития обуславливает и непрямолинейность путей подхода к нему. Другими словами, общие логические функции разделов формы, определяющие роль последних в выкристаллизовывании конечного итога, являются значительно менее однозначными и жесткими, чем это имеет место в контексте классического развития. Особенно характерны переходы от одного функционального состояния формы к другому, которые совершаются плавно и незаметно, логические акценты в процессе развития «лениво» расставлены и завуалированы.

Поэтому, например, в музыкальной форме Дебюсси почти невозможно обнаружить предыктовые разделы, функция которых чрезвычайно ярко выражена и заключается в создании напряженной атмосферы неустойчивости, момент перехода которой в противоположное функциональное состояние формы всегда отчетливо ощутим. Без предыктов обходятся переход от вступительного изложения к основному, переходы к новой теме и к репризному возвращению старой. Новый раздел формы таким образом не столько подготавливается, «отрабатывается» и «афишируется» (как это имеет место при предыкте), сколько непосредственно и естественно, словно без усилий, вытекает из предшествующего развития (как не вспомнить здесь выражение «без немецких подводов» Мусоргского), а момент перехода к новой функции развития растянут, в некоторых случаях на длительное время.

Особенно сглажен у Дебюсси переход от вступительного изложения к основному. Показательны здесь «Весенние хороводы», где основное тематическое изложение по началу не отличается, как это уже было отмечено, особой выпуклостью, и поэтому воспринимается и как продолжение вступления, тем более, что темп убыстряется лишь незначительно (а учитывая соотношение примененных длительностей, даже несколько замедляется), только моторность движения говорит о том, что вступление кончилось (см. пример 3).

В «Печальной жиге», где до вступления звучит архаический напев медленной жиги, противопоставляемая ему порывистая (и даже несколько суетливая) танцевальная тема, с которой начи-

нается основной раздел формы, излагается настолько фрагментарно (она прерывается фоном с конца вступления, а далее контрапунктирует с темой жиги), что возникает впечатление, будто контрастное сопоставление тем произошло еще внутри вступительного раздела, как одно из выражений его функциональной неустойчивости¹.



В ноктюрне «Сирены» переход от вступительного к основному изложению отличается особенно стройной постепенностью. Три начальных раздела произведения образуют прогрессию, каждый следующий член которой является все менее характерным в качестве эпизода вступительного построения и все более похожим, но только похожим, на начало основного тематического изложения.

Начальный раздел ноктюрна, в котором мы слышим возгласы сирен, из-за неоформившегося тематического рельефа имеет явно вступительный характер. Следующий раздел, начинающийся с представлений одной из двух главных тем ноктюрна, по этой причине вполне мог бы претендовать на роль основного тематического изложения, если бы он не отличался крайней тональной неустойчивостью и не имел бы перебоев в движении.

12



Третий раздел, впервые представляющий вторую из основных тем и обладающий значительно большей тональной устойчивостью (органный пункт на тонике в басу), все же не до конца освобожден от вступительной динамики развития, об этом говорит функциональная неопределенность гармонических комплексов (преимущественно целотонных), а также секвентность.

¹ Как это непохоже на подчеркнуто отчетливые переходы вступлений в главные партии в первых частях некоторых симфоний Брукнера, не так уж опередивших по времени музыку Дебюсси.



Так с максимально возможной плавностью совершается смена функций развития. В «Ароматах ночи» подобная тенденция приводит к поглощению функции основного изложения вступительной функцией, здесь весь начальный раздел формы выдержан в свободно-импровизационной манере и носит характер неторопливого поиска некой основной мысли, которая «находится» с таким опозданием, что по своему положению в образующейся структуре она явно оказывается темой среднего раздела формы, тяготеющей к трехчастности. Эта тема, отличающаяся необыкновенным изяществом мелодических интонаций, впервые звучит у низкой флейты.



Таким образом, здесь основное тематическое изложение сливается со вступительным.

Постепенностью отличаются у Дебюсси и переходы к репризам. Ярким примером является здесь репризное возвращение к начальному тематизму (после эпизода шествия) в ноктюрне «Празднества», которое отмечено значительно большей тональной и структурной неустойчивостью, чем раньше, что даст некоторые основания рассматривать момент перехода к репризе как начало разработки, начинающейся с развития главной темы, а всю форму определить как сонатную¹. Но подобной трактовке данной формы резко противоречит характер контраста между основным и средним разделом формы — между ними не образуется динамического сопряжения² — эпизод шествия не вытекает из предшествующего развития, он извне противопоставлен ему. Поэтому здесь было бы правильное говорить о репризе, которая

¹ См.: Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963, с. 56.

² Термин Ю. Н. Тюлина.

лишь постепенно по-настоящему становится ею в контексте формы, тяготеющей к трехчастности¹.

Также плавно совершаются в музыке Дебюсси переходы к заключительному развитию — завершающая функция формообразования никогда не подчеркивается и не «разъясняется»² некими специфическими приемами изложения (отчлененность от предшествующего развития, кадансирование). Она лишь постепенно начинает ощущаться благодаря некоторым соответствующим изменениям (выразительного характера) в звучании тем и мотивов. Эти преобразования и «сигнализируют» о близком исходе развития, как это, имеет место, в частности, в ноктюрне «Сирены», где основной раздел формы не только плавно включается, но и столь же плавно выключается, вследствие чего функциональное развитие формы образует линию почти идеальной кривизны. Здесь, на последних страницах партитуры повторено контрапунктическое соединение двух основных тем ноктюрна, появившееся в середине развития. Но если там оно заключало в себе ярко красочную модуляцию из тональности *ges-dur* в *D-dur*, (точас же повторенную на тон выше), заложенную в самой природе первой темы (см. пример 12), то на исходе развития основной мотив этой темы уже не модулирует, его последний звук «устало» опускается на ту же доминантовую гармонию (тональности *E-dur*), на фоне которой мотив вступил. Новый вариант его звучания, заключающий в себе обострение интонации (теперь заключительный звук мотива диссонирует с гармонией), выполняет не только выразительные, но и формообразующие функции, ибо неожиданно проявившаяся тональная устойчивость мотива явно сигнализирует о близком исходе развития.

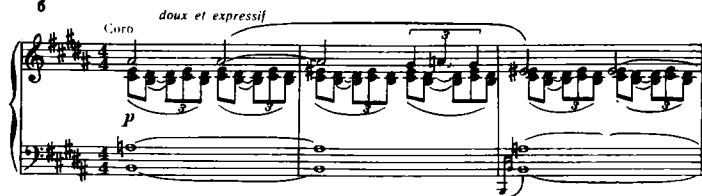
15 a

[Modérément animé]



¹ Подобные репризы, поначалу пронизанные разработочной динамикой, встречаются в некоторых классических сонатных формах, но еще не наблюдались в рамках трехчастной структуры.

² Выражение В. Цуккермана.



Итак, развитие в музыке Дебюсси характеризуется главным образом непредустановленностью результата и плавностью переходов от одного функционального состояния формы к другому. Вследствие этого цезуры в нем значительно менее глубокие, чем в развитии, наблюдаемом в рамках классических форм; даже вторгающийся каданс, в котором диалектически сочетаются расчлененность и непрерывность развития, крайне нехарактерен для Дебюсси.

Не все из отмеченных особенностей процесса формообразования постоянно присущи инструментальной музыке Дебюсси, но те или иные из них всегда можно обнаружить в каждой из его крупных симфонических форм. Их можно рассматривать и как конструктивные факторы, благодаря которым музыкальная форма Дебюсси завоевывает свою прочность, несмотря на отказ от тех организующих сил, которые заключены в отвергаемых Дебюсси апробированных композиционных структурах. Сложные и лишь постепенно совершающиеся разнообразные изменения в тематической и функциональной структуре поддерживают форму в состоянии постоянного напряжения, не давая ей развалиться на разрозненные фрагменты, придают развитию процессуальность.

Именно особенностями формы, а не своей неповторимой образной структурой творчество Дебюсси оказало огромное влияние на музыку нашего века. Совершенно очевидно, что такое явное предпочтение свободных, нерегламентированных форм, которое наблюдается в музыке нашего времени, впервые отчетливо проявилось у Дебюсси. Но и особенности самого процесса формообразования в произведениях Дебюсси сказываются в музыке многих композиторов нашего века, даже весьма далекой по образной структуре от музыки Дебюсси. Весьма показательны здесь проявления индуктивной музыкальной логики, то есть отсутствия заданности в процессе формообразования, что выражается, как уже было показано, в регулярных изменениях в ходе развития роли тех или иных тематических элементов в установлении общего итога¹, а также в появлении новых важных тематических

¹ Такие явления В. П. Бобровский определяет как «функционально-тематическую модуляцию», в качестве примера он приводит побочную тему финала Первого фортепианного концерта Чайковского, которая в ходе фактически становится главной (Бобровский В. О переменных функциях музыкальной формы. М., 1970, с. 63—64). Однако в музыке Дебюсси,

элементов и существенных преобразований старых лишь на исходе развития. Так, например, эпизодическая тема из разработки финала Пятой симфонии Онеггера в репризе вытесняет побочную тему и занимает ее место, а в главной партии Четвертого струнного квартета Бартока основной мотив, играющий главную роль в дальнейшем тематическом развитии, появляется не в начале, а только в самом конце начального тематического построения. Весьма характерно для формообразования в современной музыке и свойственное Дебюсси стирание резких функциональных различий между разделами формы (например, сочетания экспозиционности с разработочной или вступительной функциями, что особенно типично для творчества Шёнберга, Берга и Веберна; см., например, IV часть «Лирической сюиты» Берга).

Вместе с тем в современной музыке, так же как и в произведениях Дебюсси, различия функциональных состояний процесса формообразования, как правило, тоже не «разъясняются» соответствующими специфическими приемами изложения (секвенции в развивающихся разделах формы, кадансирование в заключительных разделах и т. п.), которые в рамках классических форм однозначно указывали на функции разделов формы даже вне контекста целого. В современной музыке эти функции во многих случаях определяются прежде всего в сравнении с тем, что происходит в других разделах формы. Так, например, подобно тому, как тонально устойчивое контрапунктическое соединение двух основных тем в конце «Сирен» Дебюсси воспринимается как заключительное только в сравнении с аналогичным, но модулирующим соединением тех же тем в середине развития (см. пример 15а), тема в конце сонатной экспозиции 1 части Второго струнного квартета Бартока, основанная на незамысловатых диатонических интонациях, ощущается как заключительная лишь в сравнении с предшествующим ей значительно более сложным интонационным развитием — как своего рода разрешение накопившейся в нем хроматической напряженности.

Все отмеченные качества формообразования в музыке XX века, естественно, являются следствием не только новаторских открытий Дебюсси в области формы, частично они подготовлены и всей общей эволюцией музыкального языка в конце прошлого века.

Как уже было показано, общая архитектура формы в музыке Дебюсси не сводима ни к одной из классических композиционных схем — в результате развития, отмеченного всеми вышеописанными особенностями, образуются только свободные формы. Но классические композиционные схемы воплощают в себе некие оптимальные принципы построения музыки, поэтому

как уже было показано, имеют место гораздо более резкие функционально-тематические модуляции, чем в указанном случае, где главной темой в конце развития становится все же одна из двух основных тем.

они никогда не могут быть полностью отвергнуты, в той или иной степени к ним направлены функциональные тяготения и в самых независимых от стереотипа музыкальных формах. Подобное положение наблюдается и в музыке Дебюсси, где напряженное и сложное взаимодействие предельно индивидуализированной формы с типовой музыкальной схемой тоже становится одним из конструктивных факторов, противодействующих деструктивным тенденциям, заложенным в природе свободных форм.

Особенно ярко выражено в инструментальных формах Дебюсси тяготение к трехчастности, к одному из самых древних и основных принципов построения музыки, основная идея которого заключается в контрасте, образующемся в середине развития. В музыке Дебюсси эта идея очень своеобразно реализуется, но вне трехчастной структуры — в форме постепенно прогрессирующего в ходе развития контраста. Наиболее четко такой принцип контраста осуществляется в «Прелюде к послеполуденному отдыху фавна».

В нем можно выделить четыре этапа образования прогрессирующего контраста. Вначале, после двух проводений основной темы, третье и четвертое от них принципиально отличаются: в силу того, что эти проведения образуют секвенцию на расстоянии и тема в них проводится не до конца, начинает ощущаться разрабочность. Но смена функций развития все же слабо ощутима, ибо звенья секвенции имеют разное продолжение и вообще не воспринимаются как таковые из-за медленного темпа¹.

16

An mouvementé (Très modéré)



Следующий новый раздел уже несомненно похож на развивающуюся середину простой формы, за которую ее вполне можно было бы принять вне контекста (как это ни парадоксально, он отчленен от предшествующего развития полным и совершенным кадансом, крайне нехарактерным для Дебюсси в середине развития) — он секвенцирует точно (так как звенья секвенции и здесь крупные, секвенция в ниже следующем примере не видна)

¹ Тем не менее именно появление секвенционности и дало, по-видимому, А. Алышвангу основание выделить здесь начало средней части трехчастной формы (см.: *Алышванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля*, с. 52).

и выдвигает новую музыкальную мысль (у кларнета). Все же тематический рельеф в этом разделе еще не до конца оформился, к тому же он еще не совсем самостоятельный — его можно вывести из основной темы (см. пример 21а), мелизматическим вариантом которой он является.



Два крупных звена ссквенции непосредственно переходят в мелодию гобоя, в структуре классической простой трехчастной формы она была бы промежуточной темой, появившейся в ходе серединного развития. Благодаря яркому интонационному рельефу, уже не сводимому к первой теме, она являет собой уже настоящий тематический контраст. Но светлый, безмятежный и несколько созерцательный характер мелодии все еще не носит в себе эмоционального контраста, он вполне вписывается в конт настроения, воплощенных первой темой.



Развитие темы гобоя и всех сопровождающих ее мотивов также непосредственно вливается в экстатически восторженную гимническую тему, звучащую у всех деревянных инструментов. Здесь прогрессирующий контраст достигает своего апогея — яркая, рельефная и безусловно самостоятельная тема в излюбленной Балакиревым тональности Des-dur (кстати, опирающаяся на тоническую гармонию) контрастна всему предшествующему развитию и в эмоциональном плане (конечно в контексте общей лирической эмоциональной атмосферы произведения).



Подобное многоступенчатое усиление контрастной антитезы главной теме придает форме «Прелюда к послеполуденному отдыху фавна» стройность и единство развития и вне классической трехчастной структуры, основанной на той же идее контраст-

ного сопоставления разделов. Вместе с тем явление прогрессирующего контраста вполне согласуется с уже отмеченной главной особенностью развития в музыке Дебюсси — плавной постепенностью всех преобразований.

И в первой части симфонического триптиха «Море» («От зари до полудня») можно обнаружить прогрессирующий контраст, правда в рамках структуры, тяготеющей к контрастной двухчастности с кодой или к рондальности. Здесь из потока развития основной темы, живописующей равномерно колышющееся и струящееся море, выделяются две рельефные промежуточные темы, которые продолжают путь к главному контрасту, заключенному в патетически-приподнятой теме виолончелей, постепенно приобретающей «оттенок героической энергии»¹, ее развитию и посвящен второй крупный раздел формы. Первая из этих тем, звучащая у флейты, имеет танцевальную природу, она, возможно, навеяна темой Шехерезады, вторая, у гобоя, характерна жалобными речитациями.

20 a

[Modéré, sans lenteur, ♩ = 116]



6

Cédez un peu



Симфонические формы Дебюсси часто тяготеют и к рассредоточенной вариационности, заключенной в очень изобретательных гармонических и фактурных видоизменениях тем при их переизложении в процессе развития. Форму нокturna «Сирены» вполне можно было бы рассматривать как цикл двойных свободных вариаций (с отдельными вневариационными разделами, допустимыми в процессе свободного варьирования), в ходе которого обе темы часто варьируются вместе (см. пример 15), если бы вариации не переходили столь плавно друг в друга.

Симфонические формы Дебюсси соприкасаются с классическими не только в сфере архитектоники, но и своей процессуальной сущностью. Тематическое развитие в музыке Дебюсси обладает не только специфическими свойствами, часть из которых была отмечена выше, общей интенсивностью тематических преобразований оно во многом сходно с лучшими образцами классических форм. Это качество музыкальной формы Дебюсси не вполне оценено многими авторами работ о Дебюсси, на которых

¹ Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, с. 61.

прежде всего производят впечатление замечательные находки композитора в области инструментального колорита и гармонии. А это питает неверные взгляды на музыку Дебюсси, как на музыку несколько особого рода, в связи с чем в сознании многих рядовых слушателей с именем Дебюсси «соединяются представления о таком художественном явлении, которое само по себе, может быть, даже и прекрасно, однако лишено глубоких эмоциональных достоинств и не имеет такого „удельного веса“, какой имеют произведения Баха или Бетховена»¹.

Так, например, А. Альшванг, говоря о ноктюрне «Облака», отмечает, что в нем воплощен идеал импрессионистической формы: «Темы не развиваются и не исчерпываются в своих возможностях, а прекращаются благодаря вторжению других тематических элементов; все строение изобличает крайнюю незавершенность»².

Возможно в отношении данного произведения сказанное в известной мере справедливо, учитывая остигатную природу темы английского рожка, которая действительно «не исчерпывает своих возможностей», что уже, однако, не совсем верно по отношению к другим тематическим элементам пьесы, достаточно разнообразно показанном в ходе развития. Но в цитированном высказывании речь шла не только о ноктюрне «Облака», — особенности его формы, раз она выдается за идеал импрессионистической формы, тем самым проецируются на всю инструментальную музыку Дебюсси. А это уже совсем неверно, ибо вряд ли можно, например, согласиться с тем, что главная тема симфонического «Прелюда к послеполуденному отдыху фавна» не исчерпывает своих возможностей. В течение не очень масштабной симфонической формы она звучит 10 раз (считая и неполные проведения) и всегда по-разному — в начале (а также в конце) произведения она показана как некая зашифрованная интонационная формула с несколько завуалированным образным смыслом, затем в ее звучании появляется напряженная нежность, а в репризе она воплощает безмятежный покой пантеистического мирозерцания. Изменения эмоциональной окраски звучания достигнуты очень тонким регулированием гармонического контекста звучания, а также интервалов: основной мотив в объеме тритона сжимается до чистой кварты³, а в конце и до большой терции, по дороге он «теряет» и ряд звуков.

Как указывает Ю. Н. Тюлин: «...под процессом развития следует понимать все то, что происходит с музыкальным материалом в композиции целого»⁴. И далее: «Вскрывать в произведе-

¹ Яроцкий С. Дебюсси, импрессионизм и символизм, с. 28.

² Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, с. 55.

³ На это обращает внимание Ю. Кремлев (см.: Кремлев Ю. К. Дебюсси, с. 263).

⁴ См. в кн.: Музыкальная форма (под общей редакцией Ю. Н. Тюлина). М., 1965, с. 10.

Très modéré



6

Mouvement du début



B

[Dans le 1^{er} mouvement, avec plus de longueur]

Г

[Très lent et très retenu jusqu'à la fin]



нии процесс развития — это значит проследить постоянно изменяющуюся „судьбу“ музыкального материала (прежде всего, тематического)»¹.

Нужно признать, что «судьба» основной темы «Прелюда», а также много других тем в симфонических формах Дебюсси, весьма богата музыкальными событиями, возможно не менее, чем в инструментальных формах Бетховена и Брамса, отличающихся максимальной эффективностью и концентрированностью тематического развития. Как в музыке Бетховена и Брамса, развитие в музыке Дебюсси часто насыщено тематическим смыслом вплоть до заключительной своей точки («до последнего вздоха»), как это имеет место в последних тактах симфонического триптиха «Море». В момент, когда даже Бетховен мог позволить себе тематически нейтральные кадансовые формулы, у Дебюсси звучат одновременно три разных варианта сквозной темы произведения (см. пример 22а), а заключительное тремолирующее ре-бемоль-мажорное трезвучие включает побочный звук

¹ См. в кн.: Музыкальная форма, с. 10.

си-дубль-бемоль, сливающийся в трели со звуком ля-бемоль — сопряжение тонической квинты и гармонической VI ступени на данной абсолютной высоте прямо отражает интонацию основного мотива мажорного варианта главной темы III части триптиха «Разговор ветра с морем».

22 a [Très animé]

Fl. ti
Viol. I
C. ti
Cor.

f *secco*

6

[Plus calme et très expressif]

Ob.

pp

Весьма развиты в инструментальных формах Дебюсси и интонационные связи между разными темами. Очень тесное родство связывает, например, три темы из триптиха «Море» — сквозную тему, главную тему I части (вернее, ее продолжение) и одну из промежуточных тем II части. Их объединяет единый феномен: прямое сопоставление двух ритмических воплощений одних и тех же интонационных ячеек (кстати и схожих между собой), из которых второе преодолевает скованность, заключенную в ритмической усложненности первого.

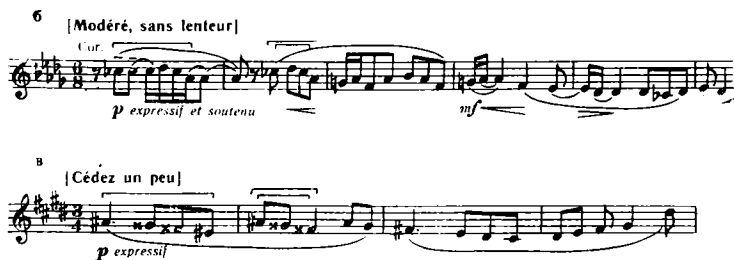
23 a

[Très lent]

Tr. ba

pp *piu p*

Таким образом, Дебюсси доказал, что высокая степень тематической концентрации развития может наблюдаться и вне апробированных композиционных схем, она от них не зависит. Это подтверждает и творческая практика крупнейших композиторов XX века. Вспомним хотя бы насквозь тематическую ткань «Пяти



пьес для оркестра» ор. 16 Шёнберга, форма которых не сводится ни к одной типовой структуре¹.

Единственное существенное отличие тематического развития в музыке Дебюсси от того, что мы наблюдаем в классической и романтической музыке, заключается в том, что развитие совершается здесь в рамках довольно одноплановой эмоциональной сферы, из которой фактически исключена драматическая образность. Возможно, именно эта особенность и мешает ощутить разнообразие тематических преобразований в музыке Дебюсси, ибо мы в силу невольного влияния на нас бетховеноцентристской концепции слишком привыкли связывать эффективность тематического формообразования с обязательным образованием в ходе развития резких эмоциональных контрастов. О влиянии этой концепции свидетельствует, например, следующее суждение И. Мартынова в его монографии о Дебюсси: «...о развитии [в „Прелюде к послеполуденному отдыху фавна“. — Р. Л.] можно говорить лишь условно: оно заменено здесь сопоставлением материала, очень однородного, не дающего ни малейшего повода для возникновения конфликта, столь частого в симфонических произведениях классического, да и романтического стиля»².

Думается, однако, что неторопливое и глубокое исследование разнообразных оттенков одного и того же эмоционального состояния может воплотиться в не менее интенсивном процессе тематического развития, чем это имеет место при драматургии контрастов.

Итак, в целом симфонические формы Дебюсси не зависимы от типовых композиционных схем, хотя они к ним и тяготеют, а тематическое развитие, которое их наполняет, по интенсивности и разнообразию преобразований не уступает тому, которое наблюдается в лучшей классической и романтической музыке, хотя и имеет такие существенные особенности, как индуктивность управляемой ими музыкальной логики и плавная постепенность в изменении тематической и функциональной структуры развития. Эти особенности во многом и обусловили очень своеобраз-

¹ Об этом см.: Лаул Р. О творческом методе А. Шёнберга. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9. Л., 1969, с. 49—59.

² Мартынов И. Клод Дебюсси. М., 1964, с. 79.

ный характер эмоциональной выразительности в музыке Дебюсси. Отсутствие резких переходов (к основным разделам формы после вступлений, к репризам) и ярко выраженных тяготений (предыктов) в ходе развития, а также непредустановленность его результата создают иллюзию того, что оно не направляется волей и действиями композитора, а протекает как бы спонтанно, исходя только из своей внутренней природы; что оно свободно, пользуясь выражением Т. Адорно (примененным им по другому поводу, в связи с музыкой Веберна), от «формирующей деятельности субъекта»¹. Благодаря последовательности, с которой субъект «сдает свои полномочия», в звучании музыки обнаруживается объективная по своей природе выразительность, в данном случае связанная с воплощением пантеистического мироощущения, с отражением в музыке тех глубинных слоев человеческой психики, на которые уже не распространяются различия индивидуумов. Особенно ярко звучит эта мысль в трудах польского исследователя творчества Дебюсси С. Яроцинского: «Дебюсси напомнил нам о том, о чем нам велели забыть романтики: настоящая музыка, вызывающая к впечатлительности людей, задевает в них не то, что есть в них индивидуального, а то, что их всех объединяет между собой, будучи одновременно самым глубоким»². И несколько выше: «Если бы Дебюсси признал примат эмоциональных ценностей над интеллектуальными, повторилась бы история с романтизмом: композитор остался бы всего лишь еще одним толкователем человеческой души. Но благодаря тому, что он избегал *appassionato*, самоуглубления, поворачивая к себе зеркало Иродиады тыльной стороной, был готов согласиться на деперсонализацию, он набредал на след тех тайных соответствий, объединяющих нас с миром, что не давали покоя Бодлеру, и открывал новые материки музыки»³. Эти мысли, как было показано, вполне находят свое подтверждение в особенностях формообразующего развития в музыке Дебюсси.

Но объективная по своей природе выразительность музыки Дебюсси резко отличается от объективной выразительности музыки предромантической эпохи психологической детализированностью и богатством оттенков; известная обобщенность воплощаемых музыкой эмоциональных состояний, наблюдавшаяся в музыке до XIX века, совершенно чужда Дебюсси. Деперсонализация в его музыке достигнута через глубокое познание индивидуально-неповторимого в человеке, материализующееся в преодолении ограничений конвенциональной музыкальной формы. В этом плане музыка Дебюсси перекликается, как это ни странно, прежде всего с музыкой Брамса, выразительность

¹ *Adorno T. Musikalische Schriften. Berlin, 1959, S. 170.*

² *Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм, с. 217.*

³ Там же, с. 206 (разрядка моя. — *Р. Лаул*).

которой также обладает богатой эмоциональной нюансировкой при отказе от романтического исповедального пафоса¹ (это вовсе не значит, что все сказанное нами о музыке Дебюсси будет относиться и к музыке Брамса, скорее наоборот).

Подобная авторская позиция по отношению к своей личности, к своему творчеству и окружающей действительности оказалась очень близкой к пониманию композиторов XX века. В контексте возросшей динамичности социальных процессов оказались неуместными «исповедь, искусство выстраданной личной идеи или субъективного потока ощущений»², характерные для романтической эпохи. Но как и у Дебюсси, стремление к объективизации музыкальной экспрессии у крупнейших композиторов нашего века вовсе не привело к упрощению психологической ткани музыки, к обеднению выражаемого музыкой круга эмоций и их оттенков. Хотя некоторые из ранних произведений классиков музыки нашего века и могли вызвать ощущение известной эмоциональной прямолинейности, вспомним впечатление В. Каратыгина о произведениях молодого Прокофьева, воплотившееся в словах: «Долой всяческую утонченность и изысканность, импрессионистическую зыбкость и хрупкость, „вкусное“ изящество и деликатность рисунка и колорита, и да здравствует полновесная сила, мощная энергия выражения, крупные линии, плотные, веские формы, насыщенные краски»³. Вскоре оказалось, что музыка XX века в своих крупнейших представителях (в том числе и музыка Прокофьева), несмотря на объективный тон высказываний, ничем не уступает в плане психологической детализации романтической музыке прошлого века.

К настоящему времени новаторские идеи Дебюсси в области формы настолько вошли в плоть и кровь музыки, что все труднее и труднее становится осознать роль их первооткрывателя. Они служат претворению самых разных композиторских замыслов, в том числе и далеких от тех, что воплощал в своей музыке великий французский композитор. В этом и заключается универсальное значение его концепции музыкальной формы.

¹ Дебюсси резко отрицательно относился к музыке Брамса. Так, например, в рецензии о концерте Л. Ауэра в связи с исполнением им «Меланхолической серенады» Чайковского (тоже нелюбимой Дебюсси) и Скрипичного концерта Брамса он отмечает, что оба произведения «оспаривают друг у друга монополию скуки, и если бы я на минуту стал бы русским императором, я пригрозил бы г-ну Ауэру немедленной Сибирью. в случае, если бы он и впрямь стал направлять свою виртуозность по столь сухим, бесплодным путям». (*Дебюсси* К. Статьи, рецензии, беседы, с. 107).

² *Житомирский Д. К.* Изучению западноевропейской музыки XX века. — В кн.: Современное западное искусство. М., 1971, с. 210.

³ Там же, с. 206.

ФОНИЗМ ОРКЕСТРОВОЙ ВЕРТИКАЛИ ДЕБЮССИ

Современники Клода Дебюсси не могли себе представить, сколь велико окажется значение его творчества для развития мирового музыкального искусства. Антиакадемизм этого интереснейшего художника, казавшийся лишь стремлением освободить музыку от каких-бы то ни было норм, сковывающих творческую фантазию, на долгое время заслонил в понимании его произведений новую логику, новые закономерности. Только теперь «за „разрывом“ с традиционными формами и гармоническими принципами стали чем дальше, тем больше открываться черты преемственности, за своевольным, чуть ли не анархическим новаторством — строжайшая внутренняя дисциплина, логика, целенаправленность»¹. Значение фигуры Дебюсси растет на глазах, образно говоря, (да простят мне музыковеды это лирическое отступление!) подобно тому, как в горах, когда улучшается видимость, взору открываются все новые вершины, каждая из которых оказывается выше предыдущей.

Несомненно, есть еще многие явления в творчестве Дебюсси, которые нашими современниками не оценены по достоинству. Уже давно имя Дебюсси связывается, например, с музыкальной проблемой «Восток — Запад», и если эта проблема современной музыки прояснится, мы увидим еще одну вершину его творчества, и может быть, эта вершина откроет нечто совершенно новое.

С интересным вопросом взаимовлияния музыки Востока и Запада в значительной мере связано то, что прежде всего поражает в музыке Дебюсси — ее фоническая сторона. В области тембра он произвел подлинную революцию и тем самым открыл путь многим новым явлениям современного музыкального искусства. Тембр стал ощущаться как одно из главных средств выразительности, как важнейший фактор формообразования, а классическая логика гармонической функциональности и основанное на ее закономерностях совершенство развитой и чрезвычайно детализированной формы во многом перестали соответ-

¹ Сабина М. Дебюсси. — В кн.: Музыка XX века, ч. 1, кн. 2-я. М., 1977, с. 240.

ствовать новым требованиям. В значении тех или иных музыкальных средств произошло перемещение акцентов, которое для XX века становится привычным. Сейчас вполне понятно влияние Дебюсси на Бартока и Стравинского, тогда как раньше его имя скорее связывали со Скрябиным и Р. Штраусом. Не так давно Дебюсси рассматривали как представителя упадка романтического направления, а теперь вряд ли кто-нибудь сомневается в том, что его творчество — это начало новой эпохи в развитии музыки.

Вероятно, не найдется больше композитора, оценка творчества которого претерпела бы подобные метаморфозы. Тот факт, что это случилось с оценкой творчества Дебюсси, говорит о непонимании на первых порах явления совершенно нового для европейской музыки: автономии тембра.

На протяжении всего развития музыкального искусства Европы фони́ческой стороне музыки никогда не отводилось решающей роли. Музыкальное мышление развивалось таким образом, что в основе произведения всегда лежала логика внетембровых закономерностей. Ни нидерландская школа, ни музыка эпохи барокко не привели к законченности тембровых решений. Этого достигла только венская классическая школа, но фони́ческая сторона музыки венских классиков, ее тембровая завершенность является отражением совершенства других средств выразительности, которые представляют собой сложившуюся логическую систему, касающуюся принципов построения формы и отдельных деталей. Тембр всегда закрепляется за определенными элементами музыкальной формы и поэтому его самостоятельное значение весьма проблематично. Это же относится и к эпохе романтизма, которая развивает классическую форму, классическую гармонию, начинает выдвигать на первый план ладово-мелодическое начало и, несомненно, проявляет большое внимание к тембру, расширяя состав симфонического оркестра. Но принципиальное отношение к фонизму не меняется. Эволюция от красочных терцовых сопоставлений Шуберта до звучаний чрезвычайно усложненной гармонии Вагнера не придает тембру самостоятельного значения: вертикаль все же имеет определенные функциональные центры.

Принципиально новое отношение к тембру Клода Дебюсси не было вызвано «кризисом романтической гармонии» (Курт). Гармония пережила «кризис» и существует по сей день, найдя новые формы, а автономность тембра далеко не сразу стала восприниматься как новое слово в развитии музыки. Поэтому новатора Дебюсси на определенном этапе изучения его музыки причисляли к представителям романтического упадка, извращая в корне саму суть его творческих устремлений.

Рассмотрение фонизма оркестровой вертикали связано с некоторыми сложностями, на которых хотелось бы остановиться особо.

Во-первых, основные черты музыкального мышления Дебюсси нужно связывать не с вертикалью, а с горизонталью. Гармониецентризм венской классики постепенно стал уступать место мелодиецентризму (термины В. Гуркова), и Дебюсси завершил этот длительный и сложный процесс, развивающийся на протяжении всей эпохи романтизма. Именно развитию горизонтали, а не «кризису» гармонии обязано появление на свет нового музыкального стиля. «Вскрыть универсальные основы ладовой, мелодической техники, создать полиладовую систему нового типа выпало на долю Дебюсси»¹.

Можно ли рассматривать тембровую сторону, минуя эти сложнейшие вопросы, каждый из которых требует специального исследования? Можно ли установить истину, ограничиваясь вертикалью и отбрасывая то характерное, что связано с горизонтальной логикой? Вероятно, все же можно, так как тембр, фонизм — это прежде всего звучание оркестровой вертикали. Интереснейшие вопросы тембрового формообразования в данном случае остаются за бортом, и полиладовые, полимелодические построения, проецируясь на вертикаль, образуют полигармонические сочетания. Иными словами, элементы выбора и сочетания (по Ю. Кону) переносятся в другую плоскость. Вместе с тем, по-видимому, придется коснуться самых общих закономерностей, связанных с горизонталью, поскольку в таком совершенном стиле, каким является стиль Дебюсси, это представляется неизбежным.

Во-вторых, закономерности оркестровой вертикали нельзя рассматривать как универсальные по одной простой причине: привычные принципы и нормы не перестают существовать в музыке Дебюсси. Подобно тому, как и тональность, о чем пишет в статье о композиторе Музыкальная энциклопедия, «не исчезая вовсе ...сохраняет лишь значение колористического тона с гегемонией бесконечно варьируемой тонической функции», тембровые новации не распространяются на всю музыкальную ткань.

Было бы неразумным искать в каждом аккорде или фактурном построении нечто в корне отличное от того, что предшествовало Дебюсси. Поэтому будут рассмотрены только отдельные эпизоды из разных произведений композитора, создающие тем не менее единую картину поиска тембровой логики. Именно поиска, так как единой тембровой системы еще нет, в отличие «от полиладовой системы нового типа».

И в-третьих, конечно, большие ограничения на полноту раскрытия проблемы накладывают размеры данной статьи. Поэтому приходится ограничиться наметкой самых основных тенденций в тембровых поисках Дебюсси, связанных со спецификой звуча-

¹ Гурков В. О «ладово-мелодическом» направлении в музыке XIX века. — В кн.: Критика и музыковедение. Л., 1980, с. 98.

ния его оркестра. Наиболее общие закономерности с успехом может вобрать в себя такое понятие, как фонизм оркестровой вертикали, причем, в качестве критерия в определении особенностей фонизма, необходимо взять непосредственное слуховое восприятие, способное выделить определенные «тембровые пятна» и определить уровень их «тембровой активности». Таким образом, в данной статье, видимо, не удастся избежать некоторой эмпиричности в выборе анализируемых фрагментов.

Итак, попытаемся при возможно меньшей степени теоретизирования положиться главным образом на непосредственное музыкальное слуховое восприятие.

Обращает на себя внимание тот факт, что в многочисленных фортепианных произведениях Дебюсси фоническая сторона почти ничем не отличается от фонизма оркестровых сочинений: те же звучности, то же своеобразие, практически те же краски, по которым мы безошибочно узнаем стиль композитора. Хороший пианист может при помощи детализированной нюансировки различных пластов, звучащих одновременно, добиться поразительных эффектов, аналогичных тем, которые возникают в оркестровой фактуре. По-видимому, специфика звучности больше зависит от самой фактуры, чем от реального инструментального тембра, то есть иными словами образуется своеобразная тембровая «иллюзия». Несомненно любой совершенный стиль имеет свои, характерные только для него фонические черты. Классическая гармоническая фактура с ее четкой логикой голосоведения, ясным противопоставлением элементов, отсутствием удвоения баса в секстаккордах и доминантовых квинтсекстаккордах, фонически в корне отличается, например, от фактуры Прокофьева, в которой иная логика, и секстаккорды почти всегда имеют в верхних голосах терцию, удваивающую бас. Но в рамках одного стиля фактурное темброобразование как будто бы не ощущается. У Дебюсси же мы сталкиваемся именно с таким феноменом. Поэтому Дебюсси при воплощении своих тембровых идей мог обходиться и без оркестра, в отличие, например, от Чайковского, для крупных произведений которого нужна была оркестровая тембровая драматургия, в единственном своем крупном фортепианном сочинении — Большой сонате, — лишившись реальных оркестровых тембров, оказался в довольно затруднительном положении.

Оркестровая вертикаль Дебюсси имеет, главным образом, фактурный тембр. Реальное звучание оркестрового инструментария отходит как бы на второй план. Реальные тембры, конечно, не исчезают, но решающего влияния на специфику звучности они не оказывают. Поэтому оркестровые произведения Дебюсси прекрасно звучат на фортепиано. Однако, в связи с тем, что охватить всю фактуру на фортепиано трудно, видимо, в этом случае нужно отдать предпочтение обработке для фортепианного дуэта. Например, «Ноктюрны» превосходно звучат на двух фортепиано, почти не теряя при этом блеска оркестрового звучания.

В оркестре Дебюсси максимальная индивидуализация тембра сочетается, как это ни странно, с другим пониманием «тембровой предназначенности» (термин А. Вепприка), чем то, которое выработалось в романтической музыке XIX века. По-видимому такое понимание допускает некоторое изменение реального тембра, если сохраняется тембровое противопоставление. Так например, замена труб in F на трубы in B приводит к явному изменению тембра в 10-й цифре второй части «Ноктюрнов» («Празднества», см. пример 24).

24

3 Tr-bes (F) con sord. pp

Arpa I ppp

Arpa II ppp

Timp. ppp

V.c. div. pizz. pp

C.b. div. pizz. pp

Своеобразие звучности самого низкого регистра засурдиненных труб подменяется совсем не таким специфичным звучанием более высокого регистра. Подобная «операция», будь она не у Дебюсси, а у Берлиоза или у Вагнера, привела бы к гораздо большим потерям.

Для того, чтобы перейти к примерам образования фактурного тембра в оркестровой вертикали Дебюсси, обратим внимание на некоторые типы фактуры, применяемые в симфонических произведениях композитора.

Большое значение в фактуре имеет движение параллельными комплексами, представляющими собой трезвучия, септаккорды, интервалы. В своем движении такие пласты образуют с другими элементами фактуры или с другим аналогичным движущимся комплексом сложные полифонические сочетания. Получается единая гармония, единая вертикаль, которая с одной стороны воспринимается именно гармонически (в этом случае очень удобной оказывается формулировка Ю. Холопова: «Гармония есть высотная структура»), а с другой — вниманием слушателя завладевает линейное движение пластов, и образующиеся при этом дополнительные диссонансы как бы пропадают. Они «превращаются» в тембр, так же как и сами пласты, представляющие собой параллельно движущиеся комплексы. Такое движение не всегда возможно по ступеням ладотональности, и поэтому ладотональные связи в них ослабляются. Колористические свойства в этом случае чрезвычайно усиливаются, и общий тембровый эффект в совокупности получается очень ярким. Подобное движение может согласовываться с аккордом, чаще всего доминантовой функцией, и это согласование имеет опять-таки колористические задачи, так как подчеркивает фонизм гармонического комплекса.

Дифференциация фактуры в оркестре осуществляется не столько тембровыми средствами (хотя, если фактурные элементы проходят в разных оркестровых группах, противопоставление тембров налицо), сколько динамическим и артикуляционным несопадением, при котором реальная инструментальная звучность остается на втором плане. По этой причине подобные приемы успешно применяются в фортепианной фактуре, которой вполне доступно динамическое и артикуляционное противопоставление. Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси обогащается огромным разнообразием противодвижения параллельных фактурных образований. Не говоря о том, что сами они имеют различное строение, дифференциация оркестровых групп в противодвижении также оказывается различной. В некоторых случаях наблюдается явное тембровое противопоставление, в других — нарочитая слитность звучности, иногда движение пласта подчиняется аккордовой вертикали, а иногда полностью теряет ладотональную основу.

В первой части симфонической сюиты «Море» движение квинтами у гобоев и кларнетов сочетается с восходящей линией струнных, имеющей другой рисунок и совпадающей с деревянными духовыми по своей динамической структуре (72-й такт, см. пример 25).

Это произведение относится к самым блистательным по свободе применения импрессионистической звукописи. В описываемом эпизоде слушателя как будто полностью захватывает волнообразное и величавое движение морской стихии. Интереснейшая звучность образуется благодаря полному несопадению двух основных фактурных пластов. Они имеют не только разное тембровое и графическое решение, но также и принцип темброобразова-

ния у них различен. Если квинты духовых независимо от ладотональных связей, которые в данном случае есть, звучат наподобие органной микстуры, то аккордовые построения струнных, в своем параллельном движении вписываясь в доминантовую функцию, усиливают фоническое своеобразие гармонии. Образуются полнозвучные септ- и нонаккорды, которые еще больше подчеркивают совершенно иную тембровую специфику духовых.

Во второй части «Ноктурнов» («Празднества») в 15-й цифре наблюдается другая картина. Тембровой дифференциации почти нет. Только валторны и тромбоны с тубой участвуют в движении одного пласта. В группе деревянных и в группе струнных представлены два различных элемента, и к тому же гобой с английским рожком ведут еще одну фактурную линию (см. пример 26).

26
15

Fl. picc.
2 Fl.
2 Ob.
C. ingl.
2 Cl. (B)
3 Fag.
2 Cor. (F)
Vn I
Vn II
Vla
Vcl
C.b.

Обе верхние линии представляют собой унисонное движение, и особый тембровый эффект создается из-за некоторого ритмического и интонационного «трения» между ними. Что касается нижнего пласта, то параллельное движение мажорными терциями (децимами) при почти не слышной квинте у струнных в значительной мере нарушает тональную устойчивость, усиливая при этом фоническое своеобразие.

В первой части «Иберии» (такты 268 и 269) противодвижение двух пластов, основанных на принципе параллелизма, создает совершенно слитную звучность (см. пример 27).

27

2 Fl. picc. *cresc. molto*

2 Fl. *cresc. molto*

2 Ob. *cresc. molto*

C. ingl. *cresc. molto*

3 Cl. (B) *cresc. molto*

3 Fag. *cresc. molto*

C. lag. *cresc. molto*

4 Cor. (F) *cresc. molto*

3 Tr-be (C) *cresc. molto*

Tr-no

P-ti'

2 Arpe *cresc. molto*

V-ni I *div. cresc. molto*

V-ni II *div. cresc. molto*

V-le *div. cresc. molto*

V-c. *div. cresc. molto*

C-ba *cresc. molto*

Это достигается тем, что оба фактурных пласта (с одной стороны — мажорные трезвучия верхних духовых и валторн, а с другой — движение терциями у фоготов и струнных) подчинены доминантовой функции. Интересно отметить, что они в регистровом отношении полностью накладываются друг на друга. Самостоятельный регистр остается только у баса, который еще больше скрепляет общее звучание.

Несколько иной характер приобретает оркестровая вертикаль, когда максимальная слитность почти совпадающих элементов соз-

28

2 Fl. *pp* 3 3

2 Ob. *pp* 3 3

C. ingl. *pp* 3 3

2 Cl. (A) *pp* 3 3

Cor. (F) I II a2

P-ti *tr*

V-ni I *non div. pizz. p*

div. *non div. pizz. p*

V-ni II *non div. pizz. p*

div. *non div. pizz. p*

V-le *non div. pizz. p*

V-c. *pizz. p*

дает звучность, которую необходимо «проявить» другой фактурой. Такие моменты возникают, например, во второй части сюиты «Море». Так, в такте 143 хроматическое параллельное движение увеличенными трезвучиями у двух флейт, гобоя и двух кларнетов сливается с хроматическим, совпадающим по ритму, но иным по рисунку, движением параллельных малых секст у второго гобоя и английского рожка. В этот момент у струнных возникает аккорд *pizz.*, также образующий увеличенное трезвучие (см. пример 28).

Полное гармоническое совпадение вертикали, отсутствие какого бы то ни было ладотонального «трения» между деревянными и струнными не мешает созданию удивительной звучности, которую никак нельзя объяснить простым сопоставлением различных тембровых групп. На этот раз тембровая «иллюзия» возникает в самом увеличенном трезвучии. Слегка затушенный благодаря несовпадению рисунка, создающему ощущение кажущейся гетерофонии, этот своеобразный гармонический комплекс как бы проясняется аккордом струнных. Подобных приемов фактурной корректировки много у Дебюсси, и большинство из них осуществляется, если так можно выразиться, на микроструктурном уровне. Это — основа тех мимолетных, неуловимых оттенков колорита, которые придают музыке Дебюсси большое сонористическое разнообразие.

И, наконец, параллельные фактурные комплексы могут полностью разрушать ладотональные связи. В третьей части симфонической сюиты «Море» (123-й такт) тритоновые построения фаготов противопоставляются увеличенным трезвучиям труб (см. пример 29).

Образующееся встречное хроматическое движение в сочетании с тритоновым басовым комплексом (контрафагот и тремолирующие струнные с литаврами) создает звучность, удивительно напоминающую бартоковскую. Безусловно, великий венгерский композитор продолжил тембровые поиски Дебюсси, и влияние Дебюсси на Бартока, а также на все последующее укрепление тембрового начала в современной музыке было решающим.

В этом примере снова наблюдается регистровое совпадение, и в то же время тембровая дифференциация здесь очень ошутима. Фаготы направляются к высокому, напряженному регистру, который у идущих вниз труб *in F* оказывается самым низким. При замене на трубы *in B*, как и в примере из второй части «Ноктюрнов», звучность, конечно, изменяется, но тембровое противопоставление фаготам не теряет своей яркости. Особый колорит придает данному эпизоду полное исчезновение ладотональности, которое, как и впоследствии у Бартока, обеспечивается параллелизмом неизменных аккордовых комплексов.

В данном случае особенно ощутимым оказывается динамическое и артикуляционное противопоставление. Трубы и фаготы, имеющие одинаковый оттенок *forte*, не могут звучать на одном

3 Fag. *f dim.*

3 Clag. *f dim.*

3 Tr-be (F) *f dim.*

Timp. *f dim.*

Gr. c. *f dim.*

V-ni I *f dim.*

V-ni II *f dim.*

V-le *f dim.*

V-c. *f dim.*

C-b. *f dim.*

динамическом уровне, и кроме того legato у фоготов и труб приводит к совершенно различной артикуляции.

В подобных фактурных примерах из фортепианной музыки Дебюсси такое противопоставление носит идентичный характер. Так, во Второй прелюдии при общем оттенке *pianissimo* большие терции в правой руке должны быть на несколько ином динамическом уровне, чем увеличенные трезвучия с октавным удвоением и задержанным басом в левой руке. В данном случае вся фактура полностью укладывается в целотоновый звукоряд (см. пример 30).

Артикуляция также должна быть различной, так как legato терций на фортепиано иное, чем legato четырехзвучными аккордами. Это подтверждают точки, поставленные под лигой в левой руке.

Наряду с приемами, основанными на параллельном движении фактуры, большое фоническое значение имеют особенности при-



менения ярко выделяющихся сольных тембров. В гомофонической музыке, предшествующей Дебюсси, предполагалось полное ладо-гармоническое соответствие темброво выделяющихся сольных линий сопровождению. В творчестве Дебюсси такое соответствие начинает нарушаться. Оркестровый слух Дебюсси, его индивидуальное понимание ффонических особенностей вертикали привели к необходимости подчеркивать тембр определенным ладогармоническим расхождением фона и сольной партии. Это привело к своеобразной «тембровой модуляции»; причем само слово «модуляция» имеет в данном случае более широкий смысл, чем привычный музыкальный термин.

Вероятно, современников Дебюсси поразило вступление английского рожка в пятом такте первой части «Ноктюрнов». Первый и последний звук небольшого восходящего построения как бы не вписываются в большую терцию. Образуя септиму, верхний звук придает звучащему комплексу другое «наклонение». Когда линия английского рожка идет вниз, септима появляется у двух фаготов. Но модуляции в обычном понимании не происходит: септима никуда не разрешается (см. пример 31).

31

2 Fl.

C. ingl.

2 Cl. (B)

2 Fag.

I con sord.

Cor. (F)

III con sord.

Timp.

V-ni I

div. in 6

32

Подобным же образом и solo высокого фагота, начинающееся в 205-м такте второй части Пятой симфонии Бетховена (почему-то на память приходит именно высокий фагот у Бетховена!), к третьему такту оказывается в полном согласии с аккомпанементом, а возникающая вскоре новая септима (образуется секвентное построение) на этот раз удваивается вторыми скрипками (см. пример 33).

33

77

Тембровая самостоятельность великолепного фэготного регистра только проглянула на одно мгновение.

В отличие от Бетховена Дебюсси любителю септимой английского рожка и, неоднократно возвращаясь к этому приему, нигде не разрешает образующееся диссонантное построение. Яркий тембр английского рожка каждый раз подкрепляется проявлением принципиально нового звука гармонической вертикали.

Такой же фонический эффект наблюдается и в одном из самых ранних произведений Дебюсси — «Прелюде к послеполуденному отдыху фавна». Когда сольная тема флейты впервые накладывается на оркестровое сопровождение, обнаруживается, что верхний и нижний опорные звуки мелодического построения также вступают в явное «противоречие» с гармоническим сопровождением. К тому же хроматические ходы все время образуют так называемые неаккордовые звуки, благодаря которым флейта получает еще более ощутимую независимость от струнных и кларнетов (см. пример 34).

34

2 Fl. I solo *p*

2 Cl. (A) *pp*

Cor. (F)

V-ni II *pp* *div. sul fasto*

V-le *pp* *sul fasto*

V-c. *pp* *sul fasto*

C-b. *pp*

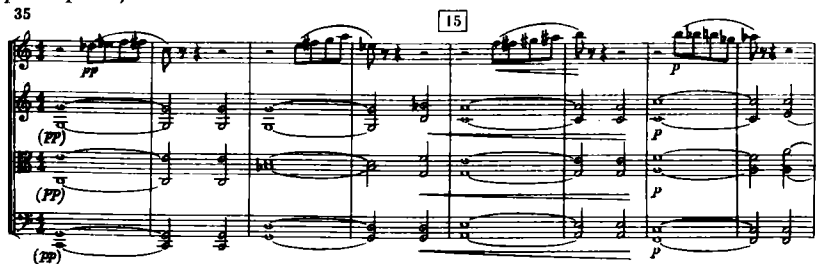
Налицо определенное противопоставление звукорядов флейтовой мелодической линии и гармонического комплекса оркестровой фактуры: в первых двух тактах общим оказывается только один звук *ля*. Это — один из самых первых примеров, в которых можно наблюдать широко распространившийся впоследствии принцип дополнительной звукорядов, подкрепляющий тембровую дифференциацию.

Дебюсси впервые ощутил особую «расположенность» флейты к такому противопоставлению. Неустойчивая флейтовая интона-

ция в нижнем и среднем регистрах как бы уже содержит в себе дополнительные по отношению к основной высоте призвуки, а если расширить зону такой дополнительной, то есть обеспечить ее полутоновой основой, флейтовая интонационная неустойчивость приобретает особенно яркую фоническую окраску. Примеры подобного применения флейты можно найти у Равеля, Малера, Бартока, а также Стравинского, Шостаковича и Прокофьева.

Принцип дополнительной звукорядов стал распространяться на многие элементы оркестровой фактуры, связанные с различными инструментами, и большую роль в этом сыграло появление новых закономерностей атональной додекафонной системы. Подчеркивание тембрового противопоставления дополнительно звукорядов широко применяется и сейчас, несмотря на то, что «тотальная дополнительность» додекафонии и серпальной техники уходит в прошлое. Оркестровая вертикаль современной музыки не может пройти мимо тех открытий, которые еще в конце прошлого века были сделаны великим французским композитором и развиты в произведениях композиторов XX века. Тембровые поиски Дебюсси оказались необходимыми для формирования целого ряда стилевых направлений современной музыки и, видимо, поэтому Барток, устоявший против «додекафонного соблазна», видел в его творчестве очень многое, что способствовало формированию его собственного тембрового мышления.

Интересно, что Барток в квартетной музыке, изобилующей удивительным тембровым богатством, считал возможным создавать «иллюзию» разных тембров путем ладотонального противопоставления, то есть при помощи принципа дополнительной звукорядов. Вероятно, к тому времени ладотональная дифференциация тембровых линий настолько закрепилась в музыкальном сознании, что обратный процесс уже мог дать существенный результат. Так, во второй части Пятого квартета, начиная с 11-го такта соло скрипки, особенно при игре *non vibrato* приобретает явный флейтовый оттенок, так как строится в основном на звуках, не входящих в аккорды хорального сопровождения (см. пример 35).



Но все же нельзя считать, что принцип дополнительной звукорядов сформировался в творчестве Дебюсси. Примеры, анало-

гичные великолепному флейтовому solo из «Прелюда к послеполу-денному отдыху фавна» имеются, но они совсем не многочисленны и не представляют собой продолжительных, четко оформленных построений. По-видимому, Дебюсси в своем первом развернутом симфоническом произведении с гениальной прозорливостью художника заглянул далеко вперед и открыл прием, который еще не мог стать основополагающим даже в его собственной музыке. Тем не менее значительная доля своеобразия, которым отличается звучность эпизодов, содержащих мелодическую линию, заключается именно в ладогармоническом несовпадении мелодии и сопровождающего фона. Мелодические звуки образуют либо так называемые неаккордовые тона, либо изменяют и усложняют сам аккорд. Нет никакого сомнения в том, что любая мелодия «дополняет» звуки аккордового сопровождения, но в данном случае речь идет об опорных точках мелодии, и поэтому внимание слушателя фиксируется на образующейся вертикали, на ее фонической стороне.

Назовем этот прием в отличие от принципа дополнительности звукоядов принципом мелодической дополнительности.

Примеры такого рода очень многочисленны в музыке Дебюсси. Всюду, где есть развернутая мелодическая линия, обращает на себя внимание «дополнительность» опорных мелодических точек, что придает вертикали особые фонические черты. И снова, как в предыдущих случаях, реальный тембр сам по себе не играет решающей роли в создании колористического своеобразия. Основную роль играет противопоставление разных тембров, закрепление принципом дополнительности мелодического элемента.

Третья часть «Ноктюрнов» («Сирены») целиком построена на развертывании широкой мелодической линии. Сначала валторны, а затем женский хор опевают большую секунду, которая, накладываясь на различные аккорды, образует красочные диссонирующие сочетания то с верхним, то с нижним звуком секундового хода (см. пример 36 а, б, в, г).

В первом случае встречное секундовое движение у валторн и группы меццо-сопрано имеет «диссонирующие» звуки *соль-диез* и *ре-диез* на фоне квинты *фа-диез* — *до-диез* оркестрового сопровождения. Во втором — выделяется верхний звук секундового хода, образующий сексту в до-мажорном аккорде, имеющем также вторую и шестую ступени до-мажорного звукоряда, хотя в момент возникновения валторновой сексты аналогичная секста в аккорде отсутствует.

В третьем и четвертом случаях секундовый ход группы сопрано (*ля—соль*), накладываясь сначала на ля-мажор, а затем на малый мажорный септаккорд (от *ми-бемоля*), также «дополняет» эти аккорды нижним, а затем верхним звуком. Интересно, что опорным воспринимается именно диссонирующий, то есть

2 Cl. (A)
4 Cor. (F)
2 Arpe
V.c.
C.b.

III
a2
con sord.
div.
ppp

3 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (A)
4 Cor. (F)
Arpa I
Arpa II
Coro
Vni I
Vni II
V-le
V.c.
C.b.

pp
pp
pp
con sord.
4 s.
4 s.
div.
div.
arco
pp
pp
pp
pizz.
pp

«дополняющий» звук, придающий особую окраску оркестровой вертикали, и этот звук никогда не удваивается сопровождающим аккордом.

Таким же образом построена и основная хоровая тема, имеющая две опорные точки (*ми-диез* и *соль-диез*) на фоне си-мажорного аккорда с возникающей малой септимой (см. пример 37).

То же самое можно сказать и о предваряющем кульминацию появлении *sol* низких труб за четыре такта до цифры 8 (см. пример 38).

2 Fl. *f*

2 Ob. *f* 1 3

2 Cl. (A) *f*

2 Fag. *f* 1 3

Arpa I *f*

Arpa II *f*

Coro *f* S. M-s.

V-ni I div. *f*

V-ni II *pizz.*

V-le *pizz.*

V-c. div. *f*

C-b. *pizz.*

Detailed description: This is a page of a musical score, labeled 'B' at the top. It contains staves for various instruments and a choir. The woodwind section includes two flutes, two oboes, two clarinets in A, and two bassoons, all marked with a forte 'f' dynamic. The woodwinds have melodic lines with some triplets and slurs. The harp section consists of two arpas, also marked 'f', providing a harmonic accompaniment. The choir part features three staves: Soprano (S.), Alto (M-s.), and Tenor/Bass (M-s.), with a forte 'f' dynamic. The string section includes Violin I (div.), Violin II, Viola, Violoncello (div.), and Contrabass, all marked 'f'. The strings play a rhythmic pattern with some pizzicato ('pizz.') markings. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

2 Ob. *r* *a2* *f*

2 Fag. *a2* *f*

4 Cor.
(F) *f*

Arpa I *f*

Arpa II *f*

Coro *S.* *f* *M-s.* *f* *M-s.*

V-ni I
div. in 4 *f*

V-ni II
div. *f*

V-le div. *f*

V-c. *div.* *f*

C-b. *div.* *pizz.*

2 Fl. *pp*

4 Cor. (F) *pp* III

S. *pp molto espr.*

S. *pp molto espr.*

M-s. *pp*

M-s.

V-ni I div. *pp*

V-le *pp*

V-c. div. *pp*

C-b. *pp*

В кульминации, которая является не динамической, а скорее тембровой, к «дополняющим» звукам хоровой линии присоединяется тот же «дополняющий» *ми-диез* у сольной засурдиненной трубы, что придает еще большую тембровую активность данному эпизоду (см. пример 39).

Приведенные примеры практически ничем не отличаются по своей логике от принципов построения флейтового *solo* из «Прелюда к послеполуденному отдыху фавна» за исключением количества «дополняющих» звуков. Поэтому строение оркестровой

2 Fl.

2 Ob.

C. ingl.

2 Cl. (B)

2 Fag.

4 Cor (F)

2 Tr-be (F)

V-ni I: div.

V-ni II

V-le div

V-cl. div.

C-b.

вертикали в примере из «Прелюда» больше приближается по своей структуре, а тем самым и по своеобразию звучания, к принципу дополнительности звукорядов, чем, например, строение оркестровой вертикали из третьей части «Ноктюрнов». При минимуме «дополняющих» звуков более оправданным термином представляется, таким образом, «мелодическая дополнительность»,

2 Fl.

2 Cl. (B)

2 Fag.

4 Cor.
(F)3 Tr-be
(F)

Arpa I

Arpa II

Coro

V-ni I
div.V-ni II
div.

V-la

V-c. div.

C-b

2 Fl.

2 Cl. (B)

2 Fag.

4 Cor.
(F)

3 Tr-be
(F)

Arpa I

Arpa II

Coro

V-ni I
div.

V-ni II
div.

V-la

V-c. div.

C-b

которая раскрывает приемы, оказывающие огромное влияние на колористическую сторону оркестровой вертикали большинства произведений Дебюсси.

Третья часть «Ноктюрнов» — весьма характерное по своей звучности произведение композитора, и это в некоторой степени оправдывает отсутствие примеров из других сочинений, которые, по всей вероятности, к тому же утяжелили бы данную статью.

Можно сделать вывод, что мелодическая линия «расцветивает» аккордовую основу, создавая своеобразную переливчатость благодаря тому, что в зависимости от смены гармонии то один, то другой звук остигатного мелодического построения оказывается в роли «дополняющего», придавая самые различные оттенки оркестровому колориту.

Несомненно, каждый из рассмотренных приемов оставляет большую возможность для дальнейшей детализации. Так, например, параллельное движение осуществляется самыми различными интервалами, разнообразными аккордами, пожалуй, за исключением квартовых, характерных для Хиндемита. Во всех этих случаях фонические свойства вертикали имеют особые оттенки: интервалы в своем движении создают с другими фактурными элементами меньшее количество дополнительных диссонансов, чем трезвучия, а тем более септаккорды. Так гармоническая вертикаль в соединении с мелодической линией образует разнообразнейшие микстовые звучности, главным образом, неуравновешенные, причем неуравновешенными могут быть, как показано в примере 29, и различные составные части самих аккордов, что также способствует фоническому богатству. При этом происходит динамическое выделение тех или иных составных частей общего полигармонического комплекса.

Остановиться хотя бы кратко на всем многообразии этих деталей в данной статье не представляется возможным. Вместе с тем необходимо объяснить то кажущееся противоречие, которое возникает между общепризнанной максимальной индивидуализацией тембра у Дебюсси и уходом реального тембра на второй план в восприятии оркестровой вертикали.

Действительно, нет сомнения в том, что Дебюсси чрезвычайно расширил колористические возможности оркестра. Регистры инструментов, считавшиеся раньше недостойными внимания, оказались необходимыми для воплощения удивительных тембровых находок, изменилось отношение к роли отдельных инструментов в оркестре и некоторых приемов игры. Так, например, значительно усилилась роль арфы, а также разделения струнных на большое количество голосов. Тембр стал приобретать автономное значение, освобождаясь от прочных связей с другими средствами выразительности. Это явление отмечалось неоднократно. Так, в книге Э. Денисова «Ударные инструменты в современном оркестре» говорится, что в XIX веке «тембровая выразительность всегда сочеталась с выразительностью интонационной, в то время

как в XX веке композиторы часто применяют краску, несущую в себе большую выразительность вне прямой связи с интонацией. Это относится прежде всего к Дебюсси, одним из первых в XX веке ощутившим самостоятельные выразительные возможности тембра»¹.

Можно ли совместить эти положения с уходом реального тембра на второй план, с гибкостью «тембровой предназначенности», допускающей определенные отклонения от данной звучности, наконец, с тем фактом, что в фортепианном изложении произведения Дебюсси почти не теряют своих колористических качеств?

В восприятии оркестровой вертикали Дебюсси мы сталкиваемся, если так можно выразиться, с другим рядом тембровых понятий, то есть со звучностью, для ощущения которой требуется определенная степень абстрагирования от реального инструментального тембра, в то время как этот инструментальный тембр продолжает звучать, поражая точностью выбранного решения.

Именно поэтому при анализе различных приемов фактурного тембра не было речи ни об оркестровом составе, ни о том или ином конкретном инструментальном решении. На первый план в этих случаях выступает фактурное решение, создающее характерную звучность оркестровой вертикали вне прямой связи с инструментальным воплощением.

С инструментальным тембром связано восприятие ладовой стороны музыки Дебюсси, то есть ее горизонтали. Этому несколько не противоречит принцип «мелодической дополнительности», при котором мелодия выделяется ярким реальным тембром, а ее опорные точки, «дополняющие» гармонию, создают фактурный тембр, то есть вертикаль, звучание гармонических комплексов, теряющих связи с реальным тембром.

Можно предположить, что, слушая оркестровую музыку Дебюсси в фортепианном изложении, мы вспоминаем яркое оркестровое решение и только благодаря этому не испытываем явного обеднения тембровой палитры. Думается, что это не совсем так. Во-первых, есть большое количество примеров превосходно звучащей оркестровой музыки, теряющей на фортепиано все свои краски. Во-вторых, тембровые потери фортепианного переложения музыки Дебюсси, видимо, ограничиваются горизонтально, что же касается вертикали, то эти потери минимальны.

Итак, именно благодаря вертикали, фактурному тембру, теряющему зависимость от реальных оркестровых звучностей, симфонические произведения Дебюсси хорошо звучат на фортепиано. Однородность фортепианного тембра, динамическая и артикуляционная гибкость позволяет выявить большое количество разнообразных оркестровых звучностей, построенных на принципе

¹ Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982, с. 253.

фактурного темброобразования. Это ни в какой мере не умаляет значения в музыке Дебюсси обычного реального тембра, его максимальной индивидуализации, воспринимаемой как бы в другой плоскости и скорее имеющей отношение к горизонтали, к ладовой стороне, к формообразованию.

Обратимся вновь к третьей части «Ноктюрнов». Вряд ли какие-нибудь характерные черты можно было бы здесь отметить, если бы это был не Дебюсси. Введение женского хора в качестве оркестровой группы встречается далеко не часто, но для выявления рассматриваемого принципа это несущественно. Важно тембровое различие между мелодической линией и аккордовым сопровождением. Действительно, Дебюсси трактует хор как оркестровую группу — типичной хоровой фактуры там нет, — но и это в данном случае не является объектом основного внимания. Унисонная линия хора создает такое же тембровое противопоставление с остальной фактурой, как и низкая труба, как и засурдиненная труба в более высоком регистре. Сама звучность хора или трубы — это одна плоскость восприятия, а взаимодействие мелодической линии с гармонией, иными словами, оркестровая вертикаль — другая плоскость, и именно эту сторону звучания при умелой обработке можно великолепно воспроизвести на фортепиано, вернее на двух фортепиано, так как в таком ансамбле представляется возможным сохранить, например, пассажи арф, придающие большое своеобразие колориту. Даже отсутствие певучей группы женского хора может оказаться не таким уж заметным, хотя как правило соотношение хоровой и оркестровой звучности плохо передается фортепианной фактурой.

Подобно тому, как в творчестве некоторых художников-импрессионистов наблюдается стремление изобразить в живописи явления, нехарактерные для этого вида искусства, Дебюсси также уделяет большое внимание несвойственным, казалось бы, музыке явлениям. Если, например, в пуантилизме Сёра заметны явные попытки изобразить движение, то Дебюсси в значительной степени отказывается от активности движения, от динамики формы. «Застывшие» звучности отображают состояние созерцательности, а ослабление гармонической функциональности и преодоление кадансов затушевывают привычную расчлененность построения. При этом гармоническая вертикаль кажется довольно «однообразной». Если не учитывать многочисленные совмещения гармонических комплексов, то пребывание долгое время как бы в одной гармонической функции создает определенную статику. В приведенной цитате из Музыкальной энциклопедии говорилось о гегемонии «бесконечно варьируемой» тоники. Пожалуй, многочисленные малые мажорные септаккорды создают также и «бесконечно варьируемую» доминанту, а начало среднего эпизода из «Празднеств» (пример 24) — это уже субдоминантовое отклонение. Как бы то ни было, но несмотря на большое количество деталей, наблюдается определенное упрощение самой гармониче-

ской основы. Усложнения, главным образом полигармонического характера, не снимают ощущения длительно звучащей тоники или длительно звучащей доминанты.

Такое же явление наблюдается и в форме произведений Дебюсси. Перенесение многих формообразующих закономерностей в область тембра способствует упрощению формальной схемы. Преобладающий формальный принцип — это трехчастность. М. Сабина пшет, что форма «„Прелюда к послеполуденному отдыху фавна“... импровизационно-непринужденная, но идеально соразмерная, первая в творчестве Дебюсси крупная симфоническая форма, построенная по новым принципам, ибо здесь контуры трехчастной конструкции уже подчинены характерным для него тенденциям к затушевыванию граней и переходов...»¹.

Такое же «затушевывание граней и переходов» наблюдается и в гармонии. Но есть ли это одно из проявлений единства вертикальной и горизонтальной логики, которое уже не раз отмечалось в музыке Дебюсси? Такое проявление не столь наглядно, как, например, в единстве интервального строения мелодических мотивов и гармонической вертикали у Бартока, но как внимание к тембру упрощает формальную схему, так и фактурный тембр оркестровой вертикали упрощает гармоническую основу.

Оркестровая вертикаль в произведениях Дебюсси создает тембр, восприятие которого во многом отличается от восприятия тембра европейской музыки и обнаруживает большое сходство с аналогичными явлениями в музыке Востока. Отсутствие привычной динамики, непрерывное воспроизведение «состояний» — все эти свойства, которые, как казалось, ограничивали круг выразительных средств, на самом деле расширяют возможности европейской музыки. Теперь становится ясно, что рамки этих возможностей уже давно стали тесными для передовых художников и что музыкальное мышление Востока может внести живительную струю в застоявшийся круг привычных закономерностей. Недаром Бела Барток уделял большое внимание изучению народной музыки с неевропейским музыкальным мышлением. С другой стороны профессиональная музыка восточных культур, испытывающая сейчас острые противоречия с логикой европейского музыкального мышления, вероятно, еще недостаточно прислушивается к тем явлениям музыки Запада, которые представляют собой шаг к сближению двух культур. Влияние, конечно, должно быть взаимным, и, по всей видимости, фигура Клода Дебюсси еще сыграет значительную роль в этом процессе. И не только звукорядная мелодическая основа горизонтали, то есть ладовая система Дебюсси, станет основным объектом внимания, но не меньшее значение будут иметь и те фонические свойства, раскрыть которые может только оркестровая вертикаль.

¹ Сабина М. Дебюсси. — В кн.: Музыка XX века, ч. 1, кн. 2-я, с. 258.

О ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ДЕБЮССИ¹

Современное музыкознание все более направляет свои усилия к многостороннему, системному охвату музыкальных явлений. В этом плане вопрос о взаимодействии различных жанров музыкального творчества в процессе становления и дальнейшего развития музыкального языка того или иного композитора приобретает методологическое значение. Для такого композитора, как Дебюсси, работавшего в огромном диапазоне жанров — оркестровой, фортепианной музыки, оперы, камерно-вокальной миниатюры — и всюду оставившего отпечатки яркого стилистического своеобразия, проблема внутреннего взаимодействия жанров чрезвычайно важна. Но если, например, взаимодействие квартетного и оркестрового письма имеет сложное опосредование, скрытое в различии звуковых и технических возможностей (монотембровость, линейность фактуры — с одной стороны — и политембровость, практически безграничное число вариантов фактурных решений — с другой), то для других жанров взаимодействие прослеживается непосредственно. Таковы жанровые «пары»: камерно-вокальная миниатюра и фортепианная музыка; камерно-вокальная миниатюра и опера; фортепианная музыка и оркестровые сочинения.

Одно из величайших творческих достижений Дебюсси — его фортепианный стиль — исторически формировался сразу в двух музыкальных жанрах: в камерно-вокальной миниатюре и непосредственно в музыке для фортепиано.

Представляется возможным наметить три основных периода в развитии камерного вокального творчества Дебюсси.

Первый охватывает девять лет — с 1876 по 1884 годы. Это период более или менее традиционного стиля. Блистательные исключения, прозрения в далекое будущее (например, «Мандолина») встречаются и здесь, но в основном в первых романсах господствуют привычные для того времени образы и приемы изложения. Затем следует перерыв на три с лишним года.

Второй, наиболее важный, период романсового творчества охватывает годы с 1887 по 1893. Не будет преувеличением

¹ Данная статья выходит под редакцией Г. М. Когана.

сказать, что именно за эти семь лет складываются главные черты творческого облика художника-новатора. Четыре цикла: «Пять поэм Бодлера» (1887—1889), «Забытые ариетты» («*Ariettes oubliées*») на стихи Поля Верлена (1888), «Галантные празднества» («*Fêtes galantes*», первая серия, стихи Поля Верлена, 1892) и, наконец, «Лирические прозы» («*Proses lyriques*», 1892—1893) на собственный текст содержат огромное количество находок, ведущих к оркестровым шедеврам Дебюсси, к «Пеллеасу и Мелизанде» и к его фортепианным пьесам зрелого периода. В недрах этих романсов формируются не только общие стилистические и колористические черты того направления, которое вошло в историю под названием музыкального импрессионизма. В них складываются и некоторые принципы формообразования (рондообразность, свободная ладовая вариационность). Кроме того, в романсах 1887—1893 годов ясно прослеживается зарождение и кристаллизация различных видов мелодического тематизма Дебюсси: свирельные, пасторально-лирические образы, фанфарная мелодика, экспрессивные темы ярко выраженного субъективного склада, интонации угрозы (последние, между прочим, играют у Дебюсси гораздо большую роль, чем принято думать) и т. д.

В романсах второго периода Дебюсси нащупывает и тот принцип мелодического и образного битематизма, который станет впоследствии ведущим во многих фортепианных сочинениях 1900-х годов, складываются и новые приемы фортепианного изложения, педализации и т. д. В аккомпанементах возникают иногда разительные параллели с фортепианными пьесами, созданными через 10, 15, а то и 20 лет. Миниатюрами можно назвать не все из них: некоторые романсы из циклов «Пять стихотворений Бодлера» и «Лирические прозы» занимают 7—8 страниц нотного текста.

Наконец, третий период романсового творчества Дебюсси охватывает последние 25 лет его жизни. В эти годы полной зрелости композитора камерная вокальная лирика уходит на второй план. Уже «Песни Билитис» (1897) светят отраженным блеском «Ноктюрнов» и «Пеллеаса». Что же касается романсов, созданных в последующие годы, то в них, пожалуй, можно найти обратные влияния фортепианных пьес. В центре нашего внимания будут вокальные произведения 1876—1893 годов.

Первый романс Дебюсси — «Звездная ночь» (Поль Бурже) написан на довольно банальные любовные стихи. Удивляет безупречный вкус, с которым 14-летний мальчик подходит к решению этой темы. Юный композитор интуитивно находит гармонические краски и характерные интонации (ходы на большую секунду и малую терцию — основные интервалы ангемитонной пентатоники, — на которых построены мягко раскачивающиеся аккорды вступления), сыгравшие в дальнейшем большую роль в становлении интонационного языка Дебюсси. Сравним, например, ходы

на большую секунду и малую терцию, на которых построена и тема Мелизанды:

40 a Allegro

mf «Звездная ночь»

Nuit de toi les Sous les

pp

una corda

6

Эта интервалика играет значительную, а иногда и решающую роль в мелосе многих произведений Дебюсси: романсы «Чудный вечер», «Мандолина», «Лунный свет», «Вот весна», «Сплин», «Вечерняя гармония», «О сне» и «О вечере»; фортепианные пьесы «Отражения в воде», «Посвящение Рамо», «Девушка с волосами цвета льна», «Вереск»; главная партия первой части Струнного квартета; темы средних эпизодов в ноктюрнах «Облака» и «Празднества» и т. д.

Разумеется, анализ мелоса не может сводиться к подсчету сравнительной частоты использования секунд, терций, квинт или септим. Дело решается не отдельными интервальными ходами, а совокупностью многих элементов мелодической выразительности. Но и преуменьшить значение большой секунды и малой терции в мелодическом языке Дебюсси было бы неверно. Так, из шестнадцати звуков, составляющих мелодический напев первых двух тактов романса «Цветы во ржи» (1877), десять соотносятся друг с другом как малые терции и большие секунды.

В «Цветах во ржи» обратим внимание не только на образный строй и мелодику, но и на фортепианную фактуру. Как и в «Звездной ночи», она связана со своеобразным сближением, «сцеплением» рук в одном (преимущественно среднем) регистре. Подобного рода изложение не ново для клавирной литературы. Оно известно со времен клавесинистов и И. С. Баха. Но с таким последовательно выдержанным октавным движением крайних голосов при «внутреннем» гармоническом заполнении мы встречаемся впервые именно здесь, в романсе 15-летнего Дебюсси. Нетрудно заметить, что отсюда тянутся нити к знаменитому соль-бемоль-мажорному монологу мадам Баттерфляй, к Сонатине Равеля и к десяткам других музыкальных произведений конца XIX — начала XX века. Но, в первую очередь, развитие этого приема мы находим в произведениях самого Дебюсси. Речь идет не обязательно об изложении параллельными октавами, но о свое-

образных гармонических «клубках», которые постепенно развертываются, разматываются, захватывая все более широкий диапазон. Так построены очень многие романсы, а впоследствии и фортепианные пьесы Дебюсси. Внешний признак этого приема — начальное изложение в одном и том же ключе для обеих рук — мы найдем в «Мандолине», в четырех из пяти «Стихотворений Бодлера», почти во всех романсах 1891 года и во всех без исключения пьесах первой серии «Галантных празднеств» и «Лирических прозах». Если же говорить о фортепианных пьесах, то так начинаются, например, все три пьесы второй серии фортепианных «Образов», пять из шести пьес «Детского уголка» и 15 из 24 прелюдий.

Таким образом и интонационно, и с точки зрения фортепианного изложения уже первые опубликованные романсы Дебюсси оказываются в значительной мере пророческими, предопределяющими дальнейшие пути развития его мелодического языка и фортепианного изложения. И в других вокальных миниатюрах, созданных Дебюсси до 1884 года, можно обнаружить зародыши будущих художественных открытий. Так, в «Мандолине» встречаются последовательности трезвучий, предвосхищающие характерный прием оркестрового ноктюрна «Празднества» (см. такты 27—34). Подобная мелодизированная аккордика войдет важной составной частью в арсенал выразительных средств музыкального языка Дебюсси. В романсе «Вот весна» (1880—1883) впервые использован полиритмический рисунок (такты 50 и далее), полностью предвосхищающий эпизод в Пасье из «Бергамасской сюиты» (1890—1905, такты 22 и далее). А в «Сентиментальном пейзаже» (1883, такты 89—90) можно найти полигармоническое сочетание, напоминающее коду «Фейерверка», последней прелюдии Дебюсси.

В поисках новых средств выразительности Дебюсси обращает свои взоры к романтикам. Чудесная пейзажно-романтическая звукопись песни Листа «Мальчик-рыбак» (1845—1859), «цимбальный» эпизод в его же «Трех цыганах» (1860), несомненно, могли подтолкнуть Дебюсси к аналогичным приемам в поэтичном романсе «В саду» (1891, такты 42 и далее) и в том же Пасье из «Бергамасской сюиты» (1890—1905; такты 52 и далее).

К числу средств гармонической выразительности, неизменно интересовавших Дебюсси с юных лет и разрабатывавшихся им на протяжении всей жизни, относятся целотонные ходы и аккордовые комплексы. В вокальной лирике Дебюсси целотонный тетрахорд впервые появляется в романсе «Спящая красавица» (1880—1883). В соответствии с уже существовавшими тогда традициями (идущими от Глинки и Листа), целотонный тетрахорд окрашен здесь в темные, зловещие тона (см. такты 34—35). Позже, в 1891 году, в романсе «Печалится звук рога» Дебюсси использует два увеличенных трезвучия (в целотонном соотношении) для воплощения печального образа сироты, умирающего у подно-

жия холма. Остатное увеличенное трезвучие, парящее над глухим целотонным тетракордом в басах (эпизод фортепиано соло перед кодой), дополняет картину. Это уже атмосфера «Пеллеаса и Мелизанды».

Вплоть до 1893 года увеличенные трезвучия на органном пункте или в движении по целотонной гамме остаются для Дебюсси важнейшим средством для передачи смутной, а иногда и угрожающей неопределенности. Многочисленными целотонными эпизодами изобилуют и три из четырех «Лирических проз». Таковы, например, тонкая игра неустойчивых созвучий в первом романсе цикла «О мечте», «активный» целотонный эпизод из второй песни «О береге» — начало развернутого восьмитакта, целиком построенного на целотонном гексахорде (такты 28 и далее) и предвещающего будущую тонкую звукопись прелюдии «Паруса». Зловещий характер целотонный аккордики (на этот раз усложненной полутоновыми сдвигами) сохраняется и в третьем романсе цикла «О цветах». Но здесь возникает своеобразная неустойчивость целотонного звукоряда в качестве предыкта к светлому мажору. Позже, в 1897 году, в последнем из вокальных циклов, сочиненных Дебюсси в конце XIX столетия, в «Песнях Билитис», эмоциональная окраска целотонных построений еще больше изменяется. Они приобретают новое, лирическое звучание (например, второй романс — «Волосы»). Схожие фрагменты из фортепианных произведений — из «Садов под дождем» (1903), «Острова радости» (1904), «Посвящения Рамо» (1905) подтверждают мысль об эволюции целотонных построений Дебюсси в сторону все большего лиризма и светлого, оптимистического мироощущения.

Многие исследователи (А. Альшванг, Ю. Кремлев и другие) относят «Пять стихотворений Бодлера» к наиболее «вагнерианским» пьесам Дебюсси. Влияние Вагнера в те годы несомненно, тем более, что летние месяцы 1888 и 1889 годов Дебюсси провел в «вагнеровской столице» — Байрёйте, где слушал несколько раз «Тристана и Изольду», «Нюрнбергских майстерзингеров» и «Парсифаля». В «Пяти стихотворениях Бодлера» перед нами предстает новый Дебюсси — встревоженный Вагнером, восхищенный богатством и напряженной сверхэмоциональностью его музыки; мучительно ищущий, какими же путями идти дальше...

Стихи Бодлера — страстного поклонника Вагнера активизировали творческую фантазию молодого композитора. Цикл, несмотря на вагнеризмы, получился впечатляющим настолько, что Форэ назвал его «творением гения». Впрочем, влияние автора «Тристана и Изольды» сказывается здесь скорее косвенно — в размашистой интервальной вокальной партии (в «Балконе», первой песне цикла, довольно часты, например, ходы на сексту, септиму и даже на октаву, что впоследствии в вокальных партиях у Дебюсси станет редкостью) и в сложных гармонических планах, с беспрерывными модуляциями и блужданиями по многим тонально-

стям (при сохранении тонального единства пьес в целом). В результате гармонических излишеств рождается сложная, местами тяжеловесная фактура оркестрового склада. Но в «Стихотворениях» сильны и антивагнеровские элементы. Могучий гений автора «Тристана» словно побудил великого французского художника напрячь все силы и противопоставить «германской тяжеловесности» иные нормы искусства — ясность, стройность и прозрачность.

Уже «Балкон» показателен с этой точки зрения. Наряду с десятком тональностей, задетых в первых 20 тактах, здесь встречаются многочисленные чисто дебюссистские колористические оазисы — двутакты едва вибрирующих, мягко колышущихся диатонических гармоний (такты 31—36, 41—44 и др.). Рядом с терпкими модуляциями через альтерированные доминанты — нежные хроматические параллелизмы, почти лишенные напряженности (такты 103—108). В «Балконе» есть и прямая цитата из «Тристана» — одна из двух, которые мы находим в музыке Дебюсси (такты 112—114)¹. Она явно преднамеренна. Композитор словно говорит: да, исходный пункт моего повествования — «Тристан». Но следите за мной: я не копирую Вагнера, а отталкиваюсь от него. Об этом говорит каждый такт его первой поэмы. Об этом свидетельствуют и целотонные мерцания (такт 66), и тонкие, чисто дебюссистские модуляции (например, такт 86), наконец, типично клавиесинистские двутактовые повторы и как бы расширяющиеся концентрическими кругами гармонические вращения...

Вторая поэма — «Вечерняя гармония» (январь 1889 года) — очень далека от вагнеровских влияний. Уже первая попевка фортепианного вступления построена на типичных для Дебюсси интервалах большой секунды и малой терции. Хрупкость подобного рода напевов стала средством для воплощения одной из сторон образа нежной и пугливой Мелизанды. В начале оперы в оркестре звучит нечто, удивительно напоминающее начало «Вечерней гармонии» (см. такты 55 и далее). «Маленький пастушок» из «Детского уголка» открывается свирельным напевом, обнаруживающим самое непосредственное родство с тем же первоисточником.

Один из вокальных шедевров Дебюсси — его третья бодлеровская поэма — «Фонтан» (1889). Причисление этой удивительной пьесы к «вагнеровским» представляется недоразумением. Здесь можно говорить о «бородинских секундах», если иметь в виду,

¹ Вторая, остро ироническая появится почти через два десятилетия в «Кукольном кекуке» (из фортепианной сюиты «Детский уголок», 1906—1908): тема вступления к «Тристану», сопровождаемая уникальным для Дебюсси и явно гротескным указанием — «avec une grande émotion», то есть «с большим чувством». Страстная тема сопровождается шутивными танцевальными подскоками. «Так Дебюсси хоронит музыкальный романтизм», — говорит по этому поводу А. Альшванг (Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, с. 86).

что именно автор «Спящей княжны» впервые показал красоту «секундового» колорита. Но эти секунды

41

[Andantino tranquillo]

languido

pp molto dolce

sempre pp

Tes beaux yeux sont les, Pauvre a
man tel. Res te long temps sous les rouvrir. Dans cette

уже чисто дебюссистские! Обратим внимание на их своеобразную тоникальность: под ними (или вокруг них) вращаются сексты и терции, в сочетании с которыми возникает красочное гармоническое движение, характерное для импрессионистского стиля. Атмосфера летней ночи, серебристо-звонкие струи журчащего фонтана, нежный любовный трепет и сдержанный восторг, которым напоено стихотворение Бодлера, — все это нашло в музыке Дебюсси конгениальное звуковое воплощение. Этот же прием возрождается — почти буквально — через два десятилетия в прелюдии «Ароматы и звуки...» (1909—1910, такты 14 и далее). Между прочим, совпадение не случайно — прелюдия носит бодлеровский заголовок¹: «Ароматы и звуки в вечернем воздухе рек» — третья строка из поэмы Бодлера «Вечерняя гармония». Иначе, но также с октавным удвоением, использованы секунды и в прелюдиях «Что видел западный ветер» (такты 10 и далее) и «Фейерверк» (такты 51 и далее).

Все приведенные примеры имеют общие колористические черты, характерные для формирования гармонического и фортепианного стиля Дебюсси. Своеобразная остиантность (точнее —

¹ Для простоты изложения называю это «заголовком», хотя, как известно, прелюдии свои Дебюсси не озаглавливал, а сопровождал заключительными программными определениями в конце, в скобках, после многоточия.

секундовый органичный пункт) сочетается с калейдоскопическими, радужно-изменчивыми гармониями. Каждая из них обычно сама по себе, но в совокупности они создают совершенно неожиданный, новый эффект. Привлекает внимание соединение двух планов: фиксированного, стабильного и текучего, подвижного. Устойчивый (хотя и не полностью застывший) элемент располагается в верхнем регистре. Благодаря этому возникает ощущение звуковой перспективы, которое существенным образом отличается от рождающегося при обычных басовых, утяжеленных органичных пунктах. (Впрочем, у Дебюсси и эти последние звучат гораздо более воздушно, чем у его предшественников.) Частые смены гармоний, многоплановость, «переливчатость» красок предъявляют к пианисту особые требования. Здесь нужны тонкая и точная динамическая и тембровая дифференциация, сочная и одновременно прозрачная педализация. Так уже в конце 80-х годов в фортепианном сопровождении к романсам формируется один из ведущих пианистических приемов зрелого Дебюсси.

Не уступает «Фонтану» и четвертая поэма цикла — «Сосредоточенность» (1889). Начало романса отдаленно предвещает фортепианное вступление из «Вечера в Гренаде»: те же идущие из глубин низкого регистра кварто-квинтовые ходы, создающие иллюзию раздвигающегося пространства. Вряд ли это случайное совпадение: ведь романс воспроизводит атмосферу наступающего вечера и уже в 13-м такте это слово звучит в вокальной партии. В мягких понакордовых переливах эпизода словно стелется вечерняя мгла, постепенно окутывающая город. Чудесна игра целотонных комплексов и малых септаккордов (такты 53 и далее), подготавливающая аналогичный эпизод из «Отражений в воде» (1905, такт 44).

Даже сравнительно менее удачная пятая поэма — «Смерть влюбленных» (по времени создания — первая: она написана в декабре 1887 года), несколько обремененная густым аккомпанементом и частыми модуляциями, привлекает своей замирающей кодой. Слушая ее, нельзя не вспомнить коду вальса «La plus que lente» (1910), а ведь между этими двумя произведениями прошло 23 года. Такова устойчивость художественных открытий и находок молодого Дебюсси: он остается верен многим из них и через четверть века.

Развитие Дебюсси в семилетие с 1887 по 1893 годы шло сложными путями. Рассмотренные только что «Стихотворения Бодлера» во многих отношениях гораздо более радикальны, чем «Забутые ариетты», созданные в 1888 году, или романсы 1891 года. Напряженная борьба с Вагнером будила творческую фантазию, изобретательность, мобилизовала все душевные силы Дебюсси. В «Ариеттах» же он гораздо более спокоен и уравновешен. Тонкие, нежные стихи Верлена, лежащие в основе всех шести пьес цикла, сильно отличаются от нервной, возбужденной поэзии Бодлера. Здесь Дебюсси в значительной степени «chez

soi» — «у себя дома». И поэтому он гораздо более «классичен», ровен, уверен в себе.

«Забытые ариетты» как бы подытоживают определенную полосу развития музыкального языка Дебюсси. «Ассоциативные»¹ аккордовые последовательности здесь главенствуют. Они не ошеломляют, как это было в «Стихотворениях Бодлера», они представляются совершенно естественными, вытекающими из текста и из скромной речитативной мелодики, вплотную приближающейся к вокальному языку «Пеллеаса». В этой простоте и непринужденности — один из секретов очарования «Забытых ариетт». Остановимся лишь на отдельных пьесах и выделим характерные детали.

«Плачет мое сердце» — меланхолическая вторая миниатюра цикла — сочетается в себе, как это часто бывает у Дебюсси, черты пейзажности и лирического монолога. Едва колеблющиеся гармонические фигурации создают трепетный и трогательный «дождливый» фон. Полутоновые параллелизмы септаккордов (такты 58—59) здесь гораздо более последовательны и красочны, чем трезвучные параллелизмы «Мандолины» и аналогичный эпизод в «Карусели» (такты 11—12). В последнем характерна токкатная манера изложения, один из самых частых пианистических приемов Дебюсси.

Перемещение гармонического комплекса по ступеням лада — явление не новое. Почти у всех предшественников Дебюсси (за исключением, может быть, Шопена) параллелизмы ведут к нарастанию неустойчивости, несут напряженный характер. Импрессионистская же звукопись создает в параллелизмах ощущение плавного скольжения, чаще вниз («Плачет мое сердце»), порой — вокруг воображаемой оси («Под сурдинку»), иногда — явственно по кругу («Сарабанда»), реже — вверх, причем в этом случае используются более нежные большие понааккорды («Гробница наяд»).

Образ «погибших надежд» окрашивает в меланхолические тона замечательную миниатюру «Тень деревьев» с ее настойчивыми, но очень тихими и ненавязчивыми тритоновыми «ассоциативными» эллиптическими сопоставлениями (малые мажорные септаккорды на звуках *do-diez* и *соль*; их прообраз — колокольные перезвоны в венчании Бориса на царство в Прологе к опере Мусоргского).

Особняком среди «Забытых ариетт» стоит «Карусель» — захватывающая сценка, начинающаяся с вихря праздничного веселья и завершающаяся тихой концовкой. Необычно уже самое начало пьесы с клавишинистским приемом *croisez*. Фортепианная партия изобилует замечательными пианистическими решениями,

¹ Термин «ассоциативный» применительно к аккордам и гармониям использован в книге: *Jacobik A. Die associative Harmonik in den Klavier-Werken Claude Debussys. Würzburg-Annmühle, 1940.*

органически вытекающими из самой сущности образа. Жужжащие, сверкающие, переливающиеся фигуры, трели и тремоло построены на едином тематическом материале. Искусно сочетая гармонические и фактурные приемы, Дебюсси добивается впечатления постепенного торможения и удаления от веселящейся толпы — совершенно кинематографический эффект. Неуклонное (начиная с 59-го такта) «гармоническое *rallentando*» (аккордовые комплексы все реже сменяют друг друга) — одна из интереснейших находок композитора.

Пятый романс — «Зелень» — гармонически почти ортодоксален, вплоть до полного автентического каданса в коде. Однако это очень тонкая и поэтичная миниатюра. В срединном эпизоде романса (такты 24—25) мы находим педальные эффекты и фактурный прием («трехслойное» изложение: выдержанный бас, голос — в среднем регистре, сверху же — гармоническая фигурация), предвещающий «Отражения в воде» (такты 25—26).

1891 год приносит семь новых романсов, распадающихся на две группы. В одной — три почти полностью традиционные пьесы, представляющие как будто даже шаг назад по сравнению не только с «Стихотворениями Бодлера», но и с «Забытыми ариеттами». По-видимому, созданы эти пьесы гораздо раньше, во всяком случае не позднее 1888 года, и лишь изданы в 1891 году. Доказательством может служить не только фортепианное вступление к «Романсу», почти текстуально совпадающее со средним эпизодом второй фортепианной Арабески (такты 39—40), но и гармонический колорит «Романса», «Колоколов» и «Молитвы». Эта музыка звучит в духе Массне или Бизе времен «Арлезианки», а если и напоминает Дебюсси, то только периода кантаты «Блудный сын» (1884).

В другой группе романсов, изданных в том же 1891 году, и, по всей вероятности, тогда же и написанных, рядом с только что упомянутыми «ортодоксальными» вокальными миниатюрами, проявляются новаторские устремления Дебюсси. Прежде всего (за одним исключением) Дебюсси расстается со второстепенными поэтами салонного пошиба, вроде Поля Бурже. Отныне и до конца своих дней он будет сочинять романсы только на первоклассные тексты Верлена, Малларме, Луиса, поэтов Средневековья — Шарля Орлеанского, Франсуа Вийона, Тристана Отшельника, наконец, на собственные белые стихи. Это важное обстоятельство свидетельствует о возросшей требовательности Дебюсси к литературной первооснове его вокальных сочинений.

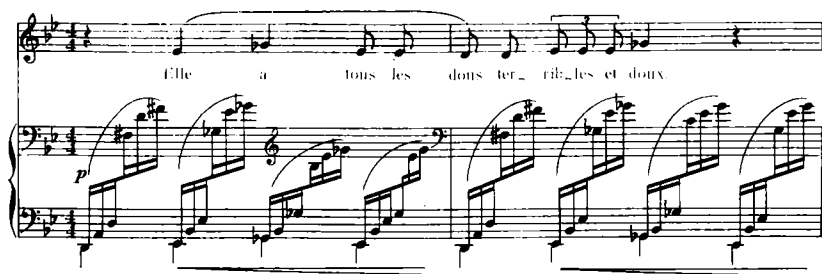
Романс «Море прекрасней соборов» — одно из немногих произведений Дебюсси, начинающихся динамикой *forte*. Гармонические средства этой миниатюры очень просты: больше половины романса (23 такта) выдержано в мажорных и минорных трезвучиях, да и в остальных 17-ти тактах не пайти особых премудростей — септаккорды, понаккорды, полный автентический каданс в конце. Разве что заключительный миксолидийский мажор зву-

чит несколько непривычно. Но ведь так еще Шопен закончил свою фа-мажорную Прелюдию... В чем же сила этой удивительной миниатюры?

Великолепное стихотворение Верлена, по-видимому, сильно увлекло Дебюсси, зажгло его фантазию. Простые трезвучия (но совсем не просто расположенные по отношению друг к другу!) заиграли новыми красками. Повелительная мелодия вокальной партии, с нечастыми у Дебюсси волевыми квартовыми ходами, придя в соприкосновение со струящимися аккордовыми фигурациями, зазвучала особенно рельефно. И главное, в этом романсе — впервые у Дебюсси — рядом с ведущей, как бы основной образно-эмоциональной сферой рождается другая, иная по складу, совершенно иначе разрабатываемая. Трудно переоценить значение этого явления: через 12 лет битематизм станет одним из важнейших драматургических и структурных принципов Дебюсси в его фортепианных пьесах. Здесь композитор его впервые находит и сразу добивается впечатляющих художественных результатов.

Новый образ, приобретающий решающее значение для дальнейшего хода повествования, появляется в 13-м такте, в параллельном движении (с интервалом в две октавы) басов и мелодии:

42



Этот короткий мотив можно назвать темой угрозы: он появляется на словах «elle a tous les dons terribles et doux». (Приблизительный смысл: «Оно (море) способно и ужаснуть, и приласкать».) Неумолимо надвигающаяся опасность, ощущение, что может произойти нечто непоправимое, — вот первичный смысл и содержание этой четырехзвучной попевки. И в последующие годы, во время работы над оперой «Пеллеас и Мелизанда», она несет на себе такое же смысловое значение.

Та же мелодия в различных модификациях играет едва ли не решающую роль и в написанном гораздо позже знаменитом симфоническом триптихе «Море». Уже в 12-м такте первой части мы обнаруживаем оборот, самым тесным образом связанный с «темой угрозы». Устрашающе звучит эта попевка в тактах 98—109 финала. А ближе к концу и в самой коде она разрастается в могучий полиритмический фон. Аналогичный мелодиче-

ский оборот встречается в фортепианных сочинениях «Маски» (1904, такты 235 и далее) и «Золотые рыбки» (1907—1908, такты 64—67). То обстоятельство, что начальная малая секунда уступила место большой, мало влияет на характер музыки: остаются в силе и угрожающая окраска мотива, и драматическое напряжение, которое она в себе несет.

В романсе «Печалится звук рога» относительная ладотональная неопределенность становится необыкновенно сильным средством воздействия: музыка все время пребывает «в окрестностях» фа минора, но он так ни разу и не появляется. Только в последнем такте, в завершающем аккорде, после томительно-грустных блужданий возникает просветленный одноименный фа мажор. В начале романса Дебюсси не просто сближает обе руки на фортепианной клавиатуре (он это многократно делал и раньше), но помещает одну руку как бы внутри другой. Через шесть лет, в песне «Флейта Пана» (1897), этот прием получит дальнейшее развитие. А еще через 13—15 лет Дебюсси вернется к теснейшему совмещению рук в прелюдии «Что видел западный востер» (1910), в «Балладе о женщинах Парижа» (1910) и в знаменитых «иллюстративных» эпизодах из прелюдии «Фейерверк» (1910—1913).

Лишь два вокальных цикла отделяют нас от периода полной зрелости композитора. Но и в этих циклах Дебюсси выступает уже во всеоружии мастерства.

Первая серия «Галантных празднеств» (1892) — образец законченного импрессионистского стиля в вокальной лирике. В первом из этих романсов — «Под сурдинку» — обратим внимание на «гармоническое *accelerando*» — ускоряющуюся смену «трепещущих» аккордов в тактах 29—30. Мягкие, стелющиеся гармонии в «Лунном свете» (пьесе, не только не уступающей своей знаменитой фортепианной «тезке», но во многом превосходящей последнюю) порой напоминают Шоссона (такты 5—6), но в целом так же оригинальны и свежи, как и все, что теперь сочиняет Дебюсси.

«Марионетки», завершающие маленький цикл, — один из шедевров вокальной лирики Дебюсси, его нового, прозрачного музыкального языка и совершенного пианистического стиля. Гармонически свежо вступление, превосходит «испанский» четырехтакт (такты 48—51), предвосхищающий Де Фалью и Гранадосу. Последняя страница романса с ее трепещущими, исчезающими в низком регистре «мартеллатными» (на *p—pp!*) полутоновыми ходами при выдержанном звуке *ми*, вплоть до еле слышных литавр и предельно низкого *ля*, — нацелена уже на «Празднества», на изумительную концовку этого оркестрового ноктюрна. Трепетно-легкая, прозрачная фортепианная фактура «Марионеток», тонкая игра непрерывно сменяющих друг друга гармонических красок делают аккомпанемент одним из блистательных достижений раннего фортепианного стиля Дебюсси. Все здесь

в высшей степени пианистично, удобно, все подчинено новым художественным задачам. В сущности, Дебюсси достигает в этом сопровождении тех высот, которые в собственно фортепианной музыке станут для него доступными лишь через десять с лишним лет.

«Лирические прозы» (текст Дебюсси; 1892—1893) — четыре развернутые вокально-инструментальные пьесы, завершающие семилетие поисков.

В первой поэме — «О мечте» — можно отметить типично импрессионистские приемы: неустойчиво колышущиеся гармонии, тритоновые последования нонаккордов, наконец, полутоновые параллелизмы целотонных гармонических комплексов.

Перед тем, как обратиться к «фанфарному образцу», впервые с такой ясностью выступающему в рассматриваемом романсе, отметим, что в 1893—1894 годы автор «Лирических проз» как бы прощается с музыкой Вагнера. 6 мая 1893 года в зале Grand Opéra Дебюсси и Пюньо играли на двух роялях фрагменты из «Золота Рейна». В мае Дебюсси присутствовал на представлении «Валькирии» в том же театре. А в феврале 1894 года он играл первое действие «Парсифаля» на музыкальном вечере у художника Анри Леролля¹. Весьма многозначительно и то обстоятельство, что Дебюсси активно интересовался и творчеством кучкистов. В частности, 20 января 1894 года в открытом концерте он играл (в составе фортепианного дуэта) «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, пьесу совсем иного стиля, можно сказать — диаметрально противоположного вагнеровскому.

Дебюсси горячо (хотя и по-своему) воспринял некоторые элементы «Парсифаля», в частности, — образ рыцарей Грааля. В такте 55 фортепианной партии романса «О сне» впервые появляется «рыцарская фанфара», символизирующая целый комплекс средневеково-романтических образов (лес, замок, звуки рога). Этот короткий звуковой символ постепенно занимает все большее место в повествовании, проводится в фортепианной партии в общей сложности 12 раз, вплоть до коды. Мелькает «рыцарская фанфара» и в «Пеллеасе», когда речь заходит (в первой картине I действия) о короне, которую Мелизанда уронила в ручей.

Для нас особенно важно отметить зарождение и формирование «рыцарской фанфары» именно в одном из ранних романсов. В дальнейшем этот характерный музыкальный символ занял существенное место в фортепианных пьесах зрелого периода. Примерами могут служить фрагменты из прелюдий («Танец Пёка», такты 39—44; «Мертвые листья», такты 37—40; «Феи — прелестные танцовщицы», такты 5—10; «Фейерверк», такты 27—32), созданных почти через два десятилетия после «Лирических проз». Связь этих эпизодов с романсом «О мечте» очевидна:

¹ Lockspeiser E. Debussy: his life and mind, vol. II. London, 1966. p. 241.

во всех случаях фанфары звучат в среднем регистре, развертываются в пунктирном ритме на мягком гармоническом фоне, в них преобладают типичные октавные и кварто-квинтовые ходы. Таким образом, мы и тут встречаемся со своего рода предвидением, с предварительной выработкой в аккомпанементе таких средств выразительности, таких приемов, которые впоследствии станут типичными для лучших фортепианных пьес Дебюсси. Своеобразный терпкий мелодизм эпизода *Andantino* (такты 6—8, 10—12 и др.), его необычная модальная окраска предвещают некоторые особенности ладо-гармонического мышления Равеля. Заметна известная перегруженность (оркестровость) фортепианного изложения. Но это — последняя неловкость в аккомпанементах Дебюсси.

Второй романс — «О берегу» — лирический морской пейзаж, причудливо сочетающий реалистические и символические черты. Начало ее предвосхищает первые такты «Золотых рыбок» — третьей пьесы из второго цикла фортепианных «Образов». Здесь тот же плавный трехдольный размер, тот же приглушенный шелест аккордовой фигурации в сравнительно низком регистре и даже сходная пунктированная «вращающаяся» мелодия, которая словно выплывает из слегка колеблющегося гармонического облака. Конечно, игра повышенной второй ступени и мажорной терции в «Золотых рыбках» намного тоньше и сложнее, чем прямолинейный ре мажор в романсе. Но ведь эти пьесы отделяют друг от друга целых полтора десятилетия!

Остановимся еще на репризе-коде, целиком построенной на плавно колышущихся «ассоциативных» гармонических комплексах. Генеалогия этого приема восходит к далеким временам раннеромантической вокальной миниатюры (Шуберт); множество аналогичных построений можно найти у Шумана и Листа. Радужные гармонические сопоставления наталкивают и на параллель с «Морской царевной» Бородина, художника, который, наряду с другими кучкистами, оказал, как известно, значительное влияние на формирование музыкального языка Дебюсси.

По мере вызревания нового, уже совершенно самостоятельного и законченного стиля Дебюсси, все чаще вспоминается и Мусоргский. Широко известно заимствование в оркестровом ноктюрне «Облака» (ср. фортепианный аккомпанемент из романса Мусоргского «Окончен праздный, шумный день», такты 17—24). В большинстве случаев, однако, речь должна идти скорее не о заимствованиях, а об определенном сходстве в самой манере гармонического мышления обоих композиторов. Так, начало третьей из «Лирических проз» — «О цветах» — и по колориту, и по фактуре, и по гармоническому складу поразительно напоминает начало романса Мусоргского «Видение», хотя это сочинение вряд ли было известно Дебюсси. В свою очередь, образ, возникший у Дебюсси в его романсе, несомненно, вновь всплыл

в сознании композитора во время работы над гениальной сценой медленного угасания Мелизанды в V действии «Пеллеаса».

Новые тональные отношения, «ассоциативные» модуляции с полутоновыми (но не автентическими) тяготениями полностью определяют гармонический язык третьей «Прозы», безраздельно в ней господствуют. Большое впечатление производит кода романса, вновь напоминающая о Мусоргском. Отметим и важное завоевание чисто пианистического характера: развивая приемы романтиков, в частности, Листа, Дебюсси создает тонко дифференцированную «оркестрово-фортепианную» фактуру. В тесном расположении совмещены четыре разнохарактерных пласта: движущиеся в противоположных направлениях крайние мелодические голоса, гармоническая фигурация и тремоло (такты 63—69)¹. Позже, заменив тремоло педалью, Дебюсси использует подобного рода многоплановое изложение в прелюдии «Танец Пёка».

Последняя, четвертая из «Лирических проз» — «О вечере» — наименее символичная из всех; это вполне реальная картина воскресного вечера в большом городе. Тематическая работа в поэме «О вечере» особенно интересна и поучительна в связи с задачей, которую решал Дебюсси: в неизменном метрическом рисунке и почти без колебаний темпа создать ощущение постепенного и неуклонного замедления и затихания. Мастерское использование арсенала ритмических вариантов предвещает «Пасифик 231» А. Онеггера. В последнем разделе романса встречается весьма редкое у Дебюсси фортепианное тремоло; упомянем еще тремоло из прелюдии «Танец Пёка» (такты 24—27).

В 1897 году Дебюсси пишет три вокальные миниатюры, которые принадлежат уже к заключительному, третьему этапу его романсового творчества. Пять лет отделяют цикл «Песни Билитис» от «Лирических проз». Пройдет еще семь лет, прежде чем Дебюсси вновь обратится к вокальному жанру (1904 год: вторая серия «Галантных празднеств» и «Три песни Франции»). За исключением «Рождественской песни бездомных детей» (слова Дебюсси, 1915), все романсы 1900-х и 1910-х годов объединены в триптихи: «Прогулка двух влюбленных» (слова Тристана Лермитта, 1910), «Три баллады Франсуа Вийона» (1910) и, наконец, «Три поэмы Стефана Малларме» (1913). Но эти циклы (включая и «Песни Билитис») уже нельзя рассматривать как источник новых импульсов, как своего рода лабораторию по выработке нового музыкального языка, новых пианистических приемов, принципов формообразования и т. д. Скорее наоборот: в них с опозданием отражаются поиски и достижения Дебюсси, уже нашедшие себе выражение в произведениях для фортепиано и для оркестра.

¹ Этот прием в совокупности с общим гармоническим колоритом оказал значительное воздействие на Равеля (ср. «Уединен», такты 9—10).

В конце апреля 1902 года состоялась, наконец, долгожданная премьера «Пеллеаса и Мелизанды», любимого детища Дебюсси, произведения, с которым было связано 11 лет размышлений, трудов, волнений и мучительных поисков.

Вместе с тем композитор, шагнувший в пятое десятилетие своей жизни, вступал в новую фазу развития. Она ознаменовалась прежде всего настойчивым стремлением вырваться из круга фаталистических, трагических настроений «Пеллеаса». Правда, за эти 11 лет создано было множество светлых произведений (среди них — сверкающие «Празднества»), свидетельствующих, что жизнеутверждающее начало всегда прочно коренилось в искусстве Дебюсси. Но теперь перемена курса стала не только следствием долгого пребывания в атмосфере обреченности в безисходности, окутывающей всех персонажей метерлинковской драмы.

С годами росло и крепло чувство полноты мироощущения, оно теперь требовало себе выхода в произведениях совсем другого характера, может быть, даже диаметрально противоположного характеру «Пеллеаса». Композитор упорно пытается нащупать новые жанры, новые инструментальные приемы и звучания.

Рядом — испытанный друг фортепиано. Первое фортепианное сочинение, созданное после «Пеллеаса» («Из тетради эскизов», 1903) носит явно экспериментальный характер: Дебюсси как бы заново примеряется к возможностям инструмента. И обнаруживает, что они еще далеко не исчерпаны, что, помимо тонких, почти клавишинных звучаний «Бергамасской сюиты», помимо звонкого пианизма Прелюдии, печально-сосредоточенной аккордики Сарабанды и массивного виртуозного стиля Токкаты (сюита «Для фортепиано») есть множество неизведанных, никем еще не открытых, дремлющих в этом инструменте иных средств выразительности.

Вернувшись в 1903 году к фортепиано, Дебюсси вновь стремится к раскрепощению от стесняющих его оков. В начале 1880-х годов он отказался от традиционных жанров (ноктюрн, мазурка и т. п.), но еще не осмелился выдвинуть взамен новые формы фортепианной музыки. В те годы он обратился к камерной вокальной миниатюре, к романсу, где фортепиано играло огромную, может быть, решающую роль, но все же было не единственным носителем музыкального содержания. Теперь Дебюсси свободен вдвойне — и от текстов, ибо в романсах он себя до поры до времени исчерпал, и от тех эмоциональных ограничений, которые налагала на него драма Метерлинка. Дебюсси может отныне дать полную волю своей богатой, созревшей фантазии, своему композиторскому мастерству. В 1903 году, помимо пьесы «Из тетради эскизов», он сочиняет «Эстампы»; в 1904 — «Маски» и «Остров радости»; в 1905 завершает начатую два года назад первую серию фортепианных «Образов» (первоначальный замы-

сел которых восходит еще к 1894 году); наконец, в 1908 году заканчивает вторую их серию. Рассмотрим эти 12 пьес¹.

Ни в одном из фортепианных сочинений Дебюсси, созданных в 1903—1908 годах, не найти ясно выраженного сюжета, а тем более сюжета последовательного. Программные заголовки носят в высшей степени условный характер: «Пагоды», «Сады под дождем», «Отражения в воде», а тем более — «Маски» или «Движение». Пройдет всего два года, и в первой тетради прелюдий Дебюсси уже откажется от заголовков, снимет их, вынесет в конец пьес, заключит в скобки, окружит многоточиями. А в октябре 1915 года отметит в письме к И. Стравинскому: «За последнее время я не написал ничего, кроме чистой музыки — двенадцати фортепианных этюдов и двух сонат для различных инструментов в нашей старой форме, которая весьма милостиво не требовала от слуха каких-либо драматических усилий»².

Конечно, нельзя полностью отрицать значение «программных комментариев» к некоторым прелюдиям, таким, как «Затонувший собор», «Прерванная серенада», «Шаги на снегу» или «Фейерверк». Но вряд ли стоит особенно конкретизировать их, низводя тем самым музыку до иллюстративного уровня. Вообще к программности у Дебюсси применимо, думается, высказывание Райнера Марии Рильке по поводу сюжетности скульптур Родена: «Сюжет у Родена никогда не привязан к художественному предмету, как животное к дереву. Он живет неподалеку от предмета, он живет им и при нем, словно хранитель коллекции. Познав его, узнаешь кое-что; если сумеешь, однако, обойтись без него — один, без помех, узнаешь еще больше»³.

Пьесы 1903—1908 годов отличаются от предыдущих фортепианных сочинений Дебюсси исключительной новизной во всех отношениях, начиная с музыкального языка и композиционных (структурных) особенностей и кончая пианистическими приемами и педальными эффектами. Новизна эта связана, в первую очередь, с отказом от норм функциональной мажоро-минорной гармонии, которую композитор смело заменил более широкими тональными отношениями. «Пример Мусоргского показал Дебюсси, что так называемая ладовая архаика вовсе не обязательно влечет за собой „чужестранные“, отдаленные от реальности образы, что освобождение от канонов классической ладотональной

¹ В 1906—1908 годах была написана также сюита «Детский уголок», которую Дебюсси, как известно, посвятил своей дочери. В шести пьесах сюиты можно найти немало общего с перечисленными выше сочинениями, но еще больше в ней нового, «неоклассического», продиктованного особым «детским» характером музыки и дальнейшей эволюцией композитора. По этой причине «Детский уголок» не включен в круг рассматриваемых здесь произведений.

² Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 95.

³ Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971, с. 115.

системы открывает неизведанные сферы музыкальной выразительности, которые могут быть в полном смысле слова современными. „Гармонические приемы, внедренные Дебюсси и неотделимые от эмоционального строя его музыки, — целотонная гамма, пентатоника, гексатоника, старинные церковные лады, увеличенные трезвучия, параллельные последования септаккордов, трезвучий — знаменовали раскрепощение от деспотизма ладотональной системы. Дебюсси первым из западно-европейских композиторов пренебрег ее пезыблемыми, как тогда казалось, основами, шагнул в мир иных звучаний. В этом смысле он действительно „открыл“ музыкальный XX век»¹.)

Цитированная статья В. Конен² помогает яснее осознать пути формирования музыкального языка Дебюсси. Говоря о его музыкальных впечатлениях от Международной выставки в Париже в 1889 году, в том числе — от индонезийского гамелана, В. Конен пишет: «Дебюсси заинтересовался восточными ладами вовсе не в поисках экзотических образов, а потому, что они помогли ему обрести свою собственную манеру выражения. В „ориентальном“ фольклоре композитор услышал интонации, отвечавшие его собственной „слуховой настройке“ и, как показало будущее, лежавшие в русле гармонического мышления надвигавшегося XX века»³.

Но когда Дебюсси окончательно отказался от традиционного функционального подхода к гармоническим средствам, он тем самым, как известно, изгнал из своей практики и все привычные формальные схемы. Новый гармонический язык вызвал к жизни и новые, нестандартные структуры. Одна из важнейших отличительных особенностей этих структур — возросшая роль мелодического, ритмикоинтонационного, темброво-гармонического (колористического) тематизма. Отныне именно рельефность тематизма начинает играть важную роль в формообразовании — куда большую, чем протяженность построений. Характерный тематический элемент может лишь промелькнуть, заняв всего два такта, даже долю такта, но своей «узнаваемостью», «репризностью», обобщающей символикой он дает весомый толчок сознанию и подсознанию и может перевесить многотактовое «проходное» построение, предшествующее его появлению или следующее за ним.

¹ Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века. — Советская музыка, 1971, № 10, с. 63.

² Отмечу одну фактическую ошибку в этой ценной статье. В. Конен утверждает, что «„Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют“ — строка из Бодлера, избранная Дебюсси в качестве названия для двух своих произведений (раннего романса и широко известной фортепианной прелюдии)» (там же). Но Дебюсси никогда, ни в ранние, ни в поздние годы не сочинял такого романса.

³ Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века. — Советская музыка, 1971, № 10, с. 64.

Ранние романсы Дебюсси в большинстве своем монотематичны. В романах конца 1880-х — начала 1890-х годов (в особенности — в «Лирических прозах») все чаще появляется битематизм. Он явственно формируется и в сюите «Для фортепиано». Теперь же, в фортепианных пьесах 1903—1908 годов, «двутемность» становится основным композиционным принципом Дебюсси. Даже не двутемность, а «двусферность»: все чаще тематический материал распадается на две группы образов, между которыми возникает новая драматургическая конфликтность, существенным образом отличающаяся от традиционной. Борьба между этими двумя группами образов часто носит скрытый, подспудный характер, но она существует в некоторых произведениях (например, в «Масках», в «Движении») и чувствуется достаточно явственно.

В пьесах, которые будут рассмотрены ниже, как будто ничего не происходит. Но статичность, приписываемая Дебюсси, — мнимая. В лучших своих проявлениях музыка Дебюсси «статична» в той же мере, в какой «статичны» скульптуры Родена, о которых Райнер Мария Рильке писал: «И тишь, там, где была тишь, состояла из сотен и сотен моментов движения, удерживавшихся в равновесии»¹.

У Дебюсси отсутствуют испытанные «мелодические жесты», «проверенные» обороты, должествующие, согласно традициям, передать и вызвать то или иное душевное состояние, — как у скульптур Родена иной раз не видно рук или даже головы (например, у бессмертного «Шагающего»: только могучий торс и сильные, неутомимые ноги). «Совсем недавно, — пишет Рильке, — точно так же возмущались деревьями импрессионистов, обрезанными рамой картины... художественному целому не обязательно совпадать с обычной вещественной цельностью... независимо от нее, в самой картине возникают новые единства, сочетания, отношения, равновесия»². В музыке к этой «целостности в частном» привыкли значительно позже. Теперь же у нас нет ощущения, что Дебюсси что-то нарушил, разрушил, чего-то не додал нам.

Значительный интерес представляют и размышления Рильке о пейзаже, играющем, как известно, огромную роль у Дебюсси. «Мы привыкли, — пишет Рильке, — принимать в расчет облики, а пейзаж лишен облика... Воды текут, в них колышутся и трепещут образы предметов. Ветер шумит в старых деревьях, а в нем самом уже вырастают молодые леса, вырастают в будущее, которого нам не изведать. Мы привыкли судить о людях во многом по их рукам и целиком по их лицу, где, как на циферблате, видны минуты, вынашивающие и баюкающие их души. А вот пейзаж — безрукий, у него нет лица, или он весь лицо, подав-

¹ *Rilke R. M. Auguste Rodin. Leipzig, 1919, S. 10.*

² *Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи, с. 105—106.*

ляющее и устрашающее человека величиной и псобоэримостью своих черт, как „Явление духов“ на известном листе японского художника Хокусай»¹.

Это написано в 1902 году, когда в сознании 40-летнего Дебюсси рождались образы его «Садов под дождем» и «Нагод». Кажется, Рильке предвосхищает появление и «Отражений в воде», и «Колокольного звона сквозь листву», и симфонического триптиха «Море», в возникновении которого большую роль сыграли впечатления Дебюсси от живописи Хокусая.

Первое сочинение нового периода фортепианного творчества Дебюсси — «Из тетради эскизов» — носит еще экспериментальный характер. Оно оставляет впечатление некоей импровизации, рождения музыкальной мысли. Заголовок точно передает замысел композитора: это действительно как бы вереница эскизов, набросков, но они самым естественным образом сливаются в законченное художественное целое.

Пьеса эта у нас мало популярна и не фигурирует в концертных программах. Между тем, «Из тетради эскизов» — своеобразное сочинение. Здесь есть прямые предвестники многих будущих шедевров: в тактах 20—22 — наброски среднего эпизода «Острова радости», в тактах 24—25 — подготовка к одному из кульминационных моментов «Посвящения Рамо», в тактах 43—45 — звучания, отдаленно предвещающие прелюдию «Фейерверк». А общим своим созерцательным колоритом и глубоким ре-беомоль мажором пьеса предвосхищает «Отражения в воде». В то же время перед нами совершенно самостоятельная, поэтичная медитация, позволяющая заглянуть в лабораторию ищущего художника, отринувшего канонизированные представления о тематическом материале, о его развитии и о колористических возможностях фортепиано.

В этой пьесе Дебюсси впервые пользуется записью на трех нотных станах. (Правда, он и в этом случае идет по стопам Листа, который неоднократно прибегал к этому способу нотации уже в 40-х годах прошлого столетия.) У Дебюсси трехсистемная запись явно направлена к тому, чтобы создать многоэтажные вибрирующие созвучия, обогатить педальные эффекты, добиться многослойного и многотембрового звучания. Впервые столь значительную роль приобретают выдержанные басы, призванные не прояснить, а завуалировать сущность гармонических событий, создать атмосферу тональной неопределенности, хотя в конечном счете тональность пьесы утверждается с непреложной логикой: все «ассоциативные» сдвиги и мерцания аккордовых комплексов неуклонно ведут к основной тональности. Органные пункты заполняют 28 из 54 тактов пьесы. Именно эти гармонические «якоря», мягко удерживающие повествование то в одной, то в другой аккордовой вертикали, определяют и сложную педали-

¹ Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи, с. 52—53.

защиту, и особенно туше. Мягкость, прозрачность, — и в то же время полнейшая определенность звукоизвлечения; обильная и одновременно очень чистая педаль, вернее — бесчисленное количество полупедалей, при которых демпферы почти без перерыва вибрируют, не опускаясь полностью на струны, но и не отрываясь от них; ритмомелодические интонации, нежно, но четко прорезающие ткань, — все это создает немалые трудности для исполнителя, делает пьесу своеобразной школой колористического пианизма Дебюсси.

В дальнейшем Дебюсси на несколько лет откажется от изложения на трех станах. Зато, вернувшись к нему в 1910—1913 годах, он использует этот прием с максимальной эффективностью во всех прелюдиях второй тетради.

Существенные признаки новаторства Дебюсси в рассматриваемой пьесе — использование лейтритма, некоей ритмической формулы, лежащей в основе тематического развития, а также скрытое проявление второй темы (такты 34—35), незаметно набирающей силу и завершающей повествование. В противовес относительно протяженным вариантам первой темы, вторая очень лаконична — она состоит всего из трех звуков (*ре-бемоль — фа — ми-бемоль* — в первом и заключительном проведениях, *до — ми — ре* — в разработочном эпизоде). Минорно-плагальные обороты и дорийский каданс придают своеобразный колорит гармоническому языку пьесы¹.

Но, разумеется, при всех своих достоинствах пьеса эта меркнет рядом с триадой «Эстампов», с которых, собственно, и начинается мировая слава фортепианных творений Дебюсси. Каждый из этих трех шедевров открывает новый мир образов и звучностей: индонезийский гамелан — в «Пагодах», андалусийские ритмоинтонации — в «Вечере в Гренаде», по-новому трактованный французский фольклор — в «Садах под дождем».

«Пагоды» в свое время отпугивали диссонантностью. Но глубокие педали, разбросанные по всей пьесе, смягчают диссонантность, которая, кстати говоря, не выходит за пределы пентатоники и, в редких случаях — седьмой (второй) низкой и четвертой (шестой) высокой ступеней. Случайные знаки альтерации появляются только в 18-ти тактах пьесы, а в остальных 80-ти тактах господствует ясная, незамутненная диатоника, главным образом — пентатонического происхождения. Вряд ли можно говорить, как это делают некоторые исследователи творчества Дебюсси, о воплощении в «Пагодах» зрительных впечатлений: образ покоящихся друг над другом плавно изогнутых крыш — скорее лишь внешний облик процессуального, а вовсе не статичного замысла Дебюсси.

¹ Первым ее исполнителем был Морис Равель, сыгравший «Из тетради эскизов» на открытии только что организованного музыкального общества независимых (SMI — Société Musicale Indépendante) 20 апреля 1910 года (см.: *Lockspeiser E. Op. cit., v. 2, p. 297*).

Ни в одном произведении (в том числе и у самого Дебюсси) педаль не играла еще такой поистине всеобъемлющей роли в качестве объединяющего и разделяющего, окрашивающего и вуалирующего начала, как в «Пагодах». Это связано с фактурой пьесы. Здесь можно говорить не просто об обилии органичных пунктов и остигнутых гармонических фигураций — в «Пагодах» нет ни одного такта, который не был бы связан с мягким гулом выдержанного баса или нежной вибрацией колеблющихся больших секунд, либо пентатонических орнаментальных узоров: уникальный случай в мировой фортепианной литературе! Главное же, конечно, заключается в художественном результате этих новшеств, в воздействии на слушателей мерцающей волшебной атмосферы пьесы.

Структурное своеобразие «Пагод» определяется многотемностью: вся пьеса соткана из шести тематических элементов (они выписаны в следующем нотном примере):

43a [Modérément animé] б Тема Мелизанды

в

г

д Sans lenteur

е

Легко заметить, что четыре из них построены на бесполутоновой пентатонике, один — на пентахорде соль-диез минора и один — окрашен в дорийский оттенок. Все шесть мелодических образов построены на вращении вокруг мелодической оси. Лишь в 18-ти тактах отсутствует ясно улавливаемый тематизм. Это — ходообразные «заставки», связки и заключение (такты 1—2, 23—32, 45, 78—79, 96—98). Группируется тематический материал следующим образом: [ab] [cdc] [efe] [ab] [cdc] [f*] [abf*]

Шесть эпизодов, заключенных в квадратные скобки, и второй кульминационный прорыв элемента *f* образуют в совокупности очень своеобразную конструкцию, прихотливую и вместе с тем логичную. Использование элемента *f* в качестве предыкта к заключительному синтетическому построению, думается, связано с давними романтическими традициями. В то же время пьесе присущи некоторые особенности, новые для европейской музыки: отказ от симметрии, незавершенность мелодических образов, оставляющая слушателям возможность «домысливать» их.

Во втором «эстампе» — «Вечер в Гренаде» — Дебюсси чутко уловил своеобразие южно-испанского музыкального фольклора, его мавританский колорит и воспроизвел их с такой правдивостью, с таким блеском, которые были дотоле неведомы и недоступны французской музыке. В отличие от вибрирующих «гамеланных» звучаний «Пагод», от их «эмбриональных» мотивов, от их мягкой, словно стелющейся ритмики, здесь раздаются звон струн и шелканье кастаньет, господствуют четкие танцевальные ритмы.

«Вечер в Гренаде» — образец зрелого фортепианного стиля Дебюсси. Здесь синтезированы многие приемы тембровых сопоставлений, звукоизвлечения, педальные эффекты, найденные композитором в предыдущие годы; отдельные аккордовые параллелизмы и токатные четырехтакты можно встретить, скажем, в романсе «Марионетки». Но в «Вечере» и много нового, продиктованного самим образным строем пьесы. Таковы первая тема — хабанера (такты 7—16), выдержанная в мавританском ладу «асбу-айн», и танцевальные эпизоды — стремительный (такты 38—60) и сдержанно-страстный (такты 67—78). Картинность, рельефная образность, почти осязаемая выпуклость жанровых зарисовок «Вечера в Гренаде» сочетаются с глубоким психологизмом.

Третий из «Эстампов» — «Сады под дождем» — один из многочисленных у Дебюсси случаев прямого обращения к подлинным французским народным напевам. Эта светлая, звонкая токата целиком построена на двух фольклорных мелодиях — колыбельной «Do, do l'enfant, do» и популярной песне «В лес мы больше не пойдем» («Nous n'irons plus au bois») ¹. Дебюсси применяет их, однако, не в качестве носителей конкретной образности, а как колористические элементы. Необычность его подхода к обоим мелодиям заключается уже в том, что он сознательно как бы меняет их местами. Если не знать, с какими текстами они связаны, можно предположить, что первая из этих мелодий (с нее начинается пьеса) — более активная, а начиная с такта 75 появляется колыбельный напев. Между тем, дело

¹ Тему этой песни Дебюсси использовал еще в двух произведениях — в романсе «Спящая красавица» и в третьем из оркестровых «Образов» — «Весенних хорах».

обстоит как раз наоборот: первая тема и есть колыбельная, но трактована она энергично. В этом озорном повороте сказывается та черта облика Дебюсси, которую обычно замечают только в связи с «Детским уголком» и некоторыми прелюдиями, — юмор. Блестящий, выигрышный и в высшей степени пианистичный стиль пьесы представляет логическое развитие мартеллатных, токкатных и напоминающих барабанную дробь «приемов», культивировавшихся Дебюсси (в первую очередь — в романсовых аккомпанементах и в Фантазии) на протяжении полутора предыдущих десятилетий. Превосходна сверкающая кода, одна из сравнительно редких у Дебюсси мощных, восторженных концовок.

1904 год принес Дебюсси сильные потрясения и радикально изменил весь сравнительно устоявшийся ход его жизни: развод с первой женой и вторичная женитьба. В эти напряженные месяцы и родились замечательные фортепианные пьесы Дебюсси, олицетворяющие два полюса его душевного состояния: трагическое отчаяние — «Маски» (июль) и восторженную радость — «Остров радости» (сентябрь).

«Маски» долгое время недооценивались. Вот, к примеру, мнение А. Альшванга: «В 1904 году Дебюсси написал большую пьесу танцевального жанра — „Маски“. Очень оживленное движение, четкий ритм, техника *martellato* и *staccato*, излюбленная игра трезвучий... изящная серенада под звон струн в средней части, элегантная фактура — все делает пьесу типичным проявлением яркого инструментального стиля Дебюсси»¹. Даже такой выдающийся музыкант, как А. Кортто, трактовал «Маски» как «поворот к форме и жанру юношеских сочинений типа Танца». «В „Масках“, — пишет он, — точно взаправду оживает и волнуется итальянская комедия с ее красками и движением: жестикулирующий Скарамуч, забавная Кассандра, дразнящая Цербинетта, мечтающий при луне Пьеро и под покровом потворствующей ночи Арлекин у ног Коломбины»².

Между тем, сам композитор яростно восставал против подобной характеристики его произведения. Цитируя письма Дебюсси, М. Лонг говорит о «фортепианной драме, озаглавленной „Маски“». Термин „Маски“ породил недоразумение, против которого автор протестовал изо всех сил: „Это не итальянская комедия! Это — трагическое выражение жизни!“³

Как же разворачиваются события в этом произведении? Каковы «персонажи» и перипетии этой «фортепианной драмы», которую по жанру можно отнести к развернутой тарантеллетоккате?

¹ Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, с. 82.

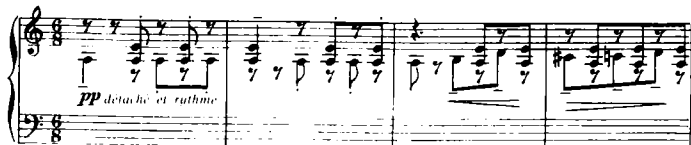
² Кортто А. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 133—134.

³ Long M. Au piano avec Claude Debussy. P., 1960, p. 148. В примечании М. Лонг сообщает, что после смерти Дебюсси его вторая жена Эмма нашла в его бумагах заметки, подтверждающие именно такую оценку «Масок», и передала их пианистке.

Безусловно, господствующий образ «Масок» — моторно-остинатный рефрен, занимающий в различных модификациях свыше трети объема всей довольно обширной пьесы. Серии пустых квинт постепенно напластываются друг на друга и заполняются шаткими «внутренними» звуками, мерцанием больших и малых терций¹.

44

Très vif et fantasque



К тональной неопределенности добавляется и ритмическая неустойчивость, выражающаяся в непрестанных сменах двух- и трехдольных размеров ($6/8 = 3/4$), в перекрестных ударениях, в полиритмических построениях. Некоторые детали изложения, действительно, напоминают Танец, но в «Масках» нет той праздничной звонкости, которая характерна для ранней фортепианной пьесы Дебюсси.

Рефреном этот образ назван не случайно — он звучит в «Масках» шестикратно, придавая пьесе черты рондо. Но и там, где на смену ему приходят иные ритмоинтонации, первая пульсация восьмыми, то репетиционная, то «октавно-ломаная», почти нигде не прекращается. Даже в тех случаях, когда она умолкает (например, в тактах 144—147), при внезапной остановке на *до-диезе* (или в конце пьесы), слух по инерции продолжает отсчитывать неумолчную «жизни мышью беготню». (Через год, в «Движении», Дебюсси вновь использует этот прием.)

Пульсирующий остигатный ритмический фон, на котором разыгрывается драма — не танцевальность в ее непосредственном проявлении, не усложненный вариант Танца. Против этого говорит многое, и прежде всего — огромное внутреннее напряжение, пронизывающее все пять тематически родственных друг другу эпизодов. Достаточно вслушаться в их интонационный строй и проследить их эволюцию, чтобы услышать здесь живой человеческий голос, прорывающийся сквозь вихрь беспрестанного движения. Да и сама «безумная тарантелла» (Дебюсси предписывает очень быстрый темп; обозначение «Très vif et fantasque» — очень живо и причудливо) отнюдь не сохраняет

¹ Бросается в глаза сходство «рефрена» с одним из важнейших эпизодов «Половецких плясок» — с «Пляской мальчиков»: те же пустые квинты, заполняемые мелодическим ходом, та же «тарантелльная» стремительная ритмика. Это, конечно, не сознательное заимствование, но еще одно доказательство значительной роли, которую гениальные находки Вородина сыграли в формировании музыкального языка Дебюсси.

размеренно-плясового характера: она то истончается, затаивается в еле слышных пульсациях, то взрывается отчаянным *ff*. Жанр тарантеллы как бы олицетворяет круговорот событий, над которыми человек не властен.

Уже в такте 22 появляется (в низком, «аккомпанирующем» регистре) совершенно иной тематический материал, сопровождаемый к тому же редким у Дебюсси обозначением *expressif*¹:

45



Вот типичный образец «второй группы тем» в творчестве зрелого художника. Почти незаметно проникает тема в ткань повествования. Поначалу требование исполнять ее *expressif* кажется каким-то недоразумением. Как можно успеть в таком темпе («на раз») выразительно «спеть» повторяющиеся терцовые ходы *си-бемоль — ре-бемоль*! Но их-то как раз и не нужно «петь». А вот нижний *ми-бемоль* и его мелодическое продолжение в последующих двух тактах, в особенности же — рвущийся вверх ход (от *ми* к *ля-диез*), безвольно ниспадающий на нижнее *си*, надо исполнить неназойливо, не подчеркивая, но достаточно внятно для того, чтобы слушатель через несколько десятков тактов узнал его. Вновь, уже более настойчиво, пройдет основной рефрен — в до мажоре и в фа мажоре, а затем, через строго квадратный шестнадцатитакт почти чистой «тарантелльности», мы подойдем к первому трагическому прорыву:

46



В этом *ff* слышится крик о помощи, чувствуется отчаянная попытка вырваться из заколдованного круга. На этот раз «рвущийся вверх» ход чуть сокращен — до четырех звуков вместо пяти, но он становится более настойчивым. Он будет многократно повторяться и в следующем эпизоде (до-диез мажор, такты 96 и далее), но, обессилев (несмотря на большое внутреннее напряжение и огромное нарастание), уступит место третьему появлению рефрена, теперь уже сметающего все на своем пути: пять раз пишет здесь Дебюсси *ff* в начале каждого четырех-такта.

¹ Здесь и далее тематический материал выписан схематически, без остинатного ритмического рисунка.

Новая стадия драматических событий — 68-тактовый эпизод успокоения (соль-бемоль мажор). От настойчивых порывов остаются лишь сдержанные восходящие интонации *си-бемоль — до*, *си-бемоль — ре-бемоль*. Спокойные пентатонические кружения октав при едином динамическом уровне всего эпизода — *pp* создают ощущение отдыха, кратковременного наслаждения покоем. Впрочем, временами прорывается восходящий тетрахорд, как бы напоминающий, что цель — освобождение от гнетущего ритма, олицетворяемого здесь сквозным репетиционным *ре-бемолем* — не достигнута.

В развернутом предыкте к увеличенным трезвучиям добавляется в басу остиная интонация, близкая к многочисленным «угрожающим» мелодиям Дебюсси:

47



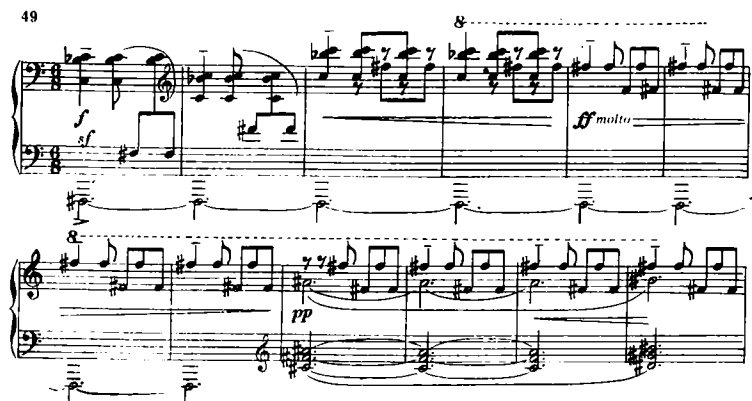
Все явственнее слышится настойчивый восходящий тетрахорд, на сей раз изложенный по целым тонам (целотонность в соотношениях и аккордовых структурах вообще характерна для драматических кульминаций у Дебюсси):

48



Все более отчаянными становятся порывы, приводящие к *ми-бемоль мажору*. Как бы ни рассматривать его — как временную тонику или как предполагаемую доминанту к тонике *ля-бемоль*, внезапное разрешение, точнее — сдвиг в *ля минор* (такт 269, возвращение рефрена) производит очень сильное впечатление, а токкатно-мартеллатное *ff* основной темы угнетает, можно сказать — деморализует своей трагической неотвязностью. Казалось бы, все начинается сызнова, но внезапно, через эллиптически

постигнутый *фа-диез* (в экспозиции это был *фа-бикар*) и целотонные мерцания на *ff*



композитор приводит нас к неожиданной тихой кульминации: на фоне поблескивающего октавно-репетиционного *фа-диеза* в верхнем регистре жалобно звучат параллельные мажорные квартсекстаккорды в *фа-диез* мажоре — напоминание об «эпизоде умиротворения», последняя, явно безнадежная попытка высвободиться. Ее дважды прерывают злобные целотонные форшлаги с тритоновым басовым ходом. Оstinатное движение на время прекращается, остаются только пустые квинтовые созвучия, как бы перекликающиеся с квинтами первых тактов (*до-диез* нотирован здесь как *ре-бемоль*). Словно плавно колеблющаяся свинцовая морская гладь закрыла от наших взоров следы разыгравшегося кораблекрушения... И только еле слышная тарантелльная пульсация на звуке *ля* напоминает о происшедшем. Закрывающее пьесу *ля-мажорное* трезвучие приносит не умиротворение, а скорбную задумчивость, придает эпический характер всему повествованию.

Чтобы доказать правомерность подобной интерпретации пьесы, можно добавить несколько параллелей с «Пеллеасом и Мелизандой», явственно свидетельствующих о том, что «Маски» — рассказ о сильных, мучительных человеческих страстях и переживаниях. Знаменитая четвертая сцена III действия оперы. Голо поднимает на плечах своего сына Иньоля и заставляет его подсматривать в окно, что делают Мелизанда и Пеллеас. «Не производи ни малейшего шума, — предупреждает мальчика ревнивый Голо. — Мама может очень испугаться» (такты 107 и далее). Напуганный ребенок шепчет: «Мой дядя Пеллеас тоже там... Ах, папочка, вы сделали мне больно!» (такты 316 и далее). Сравним эти фрагменты с эпизодом из «Масок» (см. пример 49). Сопоставим также конец этой сцены (такты 266 и далее) с другим эпизодом из «Масок» (такты 249 и далее) или злобные

целотонные форшлаги в опере (2-я сцена III действия, в подземелье замка) и такты 312 и далее в «Масках».

В отличие от «Масок», в «Острове радости» все озарено улыбкой, все словно сверкает и звенит счастьем. Даже «мефистофельские» увеличенные трезвучия (ср. с 3-й частью листовского «Фауста») первых тактов пьесы и многочисленные целотонные эпизоды не нарушают общей светлой окраски и радостного настроения.

Ничем не омраченному звучанию «Острова» способствует его ладовая окраска; большую роль играют регистровка и фактурные приемы. Главная танцевальная мелодия объединяет радостную пунктирную ритмику с элементом тарантеллы (такт 9 и далее) и связующий элемент (такт 21 и далее). Лидийское наклонение во второй теме (такт 67 и далее), чистая ионийская диатоника (такт 75 и далее) — все звучит в высшей степени мажорно. Минорные трезвучия встречаются в пьесе всего несколько раз, и то — мимолетно, как проходящие гармонии, чаще всего как задержания (см. например, такты 25, 27, 85, 88). Лидийско-миксолидийское «мажорно-целотонное» наклонение — решающее, ибо оно главенствует и в начале пьесы (такты 7—11, 15—18, 20—24), и при повторном проведении главной темы (такты 64—66), и в обширном разработочном эпизоде (такты 105—108, 117—120, 129—132, 145—157), целиком заполняет репризу (такты 160—185), ярвенно звучит в фанфарах (такты 204—211), ярким светом заливает блистательную коду (такты 244—251).

Фортепианный стиль пьесы «Остров радости», несомненно, восходит к листовскому пианизму. Об этом свидетельствуют не только фактурные аналогии,

50

Modéré et très souple

«Остров радости»



51

[Allegretto]

Ф. Лист. «Фонтаны виллы д'Эсте»

un poco marcata la melodia



но и общий характер изложения: сочетание мелкой пальцевой и крупной аккордовой техники, гармонические фигурации, смелое использование крайних регистров и т. п.

Одна группа тем (назовем их условно «объективными») склонна к стабильности, неизменности. Орнаментальные увеличенные трезвучия, например, появляются всякий раз в одном и том же виде, начиная со звука *си*. Единственное «нарушение» заключается в перенесении их на октаву выше. Главная танцевальная тема звучит в разных тональностях, чаще всего — в основной. Но даже в том единственном из семи проведений, в котором вычленен первый пунктированный полутакт (предыкт к коде), контуры темы не меняются и диапазон ее остается ограниченным. Наконец, третий «объективный» элемент тоже обнаруживает склонность к устойчивости. Появляясь впервые в тактах 21—24, он возвращается в неизменном целотонном окружении в тактах 148—155, 166—181. Правда, при последних проведений (такты 204—206 и 212—219) его интервалика, а вместе с ней и гармонический облик несколько меняются, но постоянными остаются и ритмический рисунок, и остигатный характер настоячивых повторов, и, как и в предыдущем случае, сжатый диапазон.

Обратимся ко второй основной теме:

52

[*Molto rubato*]



Здесь мы сразу попадаем в совсем иной мир. Перед нами развертывается рвущаяся ввысь просторная мелодия широкого дыхания. И если в «объективных» темах «Острова» мы встретились с обозначениями *léger et rythmé* (легко и ритмично) и *un peu en dehors* (слегка «наружу», выделяя), то тут читаем: *ondoyant et expressif*, т. е. играть выразительно, словно колышущимся звуком. Выше уже отмечалось, что нечастое у Дебюсси слово *expressif* безошибочно указывает на вторжение личного, «субъективного».

Впервые новая тема появляется в такте 67 (предписываемое автором *molto rubato*, в противовес строгой ритмичности всего предыдущего, говорит о многом). Обращают на себя внимание масштабы: тема занимает целых 32 такта. В дальнейшем первый четырехтакт прозвучит (в новом для него — целотонном гармоническом освещении) еще дважды — в тактах 117—120 и 129—132. Но особенно большое значение приобретает второй восьмитакт темы (такты 75—83) — на его «раскачивающейся» формуле построена почти вся звенящая, восторженная кода. Ослепительная концовка (начиная с такта 244) возвращает нас к пер-

вому элементу темы в его целостном варианте. Теперь, в отличие от разработочных проведений, он звучит *ff*, победно, восторженно... и все же подчиненно, «внизу», ибо главенствует бесстрастная орнаментика, безостановочно вьющаяся, сверкающая в высоком регистре.

Это очень характерный штрих: Дебюсси как бы растворяет личное, человеческое в солнечных лучах «объективного». Одухотворенный пантеизм композитора, может быть, нигде, кроме оркестровых «Празднеств» и симфонического триптиха «Море», не сказался с такой силой и определенностью, как в «Острове радости». Даже на вершине личного счастья, как бы возвещая о нем в этом гимне победоносной любви, Дебюсси словно смиренно склоняет голову перед могучими высшими силами матери-природы.

«Отражения в воде» — первая пьеса первой серии «Образов». Это — самое популярное из фортепианных сочинений, созданных Дебюсси в 900-х годах. Широкой известности «Отражений» способствуют сравнительная простота и ясность образного строя и техническая доступность этой поэтичной пьесы, впрочем, относительная: тайная, подспудная борьба «субъективного» с «объективным», пронизывающая и эту пьесу, нередко ускользает от внимания исполнителей, и, следовательно, остается и за пределами понимания слушателей.

Основной образ пьесы — спокойно колышущаяся аккордовая диатоника, мягко прорезаемая коротким трехзвучным мотивом¹:

53



Но вот в такте 20 (*Quasi cadenza*) появляется цепочка малых уменьшенных («вводных») септаккордов с «мерцанием» внутренних больших терций, придающим гармонии нонаккордовый характер. Это — предыкт к появлению второй главной темы:

54



Дебюсси помечает: *doux et expressif*, *ppp* — нежно и выразительно, что, как уже отмечалось, означает вторжение личного, еле слышное, мягкое, почти неprimетное — но вторжение. И в самом деле, все, что произойдет далее, может быть выражено уже

¹ Аккорды не выписаны.

знакомой нам антитезой: человек с его страстями и тревожностями — и спокойная, всепоглощающая природа.

Носителями «равнодушно-объективного» начала становятся и многочисленные гармонические фигурации, которыми изобилует пьеса, и целотонные октавы, угрожающе поднимающиеся из низкого регистра. С ними со всеми вступает в единоборство «лирико-субъективная» тема. Она приобретает различные очертания: то кратковременно начинает светиться отраженным светом целотонного пентахорда (такты 51—52) или мажорных малых септ- и нонаккордов (такты 55—56), то прорывается в сверкающий миксолидийский ми-бемоль мажор (такты 58—60). Неуклонно возрастает динамический уровень — от *ppp* до *ff*. И все же «победа» остается за «объективным» началом. Щемящей грустью веет от этих минорных трезвучий, как бы говорящих, что нет выхода из заколдованного круга, что падо всем вновь неминуемо воцарится спокойная тишина вечной природы. В коде нет примирения и умиротворения, но есть лишь холодное спокойствие.

«Посвящение Рамо» — пьеса достаточно известная, не предъявляющая исполнителю специальных виртуозных требований, хотя и сложная в колористическом отношении. Но ее драматургия не проста. Начнем с того, что в первом же такте Дебюсси пишет: *pp expressif et doucement soutenu* (выразительно, с мягкой сдержанностью), давая тем самым понять, что в данном случае повествование начинается с субъективно-лирического элемента. Лирическая сфера представлена несколькими мелодическими образами, из которых выделим важнейшие (такты 1—4 и 31—34). Остальные — более мимолетны, хотя не менее выразительны (например, печальные приглушенные вздохи-покачивания по тонам малых терций в тактах 5—6, буквально повторяющиеся в репризе).

Дань полифоническому мышлению первой половины XVIII века — намек на *dux* и *comes*: в 10-м такте «спутник» начинает тему на кварту ниже «вождя». На этом, впрочем, стилизация кончается, и очень скоро — уже в следующем такте — изложение темы возвращается в первоначальное русло.

Конец первого раздела трехчастной формы, которая ясно просматривается в «Посвящении», создает ощущение полной замкнутости. С такта 31 начинается симметричный «срединный эпизод» со своей внутренней динамической репризой. Этот разработочный раздел пьесы — средоточие драматического конфликта: после лирического семитакта наступает важнейший момент — появляется холодная «надличная» тема. Она поначалу носит равнодушно-аккомпанирующий характер:

55

[Lent et grave]



То, что происходит «над» ней, представляется гораздо более важным и привлекательным, тем более, что преобладающие квартовые и квинтовые ходы кажутся совершенно бесстрастными. Однако уже через три такта, вырвавшись в средний, а потом и в верхний регистры, новая тема быстро набирает силу. Начиная с такта 43, она хоть и возвращается в якобы аккомпанирующий регистр, но становится теперь неотвратимо настойчивой, звучит то громче, то тише, то мягче, то жестче. Чрезвычайно выразительна «верхняя» аккордовая мелодика, мечущаяся, словно вскрикивающая, как бы пытающаяся вырваться из сети неумолимых октавных ходов.

Порывы аккордовой мелодики, субъективно-лирический характер которой подчеркнут поступенным движением, казалось бы, увенчиваются успехом: в тактах 51—54 безраздельно воцаряется личное, человеческое. Это — кульминация всей пьесы. Вспышка страсти и энергии, однако, быстро угасает, и уже через два такта мы вновь окунаемся в грустный соль-диез минор. Реприза сильно сокращена. Начинается заключительная фаза «фортепианной драмы» (это выражение М. Лонг применимо не только к «Маскам», но и к «Посвящению», и ко многим другим зрелым фортепианным сочинениям Дебюсси).

Кода пьесы — один из шедевров психологической глубины и пронизательности Дебюсси. Субъективный порыв иссяк, не достигнув цели; холодная «надличная» тема решительно одержала верх. Но именно теперь бесстрастная победительница — природа становится милосердной. Тема (пример 55) звучит в коде пятьюкратно, но уже без угрозы, мягко и печально. Нужно отметить еще два удивительно точно найденных штриха: жалобный отголосок главной темы в такте 71 (последнее «прости»...) и построение заключения (такты 72—74). Тут воспроизводится ситуация тактов 43—50, но в новых условиях. Теперь та же тема спокойно и уверенно утверждает себя в верхнем регистре, а побежденный мелодический голос безвольно и тоскливо опускается по ступеням дорийского минора.

Для исполнителя «Посвящения Рамо» (как, впрочем, и любой другой пьесы) очень важно отдать себе отчет в архитектурных и ритмических особенностях сочинения. «Посвящение» написано в традиционном размере сарабанды — $3/2$, однако, в силу гибкости и расчлененности мелодических линий, легко возникает опасность сбиться на размер $6/4$. Такая возможность появляется, например, уже в самом начале пьесы, в тактах 3—4. Пианисты, невольно забывая о сарабанде, в обоих этих тактах — иногда еле заметно, другой раз достаточно явственно — акцентирует четвертую четверть (*ре-диез*), чем сразу нарушают торжественный трехдольный размер. Подчеркивать, конечно, следует (помимо первой четверти, которая в мелодии часто отсутствует) третью и пятую доли такта. Опыт показывает, что неуклонное соблюдение важного, размеренного

движения «на три» дает замечательные результаты: из медлительного и как будто недостаточно четкого ритма рождается плавное течение сарабанды. Совершенно неожиданно всплывают многочисленные синкопы, замство динамизирующие повествование.

«Посвящение Рамо», несомненно, — одно из самых своеобразных фортепианных сочинений Дебюсси, сдержанное, полное большой внутренней силы. И все же нельзя не назвать пьесу, которая (вероятно, помимо воли композитора) явилась прообразом «Посвящения Рамо». Я имею в виду «Обручение» Листа из цикла «Годы странствий».

Начнем с основного — с двусферности «Обручения». Конечно, листовские «два плана» существенным образом отличаются от двух образных сфер Дебюсси. Но нельзя не увидеть в «Обручении» явного стремления если не противопоставить (как у Дебюсси) личное надличному, объективному, то сопоставить их. «Объективное» воплощено у Листа (как и позже у Дебюсси) в бесстрастно-величавых, почти неизменных мелодических ходах по секундам и квинтам (см. начало пьесы), личное же проявляется (опять-таки, как у Дебюсси) в теплых мелодических оборотах песенно-хорального склада (такты 31—32 и, в особенности, вторая главная тема — такт 39 и дальше). Обе пьесы написаны в неторопливом движении (у Листа — $6/4$, у Дебюсси — $3/2$). Обе построены по одной и той же симметричной композиционной схеме АВСВА; в обеих динамические репризы падают на конец третьей — начало четвертой четверти целого. И у Листа, и у Дебюсси начало и конец повествования связаны с динамикой p , pp , ppp , со спокойным, а в конце — умиротворенным изложением. Коды обеих пьес поразительно сходны: «объективное», завладев в остигатном ритме верхним регистром, полностью господствует над «личным» (ср. такты 121—124 «Обручения» и такты 69—72 «Посвящения Рамо»).

Оба композитора в поисках красоты обращают свой взор в прошлое и создают пьесы сходные и, в то же время, в главном выводе — противоположные. У Листа — победный, радостно-звонящий мажор, у Дебюсси — скорбный дорийский минор. У Листа «личное» разливается широким потоком двойной репризы, у Дебюсси оно возвращается только прорывом в нескольких экзотических тактах...

«Движение» (третья пьеса первой серии «Образов») при первом знакомстве представляется пьесой этюдного, механического характера. Так трактуют ее А. Альшванг и другие исследователи. Только М. Лонг пишет о ней по-другому. Она начинается, как и все, с того, что пьеса эта — «мгновенное впечатление, изложенное в гибком и настойчивом ритме, круговорот переливчатых звучностей, фантазия в вихрях...». Но через несколько строк, вспоминая, как с ней занимался Дебюсси, она пишет: «Не вполне удовлетворенный (выписанным в нотах. — П. П.) обозначением „С причудливой легкостью и точностью“, Дебюсси часто устно

дополнял свои мысли об исполнении пьесы в целом. А под конец, сопровождая свои слова движением руки по спирали, он настаивал: пужно, чтобы все это вертелось в неумолимом ритме»¹.

Жаль, конечно, что М. Лонг зафиксировала только «коду» пояснений Дебюсси. Но все же и слово *implacable* (неумолимый, неукротимый) в применении к ритму «Движения» говорит о многом. Правда, оно может показаться уместным по отношению к любой пьесе типа *perpetuum mobile*. Но если внимательно рассмотреть образную концепцию пьесы, положение изменится.

«Движение» написано в ясно выраженной репризной трехчастной форме. В крайних разделах господствует, в основном, органнй пункт на *до*, в середине — остиный *фа-диез*. Уже само тритоновое соотношение несет в себе напряженность. Но главное заключается в том, что, несмотря на почти не прекращающуюся пульсацию триольными шестнадцатыми, середина очень отличается от лаконичного основного образа «движения» (или, скорее, вращения). Не случайно Дебюсси считает нужным дать столь подробное (единственное в своем роде!) пояснение к этому обширному эпизоду: «Все ноты, помеченные черточкой, — звучно, без жесткости, остальное — очень легко, но без сухости». Если извлечь из фактуры мелодическую линию (изложенную поначалу гроздьями малых уменьшенных септаккордов), перед нами предстанет протяженная (шеститактовая) и весьма выразительная мелодия. Вновь мы сталкиваемся с контрастом: короткой, лаконической и бесстрастной формуле собственно движения противостоит трепетная, живая, напевная мелодия, к слову сказать, сотканная в первоначальном своем облике из больших секунд и малых терций:

56

[Anime]



(выписано аккордами, без апподжиатур). На смену сухому механическому движению выдвигается взволнованная лирическая мелодия, уступами преодолевающая октавный диапазон и, словно нехотя, возвращающаяся к исходной точке. Если вспомнить, что начало работы над первой серией «Образов» относится к 1903 году, что в 1904 году Дебюсси возвращался к этому сочинению и лишь завершил его в 1905 году, — станет ясной самая непосредственная связь между «Движением» и «Масками». Толчок, круговорот жизни, а в нем, среди мелькающих, то призрачных, то грозных образов, — человек, любящий и страдающий.

¹ Long M. Op. cit., p. 48 (разрядка моя. — П. П.).

Подтверждение этой мысли можно найти, в частности, в семантике малого уменьшенного септаккорда. У Дебюсси он появляется гораздо реже, чем другие аккорды терцовой структуры. Но вот в «Пеллеасе и Мелизанде», опере, дающей ключ к пониманию многих особенностей гармонического языка Дебюсси и его образного мышления, мы находим этот аккорд в той же 4-й картине III действия, в которой Голо понуждает Иньоля подсматривать за Мелизандой и Пеллеасом. Голо страшен в своей неумолимой ревности. Но он и жалок: ведь он мучительно страдает. И его недоверчивый вопрос к сыну («Они ничего не говорят?») гармонизирован именно такими вертикалями. Еще выразительнее звучат цепочки малых уменьшенных септаккордов (по ступеням целотонного звукоряда) в последней картине III действия, где «эмоциональное наполнение» аккордов проступает особенно явно (см. такты 66—71).

Вернемся к лирической сфере «Движения». Второй элемент, мимолетно мелькающий в тактах 79—86, представляет собой как бы зеркальный вариант основного: он вначале заполняет квинту постуленным движением вниз и вверх, а затем, сокращаясь до нисходящего тетра хорда, окруженный калейдоскопическими гармониями, уходит в глубокий регистр и исчезает. Наше внимание вновь привлекает тема из примера 56. При следующем появлении (в новом ладогармоническом освещении) она с трудом отвоёвывает «кусочек пространства», завершаясь на большую секунду выше начального звука (*ля* вместо *соль*). А дальше разворачивается бурная борьба. Неуклонно нарастает динамика от *ppp* до *fff*¹. И в тот момент, когда, казалось бы, уже близка кульминация, движение ввысь останавливается, заторможенное «неумолимым» *фа-диезом*. Заливанное увеличенное трезвучие «замирает», на протяжении пяти тактов уходя от *fff* до *p* и *pp*. И вновь жужжит неугомонное, неумолимое движение. Сокращенная реприза опять приводит к «роковому» *фа-диезу*, с которого (через тревожные выкрики в тактах 63 и 73) начались «события» срединного эпизода. Но теперь уже «драма» кончена. От полнокровной темы осталась лишь бледная тень. Да и сама жужжащая попевка видоизменилась — она растекается целотонными тетра хордами, захватывая почти четыре октавы (начало коды и далее). Она не угрожает, — она лишь напоминает о себе, заставляет почувствовать свое «вечное» присутствие. И когда в синтетической коде появляется силуэт темы, ее уже трудно узнать: пространство завоевано, но сама тема истаяла, стала почти бесплотной. Каким-то призраком мелькает она, охватывая большую дециму, потом почти три октавы. Очень впечатляет эта

¹ В фортепианных пьесах Дебюсси есть всего два *fff* — в последних тактах «Острова радости» и в «Движении». Там — ликование, здесь — вопль отчаяния, подчеркнутый жестким колоритом удвоенного увеличенного трезвучия.

истанвающая концовка (пересмысленное наследие романтиков), построенная на звуках нецелого ладийско-миксоладийского лада.

Возвращаясь к экспозиции, отметим в ней немало деталей, достойных внимания. Руки пианиста в первых тактах пьесы не просто совмещены, не только соседствуют на клавиатуре, но и занимают, так сказать, одну и ту же площадь — чистую квинту *до* — *соль* в среднем регистре. Правая рука как бы размещена внутри левой. А потом, как обычно у Дебюсси, следует постепенное разматывание, расширение охватываемого звукового пространства — сначала поцелому — на один тон вверх, потом все смелее — на квинту вверх, а затем вниз на тон, полтора и два с половиной тона. Кажется, энергия, словно сжатая в кулак в первых тактах, постепенно высвобождается, овладевает все более отдаленными областями. Наконец, в такте 53 захвачен почти весь объем клавиатуры. Так возникает образ энергетического клубка, неуклонно завладевающего всем звуковым пространством, — не зависящее от человека властное механическое начало.

В заключение взглянем на такты 12—15. Нижний голос дважды шагает здесь по звукам *си-бемоль* — *ля* — *си-бемоль* — *соль*. Звуки эти, в отличие от остального окружения, помечены характерным для Дебюсси комбинированным штрихом, требующим (при динамике *pp*) особого прикосновения к клавиатуре — тихого, точного, отрывистого, сопровождаемого коротким нажатием на правую педаль. Приглушенные интонации принадлежат к напеву *Dies irae*. Случайность ли это? Вряд ли. Слишком устойчивы ассоциации, которые вот уже восемьсот лет вызывает эта лаконичная попевка у европейских слушателей. Через четыре такта Дебюсси повторяет ее (на этот раз без штрихового подчеркивания) трижды. В репризе происходит то же самое. Таким образом, в «Движении» 10 раз проинтонированы начальные звуки мелодии, гласящей: *memento mori!* (помни о смерти!). Нет ли здесь намек на глубокий драматический смысл, заложенный Дебюсси в этот «типичный этюд»?

«Вторая серия фортепианных пьес — „Образы“ (1907) — содержит три пьесы: „Колокола сквозь листву“, „И луна нисходит на разрушенный храм“ и „Золотые рыбки“. Пьесы изысканны — и не только по названию¹. Они представляют собой собрание редкостных звуко сочетаний... В целом все три пьесы бессюжетны и принадлежат к числу эстетских произведений Дебюсси»². Так характеризует известный советский музыковед последние три пьесы, принадлежащие к «великому шестилетию» (1903—1908).

¹ «Второе название придумано уже после создания музыки. Третья пьеса была написана под впечатлением восточной вышивки, изображавшей золотых рыбок» (примечание А. Алышванга).

² Алышванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, с. 84.

Рассмотрим несколько подробнее эти своеобразные сочинения, действительно существенно отличающиеся от всего написанного ранее. Созданы они были в тот же период, когда возникало одно из самых полнокровных и жизнерадостных творений Дебюсси — симфоническая сюита «Иберия» (из оркестровых «Образов»).

С точки зрения «жанрового критерия» (игравшего в оценках А. Альшванга едва ли не решающую роль), вторая серия «Образов» в самом деле гораздо отвлеченнее, нежели предыдущие его фортепианные сочинения. Зато основная антитеза, зарождение которой в музыке Дебюсси относится к далеким годам ранних романсов, а полное развитие — к недавнему времени создания «Масок», «Острова радости» и первой серии «Образов», — эта антитеза продолжает жить полнокровной жизнью, развивается, обретает новые формы воплощения. Поэтому вряд ли уместно говорить об «эстетстве» именно второй серии. Ведь все три пьесы по-своему весьма содержательны, хотя проследить развитие их сюжетов действительно невозможно по той простой причине, что сюжетов этих нет, как не было их у Дебюсси и раньше. Программные заголовки, никогда у него не определявшие ход мыслей, логику развертывания музыкальных образов, здесь и вовсе представляются искусственно привлеченными, «изобретенными»¹.

Первая пьеса цикла о том же: о человеке, думающем, чувствующем и грустящем среди равнодушных звуков реального бытия тех колоколов, о которых говорил Дебюсси его младший друг — Л. Лалуа, напоминая ему о «звоне, который звучит от вечерни праздника всех святых заупокойной обедни, пересекая, от деревни к деревне, желтеющие леса в молчании вечера»².

Гармонический язык «Колоколов сквозь листву» принадлежит целиком к зрелому стилю Дебюсси. Повествование с первых же тактов ведется в целотонном гексахорде, базирующемся на звуке *соль*, предвещающая целотонную структуру «Парусов». Появляющаяся через два такта мелодия в верхнем регистре, несмотря на свою принадлежность к тому же ладу, вносит новый оттенок: ее рисунок, в отличие от механически ровных «колокольных» восьмых, согрет речевой интонацией. Последняя освещает вскоре и равномерное движение «внутренних» триольных шестнадцатых. В тактах 5—6 прорывается даже радостная пунктирная ритмика, но вскоре она тонет в застывших целотонных комплексах — и больше уже на протяжении всей пьесы не появляется.

¹ Конечно, в некоторых из прелюдий «ход событий» в какой-то мере связан с программными «заголовками». Но, во-первых, прелюдии написаны позже, во-вторых, — и в них «последовательной сюжетности» не найти.

² *Laloy L. Debussy. P., 1944, p. 95.* Цит. по: *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси, с. 537.

Главное, однако, достигнуто: начиная с такта 9, статический гексахорд вынужден уступить место живому движению гармоний. На фоне остигатного шелеста (тридцатьвторые квинтолями) зарождается выразительная и печальная мелодия (такты 14—17)¹. Ее «точка притяжения» — *ля-диез* — *си-бемоль*. На этот момент энгармонического превращения (в такте 17) следует обратить особое внимание, ибо с него начинается (пока — временное) закрепление бемольных тональностей, впервые затронутых еще в тактах 9—12. Например, в такте 20 мы встречаемся с новым, мягким и грустным напевом, который по интонационному складу близок к прежним темам. Так постепенно ширится круг мелодических образов, не столько противостоящих бесстрастному размеренному движению, сколько сопоставленных с ним. Но антитеза сохраняется, хотя и приобретает очертания иные, чем, скажем, в «Масках» или в «Движении».

Особое новое качество музыкальной драматургии Дебюсси в «Колоколах сквозь листву» (а частично, как увидим ниже, и в следующей пьесе второй серии «Образов») заключается в том, что конфликт уходит вглубь, почти полностью скрывается от взора, но его присутствие несомненно. Я бы назвал это появление рассредоточенной конфликтностью. Вместо того, чтобы собирать черты противостоящих друг другу образных сфер в тугие узлы, в тематические сгустки, а затем сталкивать их, растворяя «личное» в «объективном», Дебюсси дает их в параллельном течении. Так, например, середина пьесы (такты 24—29), эмоциональный ключ к которой дает секундовая интонация, вся построена на сочетании этой приглушенной жалобы (сопровожаемой репликой *maître* — выделяя) с равнодушно-размеренными перезвонами². Временами они берут верх (такты 30—31), но вскоре опять прорывается грустная аккордовая мелодия (такт 35), сотканная из тех же нисходящих больших секунд. Именно здесь — сердцевина пьесы. Печальный напев, сопровождаемый непрерывными перезвонами, вскоре истончается, меняется его гармоническая окраска (такт 37). Вновь воцаряется целотонный гексахорд (реприза, Темпо 1), из которого тщетно пытается высвободиться мелодия. Всего лишь двух тактов хватает для того, чтобы возникло ощущение полной репризы первого раздела экспозиции, хотя тот занимал в четыре раза больше времени. Через небольшую связку, окончательно уводящую изложение в «бемольную сферу» (такты 42—43), Дебюсси подводит нас к репризе второго раздела экспозиции:

¹ Ее интервалика вновь напоминает о привязанности Дебюсси к интонациям большой секунды и малой терции. Кроме того, многозначительное у Дебюсси, *expressif*! С другой стороны, думается, не случайно ее интонационное родство с напевом *Dies irae*.

² И пентатонная структура, и тональность, и регистровка вновь напоминают листовское «Обручение».



Обратим внимание на то, что мелодический ход *до-диез — си, до-диез — си-бемоль* зеркально повторяет только что прозвучавшие интонации *до — ре, до — ми-бемоль*. Кроме того, здесь уже нет *ля-диеза*, есть только *си-бемоль* — центральный звук соль-минорного трезвучия, которое утверждается в последних трех тактах пьесы.

На указанном обстоятельстве стоит остановиться: оно связано с одним из интереснейших новшеств Дебюсси — с таким ходом развития гармонии, при котором окончательная фиксация тоники производит впечатление неожиданности и ретроспективно освещает все то, что происходило раньше. В самом деле, крайние разделы пьесы написаны без знаков в ключе, здесь нет привычных внешних признаков соль мажора или соль минора, а целотонные последовательности и вовсе наводят на мысль, что пьеса лишена ясно выраженной тональности. Тем более странными и произвольными могут показаться заключительные такты, совершенно недвусмысленно утверждающие соль минор. Между тем, эта концовка, как выясняется, полностью подготовлена всем ходом предыдущих событий: и интонационными связями — «намеками», и, в более крупных масштабах, сменой «временных тоник». Так, многочисленные погружения в область бемольных тональностей (такты 9—12, 17—23, 30—31, 32—43) ведут к си-бемоль мажору, основной звук которого станет терцией заключительного аккорда. Середина начинается с ми мажора, а завершается до-диез мажором (такты 37—39). Цикл замкнут: тоника *соль* окружена мажорными тональностями, расположенными по интервалам малых терций¹.

Если исполнитель ясно осознает и подчеркнет эту эмоциональную перекраску, пьеса Дебюсси предстанет перед нами как искренний рассказ о том, какие мысли и чувства навеяли композитору то светлые, то скорбные вечерние перезвоны. Тоски, опустошенности нет в заключительных тактах: в последнем аккорде слышится скорее светлая и мудрая печаль.

«Et la lune descend sur le temple qui fut», «И луна опускается над развалинами храма», — гласит название следующей пьесы из

¹ «Цепная ладовость», берущая начало у романтиков (см., например, изложение первой темы в симфонической поэме Листа «Héroïde funèbre») характерна и для Равеля. Соплусь хотя бы на аналогичный (но более сжатый) замкнутый круг из трех мажорных тональностей, расположенных по большим терциям, в коде «Alborada del Gracioso».

второй серии «Образов». Экзотический характер, ощутимый здесь в не меньшей степени, чем в «Пагодах», находит выражение и в особенностях гармонического языка (кварто-секундовые вертикали; пентатоника, лидийский лад и т. д.), и в мозаичной структуре (пьеса искусно построена на 22 довольно четких членящихся фрагментах, занимающих каждый от одного до четырех тактов), и в приемах изложения (октавные удвоения, то уплотненная, то разреженная фактура и т. д.).

Кажется, здесь, в этом прозрачном мире стеклянно-холодных звучаний нет и не может быть места сколько-нибудь явным, а тем более глубоким человеческим переживаниям. Озаренный бледными лунными лучами, перед нами расстилается безжизненный, угрюмый пейзаж. Но и размышления о далеком прошлом, созерцание того, что было храмом, вызывает у Дебюсси мысли и чувства о том, что есть: о человеке, о его стремлениях, о неуклонном ходе времени, стирающем все различия, нивелирующем все и всех перед лицом вечности.

В рассматриваемой пьесе известная нам антитеза опять принимает новые формы, но при внимательном рассмотрении обнаруживает себя, как и прежде, в качестве основного источника, питающего движение мысли художника. Правда, на сей раз сфера статичных, холодных объективных образов решительно преобладает. Но тем важнее выявить и выделить лирические элементы, ибо иначе они рискуют затеряться в прозрачной и как будто однообразной звуковой ткани.

Первый намек на то, что помимо бесстрастных экзотических арабесок, существует и иной мир, согретый теплым чувством, мы находим уже в такте 4 (нижний голос). Правда, его оттесняют хоральные аккорды — предвестники знаменитого до-мажорного эпизода в «Затонувшем соборе». В такте 12 закрепляется звук *си*: играющий здесь роль, во многом сходную с той, которую выполняет *си-бемоль* в предыдущей пьесе. Из него вырастает остиная попевка, словно простирающая крылья квартовых ходов вниз и вверх. (Эта ходообразная мелодия пентатонного склада целиком состоит из ходов на большую секунду и малую терцию.) В следующем такте на ее спокойно колышущиеся контуры наслаивается новая тема, в которой нетрудно распознать лирическое начало: отталкиваясь от того же звука *си*, она скачком преодолевает дистанцию квинты, стремится еще более удалиться от исходной точки, но в конце концов бессильно никнет на *фа-диезе*. Перед нами новый пример рассредоточенной конфликтности: «субъективное» с первого же мгновения выступает в перазрывной связи с «объективным». Триольное движение и динамическая нюансировка, правда, оттеняют новую тему, но она ни разу не появится изолированно, независимо от сковывающего и тормозящего «гравитационного поля» холодной объективности. Первая попытка развить певучее, лирическое начало — в тактах 16—17. Новый тематический материал обладает гораздо большей

внутренней энергией, но усилилось и сопротивление: это или мертвящие квинты, или упорные выдержанные большие секунды, словно приковывающие к себе нижний голос, сопровождаемый первой ремаркой *expressif*. После четырех тактов мерного движения хоральных аккордов — второе *expressif* (такт 25). Лирическая тема, переместившаяся на октаву выше, словно выпорхнула на волю, но ее сдерживают устойчивые аккорды продолжающегося хора¹. Через связку (такт 31), напоминающую начало оркестрового пюктюрна «Облака», композитор приводит нас к тихой, сдержанной кульминации пьесы (такты 32—34). Лишь крайне редкое у Дебюсси обозначение *très expressif* (очень выразительно) свидетельствует о большом внутреннем напряжении, которое пронизывает этот дуэт покачивающегося оstinato и жалобной мелодии. Ее выразительные ходы на кварту вверх с последующим возвращением к исходному звуку, ее мучительная прикованность к колышущимся диссонирующим секундам аккомпанемента вызывают в памяти многочисленные эпизоды из «Масок», «Движения», «Посвящения Рамо» и других пьес 1903—1908 годов, в которых Дебюсси с такой впечатляющей убедительностью раскрыл борьбу животворного начала с мертвящим холодом небытия.

Последующее легко укладывается в схему зеркальной репризы. Но Дебюсси отнюдь не стремится ни к симметрии, ни к законченности формы. Самое важное для него, по-видимому, устремить наше ассоциативное мышление в нужном направлении. Например, когда в последний раз звучит лирическая тема (с ремаркой *pp lointain, издалека*), ее тормозят уже не нейтральная попевка и не хоральные аккорды, а холодные кварто-квинтовые «экзотические» созвучия, которыми открывалась пьеса. Таким образом, живая интонация проходит через всевозможные испытания — и окончательно угасает. И еще деталь: в отличие от тактов 25—26, где мягкие, глубокие басы давали ощущение опоры, — здесь, в тактах 51—52, нижняя треть строка пустует, аккорды и мелодия как бы повисают в пространстве. А в тактах 53—54 происходит обратное: очень тихо, но гулко звучит один только «фундамент», без мелодической надстройки. Так композитор пробуждает в нашем воображении образ того, что «было храмом», ощущение непоправимой разрушенности, разрозненности частей когда-то блиставшего целого. Холодная пентатоническая попевка, в третий и последний раз в неизменном виде появляющаяся в предпоследнем такте, завершает эту лаконичную, одновременно и картинную, и психологически заостренную зарисовку.

¹ Обращает на себя внимание фактурная аналогия между тактами 25—26 и тактами 47 и далее из «Ave, Maria» Листа, импрессионистский колорит которых подчеркивается следующим примечанием Листа к знаку «о» над басовыми звуками: «Ноты, помеченные знаком „о“, должны исполняться октавой ниже (а не октавами) и раздаваться нежно, подобно отдаленным колоколам» (разрядка моя. — П. П.).

С пианистической точки зрения, здесь нет технических трудностей. Зато звуковые, колористические задачи весьма сложны. Заставить звучать вибрирующие звуковые колонны на разных уровнях, отделить друг от друга тематические элементы, и все это — в пределах звучности р, рр и рrr нелегко достижимая, но благодарная цель.

Блестящая, написанная в листовском духе виртуозная пьеса, завершающая второй цикл «Образов», — «Золотые рыбки». Момент звукописи, несомненно, играет в этой пьесе большую роль, чем во всех остальных сочинениях 1903—1908 годов, за исключением, может быть, «Моря». Но и здесь, в этом каскаде то журчащих, то плавно льющихся, то сверкающих мелодий, красочной звуковой панораме есть своя стройная музыкально-драматургическая концепция, своя психологическая насыщенная кульминация (такты 58—85).

Основной тематический материал «Золотых рыбок» не укладывается в рамки антитезы, которую мы обнаружили в рассмотренных выше пьесах. Единственное обозначение *expressif*, сопутствующее ниспадающей мелодии, не представляется здесь чем-то исключительным, что противостояло бы остальным образам пьесы. Очень напевны и выразительны первая тема (такты 3 и далее), и вторая (такты 10—13). Скерцозный эпизод (такты 30—31) также не создает конфликтности. Единственным остро-драматическим моментом остается кульминация. Дебюсси не считал исчерпанными все возможности контрастного битематизма и расфокусированной конфликтности. В дальнейшем, например, в прелюдиях «Паруса», «Шаги на снегу», «Затонувший собор», во многих этюдах, он неоднократно возвращался к ним. «Золотые рыбки» свидетельствуют о высветлении палитры композитора, о возросшем душевном спокойствии.

Завершая разбор фортепианных сочинений 1903—1908 годов, следует сказать о прочной связи Дебюсси с прошлым французского и всего европейского искусства, которая нашла выражение во многих традиционных приемах формообразования. Но наряду с повторностью и симметрией в его музыку с годами все чаще и все настойчивее проникают иные эстетические принципы, в частности, незавершенность и асимметрия (которые так типичны, например, для японского искусства). Речь идет, по-видимому, о сложном и длительном процессе изменения эстетических воззрений европейских художников. Дебюсси не единственный, да и не первый среди них. Преодоление узких рамок «евроцентристской» эстетики, детища Аристотеля, началось еще в прошлом столетии. Но даже среди самых крупных художников конца XIX — начала XX века Дебюсси выделяется смелостью и настойчивостью именно в этой революционизирующей тенденции.

Первый и наиболее общий вывод, который вытекает из всего сказанного выше, сводится к утверждению, что Клод Дебюсси — не эстет, не гурман, а смелый новатор, гениальный художник,

открывший новую страницу в истории мировой музыкальной культуры. Казалось бы, настаивать сегодня на справедливости этой мысли — значит ломиться в открытую дверь. И все же в этом есть необходимость. Она диктуется практикой музыкантов-исполнителей, нередко довольно поверхностно трактующих произведения композитора, и теоретическими высказываниями, складывающимися у иных исследователей в целые законченные «антидебюссистские» концепции. Не провозглашая искусства Дебюсси альфой омегой музыки, отдадим все же должное этому не только тонкому, но и глубокому художнику.

Соприкосновение с проблемами гармонического языка Дебюсси позволяет прийти ко второму основополагающему выводу. Речь идет о тональном мышлении и функциональных тяготениях — двух важнейших (и тесно взаимосвязанных) признаках музыкального искусства в сегодняшнем его понимании. Оба они присущи творчеству Дебюсси, хотя и претерпели радикальные изменения. Не отказываясь от фундаментальной роли тональных центров, Дебюсси высвободил музыку из давних пут мажорно-минорной системы. Дальнейшие пути развития гармонии он нашел не в альтерационных усложнениях, а в качественно новых функциональных связях. Дебюсси принадлежит великая заслуга мощного расширения этих связей с помощью им самим открытых и разработанных тяготений, сильно отличающихся от традиционных. Несмотря на то, что автентический каданс у Дебюсси почти полностью потерял свое значение, да и плагальные обороты зазвучали по-новому, тональный характер его музыки не пострадал. В исторической перспективе гармонический язык Дебюсси можно даже назвать в значительной мере традиционным, хотя бы потому, что в его основе лежит аккордика терцовой структуры. Однако само движение гармонии приобрело новые качества, оказалось подчиненным новым закономерностям.

Одной из центральных проблем, которыми, по-видимому, предстоит заняться будущим исследователям, является проблема мелодического тематизма Дебюсси. Рассматривая его эволюцию, можно, например, констатировать непрерывный процесс сжатия, лаконизации мелодических образов. Достаточно сравнить главные темы ранних вокальных миниатюр Дебюсси с почти афористическими, кратчайшими мелодическими формулами романсов и песен 900-х годов или сопоставить относительное многословие фортепианной Баллады с лапидарными, рельефными темами фортепианных «Образов» и прелюдий. Аналогичное явление наблюдается и в сфере оркестровых произведений композитора (ср. главные темы «Прелюда к послеполуденному отдыху фавна», оркестровых «Ноктюрнов», «Моря» и «Иберии»).

Несмотря на свою новизну и необычность, мелодический тематизм Дебюсси обнаруживает естественные и тесные связи с музыкой прошлого. Лаконизм мелодий зрелого Дебюсси восходит к тематизму И. С. Баха (преимущественно — в фугах), к кон-

центрированной мелодической выразительности классицизма, к вагнеровским лейтмотивам. Красочное, сонорное начало тематизма и гармонического языка Дебюсси обязано своим происхождением, очевидно, не только общим эстетическим установкам, но и фольклорным истокам, уходящим далеко в глубокие веки.

Внимательного изучения заслуживает битематизм Дебюсси, двусферность образного мышления, обнаруживаемая во многих его лучших фортепианных произведениях. Зародившись в ранних романсах, эта своеобразная черта его творческого метода связана, по-видимому, с отношением композитора к действительности. Не углубляясь специально в психологические проблемы, Дебюсси, убежденный и последовательный пантеист, формирует свой тематический материал в зависимости от того, хочет ли он передать объективные, «пейзажные» закономерности или субъективное, личное переживание. Не будем упрощать проблему. Нередко упомянутые две сферы настолько сливаются друг с другом, что трудно отличить «пейзажное» от «человеческого». В самом деле, «Отражения в воде», «Колокола сквозь листву», «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», что это — пейзажи или портреты? Пожалуй, ни то, ни другое. А может быть, и то, и другое. Вот почему и намеченный в данной статье сплав означенных сфер, названный рассредоточенной конфликтностью, нуждается в подробном изучении. Но как бы то ни было, наличие в музыке зрелого Дебюсси двух образно-эмоциональных сфер, символизирующих две стороны бытия — объективную и субъективную, — представляется несомненным. Это со- и (и противо-) поставление, по-видимому, имманентно присуще музыкальному искусству последних столетий. Сравнение с классическими образцами конфликтного симфонизма наверняка смогут пролить свет и на общий характер мелодического тематизма Дебюсси, и на двусферность его мышления, и на явление рассредоточенной конфликтности.

Вопросы формы были лишь бегло задеты на страницах настоящей работы. Все же ясно, что свобода, с которой Дебюсси, оперируя привычными формообразующими приемами, создавал совершенно новые композиционные схемы, диктовалась и особенностями его музыкального мышления, и спецификой образного видения мира. Общая тенденция композитора в этой области вела его ко все большей лаконизации формы, к усилению ее драматургической действенности. В то же время сказывались и некоторые постоянные признаки структурного мышления Дебюсси, в частности, его верность народной по происхождению вариационно-строфической форме.

В теснейшей связи с названными выше особенностями (и многими другими — специфической ролью ритма, развитой контрастной полифонией и т. д.) музыки Дебюсси находится и его фортепианный стиль. Можно предположить, что медлительность

формирования новых фактурных и композиционных особенностей и пианистических приемов, типичных для фортепианных пьес зрелого периода, не случайна. Дебюсси относился к этим пьесам с особой взыскательностью и любовью. Наряду с «Морем», «Иберией» они стали итогом всего предшествовавшего развития композитора и вершиной его творчества. В них синтезировано все наиболее яркое и жизнеспособное из достигнутого в произведениях прошлых лет — от романсов, кантат, Струнного квартета и оркестровых пьес 1880—1900-х годов и до «Пеллеаса» включительно.

Задача детального анализа зрелых фортепианных произведений Дебюсси представляется достаточно обширной и сложной. Каждый из определяющих элементов его новаторского фортепианного стиля заслуживает глубокого изучения. Так, многоплановая структура «Эстампов» и «Образов», их своеобразная «аккордовая полифония» еще ждут своего исследования. Богатейший материал для выводов об особенностях музыкально-драматургического мышления Дебюсси и о его самобытном пианизме содержится в прелюдиях и этюдах. Важно, чтобы в результате комплексной исследовательской деятельности многих ученых наследие Дебюсси предстало перед музыкантами и слушателями во всей своей полноте, во всем своем духовном богатстве.

НОВАТОРСКИЕ ЧЕРТЫ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА ДЕБЮССИ

Дебюсси обладал удивительным даром слышать внутренний голос инструмента, его звучащую душу. Разрушая стереотипы и привычные представления, Дебюсси открыл красивое и неслыханное доселе звучание, которое всем казалось новым и даже придуманным, а на самом деле было совершенно естественным. Эта способность позволила композитору понять и раскрыть сущность инструмента. Она помогла услышать в звуке альтовой флейты печальный звук рога, теряющийся в листве, в звуке валторны — тоску человеческого голоса, заглушаемого журчанием воды, а в флажолетах струнных — капли дождя, стекающие с мокрых листьев. Эта способность помогла композитору выявить и новые возможности инструмента.

С именем Дебюсси связан решающий поворот в фортепианной музыке XX века, затронувший все без исключения сферы пианистического искусства. Дебюсси изменил привычный звуковой образ инструмента. Фортепиано Дебюсси — инструмент, обладающий небывалыми красочными и выразительными возможностями; этот инструмент требовал новой техники игры и иных исполнительских принципов. «Ни один композитор после него не любил фортепиано так, как он, и поэтому не внес того животворящего вклада новыми и часто поразительными способами композиции, характеризующими наше время»¹.

Заслуга Дебюсси в создании нового фортепианного стиля, основанного на единстве технического и эстетического, справедливо может быть приравнена к достижениям Шопёна: «Дебюсси сделал для фортепианной литературы XX века то же, что Шопен для XIX века. Он открыл новое звучание фортепиано, совершил переворот в пианистической технике, расширив технические возможности инструмента»². «Фортепианная музыка Дебюсси занимает в репертуаре XX века положение одинаковое с положением музыки Шопена в XIX веке. Он был главным родоначальником нового фортепианного стиля»³.

¹ *Ferguson D.* Piano music of Six Great Composers. N. Y., 1947, p. 319.

² *Myers R.* Modern french music from Fauré to Boulez. N. Y.—Washington, 1971, p. 94.

³ *Machlis J.* Introduction to contemporary music. N. Y., 1961, p. 127.

Начиная со времени создания «Эстампов» фортепиано превращается в творческую лабораторию композитора, и музыка для фортепиано будет занимать в творчестве Дебюсси такое же значительное положение, как вокальная или симфоническая музыка. После 1904 года каждое произведение Дебюсси для этого инструмента станет шедевром мировой фортепианной литературы.

Первым учителем Дебюсси игры на фортепиано была Мотэ де Флёрвиль. Ее влияние на юного композитора было огромным. В конце жизни Дебюсси напишет о ней: «Как жаль, что мадам Мотэ де Флёрвиль, которой я обязан тем немногим, что знаю о фортепиано, уже нет. Она многое знала о Шопене...»¹. А в беседе с В. Сегаленом Дебюсси сравнит игру своего первого педагога с игрой Листа: «Я знаю только двух превосходных пианистов — мою первую учительницу по фортепиано и Листа, которого я слышал в Риме»².

Облик Мотэ де Флёрвиль ассоциировался в восприятии Дебюсси с дорогими для композитора образами — Шопена и Верлена. С Верленом ее связывали родственные отношения (ее дочь была замужем за поэтом). Позднее Верлен в своей «Исповеди» напишет о Мотэ де Флёрвиль: «Она была очаровательным человеком, прирожденным и талантливым артистом, превосходным музыкантом с безукоризненным вкусом, умная и преданная тем, кого любила»³. С Шопеном ее связывали духовное родство и преклонение перед его творчеством. Она утверждала, что была ученицей великого пианиста. Хотя многие исследователи и оспаривают этот факт⁴, нельзя сомневаться в том, что Мотэ де Флёрвиль удалось передать Дебюсси искреннюю любовь к Шопену, к его музыке.

Но главную роль в пианистическом воспитании будущего композитора сыграл профессор Парижской консерватории Антуан Франсуа Мармонтель, в класс которого Дебюсси поступил в 1872 году. Знаменитому педагогу было в то время 56 лет; он был в зените славы главы парижской фортепианной школы. Выдающийся представитель французской пианистической традиции, он воспитал к этому времени целую плеяду талантливых музыкантов и среди них — Ж. Бизе и Э. Гиро.

Биографы Дебюсси единодушно осуждают отношение Мармонтеля к Дебюсси: «Опытный педагог, он был достаточно властным; он не мог принять духа полемики, присущего Дебюсси, что служило источником конфликтов»⁵. Сам Мармонтель так не счи-

¹ *Debussy C. Lettres à son Editeur. P., 1927, p. 131.*

² *Segalen et Debussy. Textes recueillis et prés. par A. Joly-Segalen et A. Schaeffner. Monaco, 1961, p. 107—108.*

³ *Vallas L. Claude Debussy et son temps. P., 1932, p. 4.*

⁴ См.: *Кремлев Ю. Клод Дебюсси, с. 36*; там же ссылки на работы М. Dietschy.

⁵ *Vallas L. Op. cit., p. 6.*

тал. В своей книге «История фортепиано и его истоков», вышедшей в Париже в 1885 году, в главе «О музыкальном влиянии педагогов фортепиано в консерватории» после перечисления своих учеников, получивших награды по композиции (и среди них Дебюсси и Рене, удостоенных первой и второй Римской премии), Мармонтель заявляет: «Не имея *странной и непростительной* претензии утверждать, что я как-то особо помог этим доблестным молодым людям стать композиторами, увлеченными своим искусством, тем не менее я считаю себя в праве верить, что мой способ преподавания и объяснения прекрасного в музыке должен был зажигать воображение и побуждать моих учеников к созданию произведений следуя идеалу, неоднократно рассмотренному мною в моих инструментальных занятиях. Таково, по крайней мере, мнение Ж. Бизе, высказанное им в письмах из Рима. Пьерне, мой молодой друг, писал мне об этом же...»¹.

В центре внимания Мармонтеля-педагога — проблемы звукоизвлечения; в своих учениках он воспитывал искусство фразировки, умение добиваться разнообразного звучания, во время игры требовал избегать стука, грохота, что приводило, по его мнению, к несвязной игре, лишенной нюансов. «Искусство извлечения и ведения звука,— учил Мармонтель,— стремление к гибкости и мягкости звучания должно быть предметом постоянного изучения, неизменным занятием пианиста»².

В своей педагогической практике Мармонтель делал упор на произведения классиков: Гайдна, Моцарта, Бетховена. В его классе на разных этапах обучения проходили также произведения Баха, Генделя, клавесинистов, а из современных композиторов — Шопена, Шумана, Листа, Брамса, Литоляфа, Рубинштейна, Рейлеке, Грига, Сен-Санса и др. При работе над репертуаром Мармонтель обращал внимание учеников на стилистические особенности исполняемой ими музыки. У Мармонтеля Дебюсси проучился восемь лет, и уроки эти в значительной степени повлияли на формирование пианистических принципов композитора, послужив основой его новой трактовки фортепиано.

Во время обучения в Консерватории Дебюсси принимал активное участие в конкурсах на лучшее исполнение фортепианной музыки. Он играл сложнейшие произведения фортепианного репертуара: Хроматическую фантазию и фугу И. С. Баха; Концерт фа минор, Вторую балладу и Allegro de concert Шопена; Сонату ор. 22 Шумана; Сонату № 32 Бетховена; произведения К. Вебера. Но, хотя в прессе Дебюсси и называли «маленьким Моцартом», выше Второй премии ему так и не удалось подняться.

Сохранились свидетельства соучеников Дебюсси о его игре в консерваторские годы. По воспоминаниям Г. Пьерне, относя-

¹ Marmontel A. L'Histoire du piano et de ses origines. P., 1885, p. 367, 368.

² Marmontel A. Op. cit., p. 392.

щимся к 1873 году, Дебюсси удивлял «своей странной игрой». В силу ли природной неловкости или застенчивости, он буквально набрасывался на клавиатуру и форсировал все нюансы. Он, казалось, был охвачен яростью против инструмента, так грубо и импульсивно он прикасался к нему, и так шумно дышал, исполняя трудные пассажи¹. Потом эти недостатки становились менее заметными, и временами он достигал удивительной мягкости и нежности. Со всеми недостатками и достоинствами его игра была очень своеобразной»². П. Видаль, примерно в это же время познакомившийся с Дебюсси, замечает: «Его игра, очень интересная, была не без пианистических недостатков: трель он исполнял с трудом; зато его левая рука обладала исключительной ловкостью и способностью к растяжению. Его дарование пианиста раскрылось через несколько лет занятий в классе аккомпанемента Базиля, где он очень отличился»³.

Но не следует преувеличивать техническое несовершенство игры Дебюсси. Было в его исполнении нечто другое, что не могло не насторожить членов жюри: «Дебюсси в высшей степени было присуще основное качество каждого творца: субъективность. Но именно субъективность — не главное достоинство исполнителя с разнообразным репертуаром»⁴. Во времена учения Дебюсси, когда даже просто выразительное исполнение музыки Баха казалось директору Консерватории А. Тома кощунственным, яркая субъективность игры Дебюсси должна была шокировать членов жюри.

О достижениях Дебюсси-пианиста можно судить на основании его последующей концертной деятельности. Выступать в публичных концертах как пианист Дебюсси стал довольно поздно: концертная деятельность композитора совпала с периодом наибольшей популярности его творчества и проходила в основном в 1910—1915 годах. Исполнял Дебюсси преимущественно собственную музыку⁵, что, впрочем, вовсе не было вызвано потребностью композитора пропагандировать свое творчество, сделать его более доступным широкой аудитории, чего добивались, например, Лист, Рахманинов или Скрябин⁶. Подобные устремле-

¹ Может быть именно поэтому Мармонтель и заявил столь парадоксально: «Он совсем не любит фортепиано, хотя очень любит музыку» (см.: *Vallas L. Op. cit.*, p. 6).

² *Vallas L. Op. cit.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 8, 9.

⁴ *Goléa A. Claude Debussy. P.*, 1966, p. 17.

⁵ Как исключение можно привести концерты Национального общества 1 февраля 1896 года и 23 января 1897 года, в которых Дебюсси исполнил неоконченный Квартет бельгийского композитора Лекё (см.: *Vallas L. Op. cit.*, p. 153).

⁶ Конечно, и Дебюсси хотел, чтобы музыка была популярной и чтобы его пианистические принципы не ушли бы вместе с нпм. Достаточно вспомнить о том внимании, с каким композитор отнесся к занятиям с М. Лонг.

ния были абсолютно чужды творческим принципам Дебюсси. Композитор был вынужден пойти на компромисс только по требованию его издателя и под давлением материальной необходимости. Несмотря на это, достижения Дебюсси-пианиста значительны. И в первую очередь игра Дебюсси обращала на себя внимание новым звучанием инструмента. Слишком яркое, чтобы быть незамеченным, это новое звучание фортепиано было понято не сразу.

Весьма распространено мнение, что игра Дебюсси была очень тиха и однообразна, а звучание инструмента было размыто и неопределенно. Уже после концертов 5 и 12 марта 1912 года, в которых Дебюсси выступил с исполнением своих Прелюдий, О. Манжо в «Monde Musical» упрекал композитора-пианиста в злоупотреблении нюансом *pianissimo*¹. Биограф композитора Л. Валла в рецензии в «Revue française de musique» на концерт 15 апреля 1914 года заявил: «Этот вечер не был лишен ни интереса, ни монотонности»². Из книги в книгу переходят утверждения типа: «Подобно Шопену, Дебюсси очень редко употреблял *fortissimo*. Критики отмечали в его игре, особенно в последние годы жизни, *pianissimo*, которое часто становилось совсем неслышным»³.

Чтобы понять, почему так получилось, достаточно обратиться к репертуару Дебюсси-пианиста. В концертах композитор исполнял лишь Прелюдии (причем не все)⁴ «Детский уголок» и один раз сюиту «В черном и белом» (совместно с Роже-Дюкасом). Как подчеркивает Л. Валла, Прелюдии — музыка интимная, камерная; эта музыка «испаряется» в огромном концертном зале. Своей английской корреспондентке Либих композитор написал, что некоторые Прелюдии, например, «Дельфийские танцовщицы» или «Шаги на снегу», должны исполняться непременно «с глазу на глаз» (*entre quatre-yeux*)⁵.

Вынужденный по необходимости выступать, Дебюсси естественно старался выбирать для исполнения произведения, не требовавшие больших затрат времени на подготовку к концерту. Поэтому в его программах мы не найдем действительно концертных произведений, таких как, например, «Эстампы», «Образы»,

¹ Vallas L. Op. cit., p. 343.

² Ibid.

³ Myers R. Debussy. Great Lives. London, 1948, p. 82, 83.

⁴ Всего в концертах композитором были исполнены 12 Прелюдий: «Дельфийские танцовщицы», «Паруса», «Ветер на равнине», «Ароматы и звуки», «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», «Затонувший собор», «Танец Пёка», «Менестрели», «Мертвые листья», «Ворота Альгамбры» и «Вереск». Дебюсси протестовал против исполнения всех Прелюдий в одном концерте, так как они «не все хороши, а виртуозы не всегда выбирают лучшие» (Vallas L. Op., cit., p. 301). П. Ландорми добавляет, что Дебюсси считал Вторую тетрадь «в целом слабее, хуже Первой» (Landormy P. La musique française de Franck à Debussy. P., 1943, p. 229).

⁵ Vallas L. Op. cit., p. 301, 302.

некоторые Прелюдии или Этюды. Предлагая для концерта в Амстердаме три Прелюдии — «Дельфийские танцовщицы», «Девушка с волосами цвета льна» и «Ворота Альгамбры», композитор добавляет: «Вот и все, что достаточно скромные средства позволяют мне играть! Если понадобится, может быть мне симпривизировать на национальный голландский гимн!»¹. Да и сама концертная обстановка не соответствовала темпераменту композитора. «Я больше уже не могу достаточно хорошо играть на фортепиано, — признается Дебюсси в письме Г. Форе 29 апреля 1917 года, — чтобы рискнуть исполнить мои Этюды... На публике я подвергаюсь особенной фобии: мне кажется, что клавишей слишком много, что не хватает пальцев; внезапно я забываю, где находятся педали! Это печально и невыносимо горько»².

Однако проникательные критики и те, кто мог слышать игру Дебюсси в камерной обстановке, оставили свидетельства оригинальнейшего характера пианизма Дебюсси. Хотя упреки в монотонности и злоупотреблениях *pianissimo* и соответствовали широко распространенной тогда характеристике Дебюсси как импрессиониста, М. Лонг отмечала в игре композитора звучность «полную и интенсивную без всякой жесткости в ударе. Шкала его оттенков простиралась от тройного *piano* до *forte*, никогда не становясь беспорядочной, отчего была бы потеряна тонкость гармонии»³. Дочь Э. Ванье добавляет: «Его игра на фортепиано была звучной, чеканной, но временами также очень нежной и очень певучей»⁴.

Все, слышавшие игру Дебюсси, отмечают в первую очередь удивительные качества звучания инструмента под пальцами композитора, который, по словам А. Сюареса, играл не как пианист и даже не как музыкант, но как поэт⁵. Л. Валла говорит о легкости, текучести и ласкающей артикуляции⁶. Л. Лалуа называет звучание инструмента, когда на нем играет Дебюсси, магическим, сверхъестественным: «...звук рождаются без удара молоточков, без задевания струн, они поднимаются в прозрачном воздухе, который их соединяет, не смешивая, и испаряются в радужных туманах»⁷. «Невозможно забыть гибкость, мягкость и глубину его туше! — вспоминает М. Лонг. — Он скользил по клавиатуре с удивительной нежностью и в то же время прочно владел ею и извлекал из нее аккорды необычайной выразительной силы... необычайная нежность в сочетании с непрерывным

¹ Письмо к Г. Доре от 30 января 1914 года — *Debussy C. Lettres 1884—1918. Réunies et présentées par F. Lesure. P., 1980, p. 250.*

² *Debussy C. Lettres 1884—1918, p. 277.*

³ *Long M. Conseils de Debussy. La Revue Internationale de Musique. P., 1939, avr.*

⁴ Цит. по: *Кремлев Ю. Цит. соч., с. 93.*

⁵ *Suarès A. Debussy. P., 1922, p. 128.*

⁶ *Vallas L. Op. cit., p. 346.*

⁷ *Ibid.*

нагнетанием, а отсюда и богатство красок»¹. А вот воспоминания Ж. Дюрана: «За роялем, играя свою или чужую музыку, Дебюсси был чародеем с изысканным туше... Когда он принимался за Шопена — это походило на чудо...»². Слушателей поражала особенность туше Дебюсси, его манера прикосновения к клавишам. По замечанию Л. Фарга, Дебюсси «как бы укачивал клавиатуру, тихо с ней разговаривая...»³. М. Лонг обращает внимание на две особенности игры Дебюсси: «...давление руки не только непрерывное, но и глубокое; и полное слияние с клавиатурой»⁴. Обратим внимание на эту характерную черту пианизма Дебюсси — связь руки с клавиатурой.

В туше Дебюсси-пианиста, в особенностях его прикосновения к клавише, в соединении, по меткому замечанию М. Лонг, техники и подсознания кроется основная причина нового звучания инструмента. Вспомним знаменитое утверждение Дебюсси: «Главное, чтобы я позабыл, слушая вас, что у фортепиано есть молоточки»⁵. Смысл этого раскрывается при сопоставлении с другой мыслью композитора, высказанной им в беседе с В. Сегаленом: «Музыканты не умеют больше... показывать чистый звук, в „Пеллеасе“ шестая скрипка столь же необходима, как и первая. Я стараюсь употреблять каждый тембр в его чистом виде (*état de pureté*), как, например, Моцарт... Я стараюсь сохранить чистоту каждого тембра, поместить его на необходимое для него место»⁶.

Другой причиной удивительного звучания инструмента было необычное и поразительное владение Дебюсси педалью. Американский исследователь Шонберг подчеркивает, что Дебюсси «дал миру совершенно новые колористические сочетания с употреблением педальных эффектов, далеко превосходящих все, о чем мог мечтать Шопен»⁷. Все современники отмечают эту особенность игры композитора. Дюран, например, вспоминает, что Дебюсси «ошеломляюще пользовался... сочетанием обеих педаль»⁸. Дебюсси использовал и полупедаль, и одну левую педаль. Достаточно обратиться к фортепианным произведениям композитора, чтобы убедиться в его умении достигать с помощью педалей неслыханных звуковых эффектов — вспомним хотя бы начальные такты «Пагод»! Для Дебюсси педаль — неотъемлемая часть самого звукового образа фортепиано, поэтому педаль и «искусство делать из педали нечто вроде *дыхания*»⁹

¹ Long M. *Au piano avec Claude Debussy*. P., 1960, p. 36.

² Durand J. *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*. P., 1924, p. 74.

³ Long M. *Op. cit.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ Durand J. *Op. cit.*, p. 74.

⁶ Segalen et Debussy, p. 107.

⁷ Schonberg H. *The Great Pianists*. N. Y., 1963, p. 389.

⁸ Long M. *Op. cit.*, p. 75.

⁹ Debussy C. *Lettres à son Editeur*, p. 150.

при исполнении произведений Дебюсси так важны и необходимы.

Игра Дебюсси была тесно связана с его гармоническим слухом, с его способностью соединять развитие гармонии с развитием фортепианной фактуры. «Дебюсси, — пишет Э. Вюйермоз, — извлекал из фортепиано мягкие звучности, которые сглаживали углы и шероховатости его смелого письма. Он открыл точную пальцевую технику, требовавшуюся его гармонической системе... никто лучше него не умел превратить диссонирующий аккорд в маленький бронзовый или серебряный колокол, излучающий обертоны во все концы неба. <...> Игра Дебюсси — постоянный урок гармонии»¹.

Дебюсси вырабатывает новый подход к инструменту, ему удается открыть в казалось бы давным-давно знакомой клавиатуре и в столь традиционной фортепианной технике совершенно новые и неиспользованные возможности. Этот новый подход не есть какой-то один прием, найденный композитором и положенный в основу его техники, но — целый комплекс приемов и особенностей пианистического языка, обусловленных художественными принципами и эволюцией музыкального языка композитора. Руки Дебюсси, большие и широкие, с очень плоскими и квадратными пальцами, более всего подходили для исполнения его музыки, каждый палец являлся как бы продолжением клавиши.

Процесс сочинения у Дебюсси состоял из нескольких фаз. От начала работы над произведением до окончательной записи проходило довольно много времени. Р. Года утверждает, что «Дебюсси только тогда принимался записывать музыку, по крайней мере чаще всего, когда проходил долгий инкубационный период. Тогда он писал словно под диктовку и почти без помарок»². Его дополняет дочь Э. Ванье: «Зачеркивал и исправлял мало, но искал долго»³. Эти поиски включали в себя два момента. Первый — обдумывание структуры будущего произведения, его формы, особенностей музыкальной драматургии. Эта работа была скорее аналитической, даже философской, чем только музыкальной, что весьма характерно для творческого метода композитора, поскольку стимулы для творчества у Дебюсси были всегда почти экстрамузыкальными — поэтическими либо живописными. Второй момент состоял в нахождении музыкального эквивалента найденным структурам. Этот этап работы проходил, по крайней мере до позднего периода, за фортепиано. Композитор очень долго импровизировал за инструментом. И только после того, как результат его удовлетворял, готовое произведение записывалось на бумагу.

¹ Vuillermoz E. Claude Debussy. P., 1962, p. 80, 81.

² Godet R. Le lyrisme intime de C. Debussy. RM, N 2, 1 déc. 1920, p., 186.

³ Кремлев Ю. Цит. соч., с. 93.

Дебюсси рано начал импровизировать. К этому побуждали занятия в Парижской консерватории: «Дебюсси часто раздражал, а иногда забавлял своего учителя [Мармонтеля, — В. Б.] барочным характером маленьких прелюдий, которые он, по обычаю того времени, должен был импровизировать перед началом пьесы, или беспокойной фантазией интерлюдий, более сложных и более вычурных по стилю, предназначавшихся для соединения двух пьес, написанных в далеких тональностях»¹. Затем он занимался, правда, очень недолго, органной импровизацией в классе С. Франка. Из этого, как известно, ничего не вышло — Дебюсси претила мания его наставника к постоянным модуляциям. Но, вероятно, не следует принижать значение занятий у Франка для последующего фортепианного творчества Дебюсси.

Метод работы композитора можно обозначить довольно удачным термином Ж. Барраке «контролируемая импровизация»². Парадокс заключается в том, что в этой импровизации не остается ничего импровизационного. Действительно, Дебюсси с течением времени все меньше и меньше сочиняет за инструментом: «У меня до сих пор нет фортепиано, — пишет он Ж. Дюрану 22 июля 1915 года, то есть в период, когда он сочинял главным образом фортепианную музыку, — но я не переживаю. Отсутствие инструмента концентрирует эмоцию, мешая ей распылиться в импровизациях, в которых слишком часто поддаешься порочному искушению рассказывать истории самому себе»³.

Характерно огромное внимание композитора к внешней стороне нотной записи, к графическому оформлению нотного текста. В этом заключается важная особенность творческого метода Дебюсси, где зрительный образ равен по значению слуховому: «Ведь почти так же как и музыку, — писал Дебюсси Э. Варезу 12 февраля 1911 года, — я люблю изображение (image)»⁴.

Одним из первых Дебюсси обратил внимание на проблемы нотной графики, стал требовать качества типографского издания, настаивал на обязательной авторской верстке, заботился о более удобном расположении нотного текста и авторских ремарок и обозначений на нотном стане. Но отношение Дебюсси к графике нотного текста двойственно. Заботясь о рационализации текста, об удобстве чтения, композитор не забывает и о месте нотной графики по отношению к музыке: «...музыкальная запись, — пишет он Л. Шнейдеру, — может быть сложной, лишь бы давала простой эффект. Средства в искусстве не касаются никого, и в музыке, в частности, трудная запись есть лишь вопрос чтения»⁵.

¹ *Vallas L.* Op. cit., p. 6.

² *Debussy et l'évolution de la musique au XX s.* P., 24—31 oct. 1962. *Etudes réunies et prés. par. E. Weber.* P., 1965, p. 84.

³ *Debussy C.* Lettres à son Editeur, p. 140.

⁴ *Lesure F.* Debussy et E. Varèse. — *Debussy et l'évolution de la musique...*, p. 335.

⁵ Цит. по: *Landowski W.-L.* La musique à travers les âges P., 1937, p. 193.

В фортепианной музыке Дебюсси обнаруживается тесная связь графики нотного текста с пианистическим мышлением. Это прекрасно видно на примере использования Дебюсси для записи фортепианной музыки третьей строки. Впервые третья строка в фортепианных пьесах Дебюсси появилась в «Вечере в Гренаде» и в пьесе «Из тетради эскизов». Ее появление было вызвано чисто утилитарными соображениями: две руки играют в верхнем и среднем регистрах, а бас отстоит от них на несколько октав. Во второй тетради «Образов» причины, вызвавшие появление третьей строки, меняются. В пьесе «И луна опускается над развалинами храма» третья строка теряет свое утилитарное назначение и становится одним из признаков новой формы пианистического мышления. Своего апогея эта новая форма достигает во второй тетради Прелюдий. Границы использования клавиатуры расширились, соответственно расширилось и «поле» нотного стана — уже не только верхний и нижний, а и средний регистр выделен в нотах. Детализируя нотную запись, Дебюсси вводит огромное количество различных динамических и агогических указаний, которые требуют дополнительного места. Пианистическое письмо Дебюсси периода второй тетради Прелюдий демонстрирует удивительное разнообразие «фоновых структур», самостоятельность (интонационную, ритмическую, а иногда даже и динамическую) звуковых комплексов, занимающих все пространство клавиатуры. Дробление звуковой ткани, тембральная трактовка регистров фортепиано требовали введения третьей строки¹. В произведениях, основанных на других принципах голосоведения — в Этюдах, например, — третья строка отсутствует².

В фортепианном творчестве Дебюсси прослеживаются влияния романтизма, связанные с именами Шопена, Листа и Вагнера, воздействие искусства французской клавирной школы XVIII века (в первую очередь творчества Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо) и музыки Востока, вызванное впечатлениями от Всемирных выставок 1889 и 1900 годов.

Начнем с клавесинистов. Их значение для формирования творческих принципов Дебюсси неоспоримо. Дебюсси не только восхищался музыкой клавесинистов, но и активно использовал их достижения. А главное — он перенял у них «ощущение клавишности», то есть связь между топографией клавиатуры и движением руки. Произведения клавесинистов отличаются специфиче-

¹ Введение третьей строки является симптомом и других серьезных процессов в эволюции пианистического стиля Дебюсси. Трехстрочные пьесы отличаются большей сложностью образа, что видно даже по названиям этих пьес, более развернутым, чем у двухстрочных пьес: «Терраса свиданий при лунном свете», «И луна опускается над развалинами храма»...

² Есть одно исключение — речь идет об Этюде «На противопоставление звучаний». Но он лишь подтверждает правило, поскольку именно в этом этюде композитором использованы стилистические приемы периода Прелюдий.

ским характером клавирной техники, тесно связанной с клавиатурой, ее особенностями. Это самоограничение заставило их прожить чудеса изобретательности в пианистической фактуре. Богатство и красочность изложения, остроумие и парадоксальность фактурных изобретений, совершенное использование всех технических и выразительных возможностей инструмента и строгая продуманность в использовании технических средств, — вот что связывает Дебюсси с клавесинистами. Но не только это. У них Дебюсси находит и столь необходимую ему — и очень французскую — форму «свободной прелюдии» («alla française»), в которой «лютисты, а затем и клавесинисты пускались в импровизации по прихоти воображения»¹. Во многих фортепианных произведениях Дебюсси использует форму «свободной прелюдии». И даже названия этих произведений заставляют вспомнить названия клавесинных пьес Куперена или Рамо.

В произведениях Дебюсси нет украшений, столь характерных для клавесинистов. Даже в Этюде «Украшения», казалось бы созданном в подражание великому Куперену, концепция клавирного украшения совершенно отлична от концепции клавесинистов, в пьесах которых украшение, уже тесно связанное с мелодической линией, все-таки еще имеет некоторый самостоятельный характер и может быть изъято из музыкальной ткани; само понятие украшения у них было близко своему этимологическому значению (*agrément*). У Дебюсси украшение теряет начальную функцию украшательства и превращается в неотъемлемую часть музыкальной ткани. Именно поэтому даже те украшения Дебюсси, которым можно найти исторические прототипы, выписаны нотами в самом тексте — они суть мелодической линии.

Украшения придают клавесинным произведениям Куперена (в меньшей степени — Рамо) качество прерывности звукового потока, «органичное сочетание ясности, четкости (звуковой отточенности) и своего рода зыбкости, таинственности»². Прерывность звукового потока достигается также и свободным обращением с размером и темпом на протяжении одной пьесы.

У Дебюсси прерывность становится важнейшей характеристикой его музыки: размеренность противоречила его эстетическим принципам. Эта прерывность связана и у Куперена, и у Дебюсси с использованием детальнейших обозначений темпа и характера исполнения, с их пониманием *rubato*. Именно Куперен, расширив шкалу употребительных в его время темповых и агогических обозначений, ввел кроме итальянских, повсеместно принятых во французской музыке, также и французские обозначения. Обоих

¹ *Dufourcq N.* La musique française. P., 1970, p. 339.

² *Мильштейн Я.* Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине». — В кн.: *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. М., 1973, с. 92.

композиторов связывает образная конкретность их музыки. И пусть не Куперен был родоначальником программной камерной музыки, именно он повлиял в этом на Дебюсси. Нельзя не увидеть в этой общности творческих принципов тяготения музыки XX века к неоклассицизму.

Сложнее обстоит дело с анализом влияний Шопена и Листа. Что касается Шопена, то Дебюсси сам признает его влияние. О Листе Дебюсси говорил очень мало: в статьях — главным образом в сравнениях — и несколько раз в письмах. В 1885 году в Риме Дебюсси удалось услышать игру великого пианиста; впечатления от нее запомнились ему на всю жизнь.

Влияние Листа на формирование музыкального импрессионизма кажется почти всем исследователям настолько явным, что голословные ссылки на это влияние можно встретить во всех работах о фортепианном творчестве композитора, а в качестве примера сравнивают «Эклогу» и «Фонтаны виллы д'Эсте» Листа с пьесами Дебюсси. Однако, категорически утверждать, что Дебюсси был знаком с этими пьесами, нельзя. Факты говорят скорее об обратном. У Мармонтеля произведения Листа Дебюсси скорее всего не играл. Ж. Шантавуан утверждает даже, что Дебюсси не знал «Фонтанов виллы д'Эсте», пьесы, которой чаще всего приписывают значительное влияние на пианизм Дебюсси¹.

Трудно отрицать общеэстетическое и воспитательное воздействие музыки Листа (и симфонической в большей степени, чем фортепианной) на творчество Дебюсси, но трудно не увидеть принципиальных различий творческих принципов этих композиторов. Траекторка инструмента, во всяком случае, у обоих композиторов различна: Дебюсси чужд пафос листовского пианизма, его экзальтация, его преувеличения и риторика.

Главное, что связывает Дебюсси и Шопена — это одинаковое понимание специфики инструмента. «Шопен — величайший из всех, — утверждает Дебюсси, — ибо нашел все только в рояле»². Специфичность выразительных и технических средств фортепианного искусства заключается для обоих композиторов в самоограничении возможностями инструмента. Особенности звукоизвлечения³, принципы аппликатуры, одинаковый подход к положе-

¹ «На экзамене в Консерватории, — рассказывает Шантавуан, — Дебюсси, находившийся в жюри, был потрясен и казался очень удивленным во время исполнения одной из учениц „Фонтанов виллы д'Эсте“. Таким образом, он мог не знать и „Годов странствий“ (первые годы) [то есть „Эклоги“.— В. Б.]. См.: *Chantavoine J. De Couperin à Debussy*. P., 1921, p. 169.

² Long M. Op. cit., p. 74.

³ Ср., например, положение пальцев по рекомендации Шопена: «Основное положение — возможно ближе к клавишам. Их основная функция — ощущать возможно больше „дно клавиши“, но не давить на клавиши и тем более не продавливать их: погружение пальца вовсе не означает преднамеренного давления» (см.: *Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам*. М., 1967, с. 33).

нию руки на клавиатуре¹ и связь движения руки с топографией клавиатуры, — все это определяет излюбленные формы и виды техники.

У Шопена, может быть у единственного, как это ни странно, композитора-пианиста музыка теснейшим образом связана с рукой, с ее способностями, с ее движениями. В мельчайшей фигурации у Шопена можно разглядеть индивидуальность создавшего ее пальца. Нетрудно убедиться, что именно эта концепция в значительной степени повлияла на формирование основных принципов пианизма Дебюсси.

Одним из первых в XX веке Дебюсси отразил тему Востока в современном его понимании. Интуитивно Дебюсси удалось уловить самые важные стороны восточного искусства, его духовное содержание, его эстетику. Этому способствовало его общение с поэтами-символистами, художниками, знакомство с обеими Всемирными выставками.

Первым произведением Дебюсси, написаным под влиянием восточной культуры, стали «Пагоды» из цикла «Эстампы» (1903). Под влиянием Всемирной выставки написана возможно и вторая пьеса цикла — «Вечер в Гренаде». Из других сочинений Дебюсси, отмеченных этим влиянием, следует назвать «И луна опускается над развалинами храма», «Золотые рыбки» из второй тетради «Образов», «Терраса свиданий при лунном свете» из второй тетради Прелюдий. Не трудно найти восточные влияния в «Дельфийских танцовщицах» и «Канопе».

Художественным принципам Дебюсси оказались близки эстетика и музыкальные структуры восточной музыки. Для восточной музыки характерны ясность, элемент чудесного, проявления изысканности, печаль и внутренняя сила². В основе структур восточной музыки лежит принцип единства (единство ритма, лада, исполнения)³. Существенной стороной восточной музыки является импровизационность. Но это именно «контролируемая импровизация», основанная на строгих законах.

Интересные параллели можно установить при просмотре сборника восточной музыки, выпущенного в Париже после Всемирной выставки 1900 года⁴.

¹ Например, знаменитая формула естественного положения руки на клавиатуре по Шопену. Или другое положение руки (в аккордах), столь характерное и для Дебюсси: «Октава, разделенная на малые терции, вследствие чего каждый палец занимает одну клавишу» (*Cortot A. Aspects de Chopin. P., 1949, Reproduction intégrale du manuscrit de Chopin, t. 6. См. также: Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам, с. 82).*

² Цит. по: *Barras R. Les Musiques exotiques. RM. N spéc. 236, Vers une musique expérimentale. Sous la direct. de P. Schaeffer. P., 1957, p. 68.*

³ *Ibid., p. 64. Высказывание Д. Шенневьера: «Единство дебюссизма — это в первую очередь единство гармонии» (Chennevière D. C. Debussy et son oeuvre. P., 1913, p. 23).*

⁴ *Gautier J. Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900. Transcr. par Benedictus. P., 1901.*

Много раз указывали, что «Пагоды» Дебюсси написаны под влиянием яванского гамелана. Анализ музыки одной из пьес гамелана под названием «Яванский танец» (в переложении для фортепиано) показывает, что Дебюсси последовательно использовал в своей пьесе форму и структуры гамелана.

Гамелан — название оркестра и, вместе с тем, — музыкальное исполнение. Примечательна ремарка к исполнению «Яванского танца»: «Характер этой пьесы требует использования левой педали во время всего исполнения, даже в эпизодах, отмеченных знаком *f*»¹. Это обусловлено стремлением воспроизвести соответствующую звучность на фортепиано. Дебюсси также требует употребления обеих педалей в начале пьесы. Интонационное сходство очевидно с первых же тактов.



Характерно использование триолей и приема *diminutio*, уменьшения, при котором длительности в такте становятся все более мелкими.



Дебюсси идет дальше транскрипции танца — он пытается с помощью синкоп передать особенности самого исполнения, когда музыканты, играя по одной ноте на различных инструментах, не всегда выдерживали ритмическую равномерность². Разумеется, гармония «Пагод» всецело принадлежит композитору.

Сравнение этих двух пьес показывает меру новаторства Дебюсси. В «Пагодах» композитор создал музыкальную картину, прообразом которой действительно послужил гамелан. Дебюсси имитирует на фортепиано звучание некоторых инструментов, например, гонга или разновидности ксилофона или металлофона. Но главное — он использует типичные структуры гамелана.

¹ Ibid., Gamelan — Goedjin (Danse Javanaise), p. 11.

² Например, синкопы первого и второго тактов «Пагод».

В своей пьесе Дебюсси использует «сгущенные» приемы, даже утрированные. К примеру, гонг в гамелане звучит главным образом в tutti. У Дебюсси же звуки в басу, имитирующие гонг, — характернейший прием на протяжении всей пьесы. В гамелане тематическая попевка украшается звуковыми кружевами, но чаще всего эти украшающие голоса лишь удваивают в октаву друг друга, причем либо в четных группах, либо по триолям. У Дебюсси принцип украшения основной попевки используется постоянно и постоянно в такте присутствует полиритмия — одновременное сочетание групп из двух и трех нот; сами эти украшения разнообразны, и если в гамелане впечатление многокрасочности достигается за счет звучания необычных инструментов, то Дебюсси достигает того же эффекта с помощью различных ритмических конструкций. Импровизация в гамелане ограничивается варьированием коротких попевок. Дебюсси же, ограничив себя звукорядом на черных клавишах, изобретает множество ритмических вариантов украшающих попевок и их сочетаний.

Именно в фортепианном творчестве отразилось увлечение композитора восточной музыкой. Малая форма предоставляла ему возможности жанровой зарисовки, воспроизведения определенного колорита. Кроме того, именно восточная музыка и музыка Испании открыли композитору те возможности инструмента, развитие которых и позволило Дебюсси создать новый фортепианный стиль. Это в первую очередь богатство и яркость колорита, развитие новых интонационных и ритмических структур и новой фортепианной фактуры. В освобождении фортепиано от засилья привычных штампов огромную роль сыграл пример внеевропейских музыкальных культур.

Совсем не разработан в научной литературе вопрос о воздействии джаза на музыку Дебюсси. Хотя влияние самого Дебюсси на последующее развитие джазовой музыки неизмеримо значительнее, отрицать связи Дебюсси и раннего джаза невозможно. Дебюсси и в этой области показал себя чутким музыкантом, схватывающим самую суть музыкального явления.

Дебюсси был знаком, вероятно, с некоторыми фортепианными произведениями Л. Готшалка и С. Джоплина. Первый в свое время был очень популярен в Европе, и к концу XIX — началу XX века некоторые его фортепианные пьесы часто исполнялись. В них использованы ритмы кэкуока и хабанеры. Джоплин был одним из самых известных авторов классической джазовой формы — рэгтайма. Дебюсси, возможно, был и на концертах нью-орлеанского оркестра, в начале века приезжавшего на гастроли в Европу, присутствовал на концертах американского оркестра Д. Сузы.

Прямое влияние джаза можно найти в «Кукольном кэкуоке» из «Детского уголка» и в двух прелюдиях «Менестрели» и «Генерал Лавин, эксцентрик». Дебюсси уловил характерные черты джазовой музыки — функциональность ее гармонии, свободное

и частое употребление доминантсептаккорда с разрешением не в тонику, а в доминантсептаккорд на первой ступени, использование пентатоники. «Кукольный кэкуок» — это уже типичный рэгтайм, с использованием характернейших приемов — сокращения длительности первой доли и разнообразных синкоп. Интересны джазовые реминисценции в Этюдах Дебюсси. В отличие от Прелюдий, где применяются приемы раннего джаза, в Этюдах можно найти предвосхищение джазовой музыки более поздних стилей, в частности, приемы джазового пианизма 30—50-х годов. В качестве примера можно привести такты 53—57 Этюда № 2, такты 9—10 и 17—18 из Этюда № 9, такты 53—56 Этюда № 10, такты 20—22 (типичная джазовая формула $I^{+9}_9 - VI\ dur - II^{-9}_9 - V^{9/13}_8 - I^{+9}_9$), Этюда № 11 и Этюд № 12 с его синкопированной аккордовой фактурой. Именно с фортепианного творчества Дебюсси может вести свое происхождение клавиатурный принцип гармонии в джазовом пианизме.

Говоря о новаторстве фортепианного творчества Дебюсси, следует выделить чисто инструментальные черты пианизма композитора: расширение уже существовавших возможностей фортепиано и изобретение новых, изменение технических или изобразительных структур, использование топографии клавиатуры. Важно отделить новаторство музыкального языка композитора, то есть специфическое использование музыкальной системы, от новаторства пианизма — того, как эта новая логика музыкального мышления, общие законы музыкального языка преобразованы в логику фортепианного письма.

Ни «полигармония», ни «полимодалность», ни «полифункциональность», ни «обогащение гармонии побочными тонами», ни «функциональная трактовка комплексных трезвучий», — термины, часто встречающиеся в исследованиях фортепианного творчества Дебюсси, — не являются характерными особенностями пианистического стиля композитора: они составляют сущность его музыкального языка, его гармонии в целом. В фортепианном творчестве эти элементы претворяются в особенностях фактуры, техники, использования педали и т. д. Такими же чересчур широкими представляются понятия «плотности» и «пространственности» применительно к звуковым комплексам; эти понятия не являются специфическими только для фортепианного письма композитора.

Если рассматривать проблему узко, с точки зрения подхода к инструменту, то главное — связь руки с клавиатурой. Это сложилось исторически: если для других инструментов технические, органологические особенности инструмента играли более значительную роль в формировании инструментального стиля, в фортепианном искусстве, на которое в значительной мере влиял консерватизм клавиатуры, сформировавшийся в своих основных чертах к XIII—XIV векам, важную роль играла именно эта связь,

которая обусловила перераспределение фактуры. У Дебюсси связь руки с клавиатурой, а также связь руки и клавиатуры с педалью определяет палитру фортепианного звучания. Если в фортепианной музыке Шопена, Листа или Моцарта мы видим функциональное использование музыкальной системы применительно к фортепианной клавиатуре, то Дебюсси использует возможности клавиатуры применительно к музыкальной системе. Так, звучание в конце пьесы может производить ощущение незавершенности, однако графические очертания движений руки на клавиатуре производят впечатление конца, логического завершения.

Вне фактуры инструментальное мышление невозможно. Будучи тесно связанной с техническими возможностями инструмента, фактура точно отражает его специфику. Важность проблемы фактуры у Дебюсси подчеркнул С. Яродинский: «Говоря о музыке Дебюсси и не желая ограничиться общими фразами, невозможно изучать проблемы тональности и гармонии, не отдавая отчета в проблемах фактуры»¹.

Известно много попыток переделать форму клавиатуры, сделать ее «лучше», «удобнее», «логичнее», все они потерпели неудачу. Процесс создания клавиатуры отражает становление темперации и мажоро-минорной системы. Обусловленная всем развитием европейского музыкального мышления, клавиатура как нельзя лучше приспособлена к практическому применению этой системы.

Удобство ориентирования на клавиатуре требует асимметрии ее рисунка и приспособления клавиш к неравной длине пальцев. История показала, что соединение этих принципов в традиционной топографии клавиатуры оказалось удивительно удачным во многих отношениях.

Чтобы убедиться в возможностях традиционной клавиатуры, достаточно сравнить ее с какой-нибудь унифицированной клавиатурой, расположенной, например, по хроматическому типу, то есть в виде чередований белых и черных клавиш. В такой клавиатуре, двигаясь только по белым клавишам, мы получаем один вид целотонной гаммы; двигаясь по черным — другой вид целотонной гаммы, отличающейся от предыдущей на полутон. Двигаясь поочередно по белой и черной — получаем хроматическую гамму. Итого — лишь два варианта.

В традиционной клавиатуре, двигаясь только по белым клавишам, мы получаем диатонический лад, причем в семи разновидностях; двигаясь только по черным клавишам, мы имеем пентатонику, причем опять-таки в силу асимметрии клавиатуры — в пяти вариантах; далее имеются два симметричных ряда клавиш: три белых — три черных и две черных — четыре белых, дающих две целотонные гаммы с интервалом в полутон, и, наконец, — хроматическая гамма.

¹ Debussy et l'évolution de la musique, p. 170.

Принцип фортепианной фактуры Дебюсси основывается на отрицании традиционной функциональности. Композитор находит другую логическую систему в мелодических ладах и их аналогии в трактовке клавиатуры. Новое использование клавиатуры привело к новой фактуре, а за нею и к новой фортепианной технике.

В фортепианной фактуре, как и в любой инструментальной фактуре, отражена музыкальная идея произведения. У клавесинистов она — в изысканных подголосках, лентах терцовых попевок, в «ползущих» секвенциях. У венских классиков — «кристальные» переливы альбертиевых басов (классики наименее изобретательны в области фортепианной фактуры, для них нет черных и белых клавиш — есть тональность). Романтики, хотя и мыслят тонально, интуитивно основываются на движении руки. Повсюду у Шопена и Листа движение руки эстетизируется и обуславливает, порождает фактуру, рука становится важным инструментом творческого композиторского акта. Позиционная техника, «умная рука» — это не столько способ исполнения, — это форма мышления.

Уже после смерти Дебюсси были опубликованы записи Шопена для готовившейся им Фортепианной школы. В этих записях есть пророческие слова: «Можно бесконечно восхищаться гениальностью того, кто придумал конструкцию клавиатуры, так хорошо соответствующую строению руки. Верхние клавиши предназначены для длинных пальцев и служат превосходной точкой опоры. Существует ли что-нибудь более изобретательное? Много раз умники, ничего не понимающие в игре на фортепиано, не подумав, серьезно предлагали выравнивать клавиатуру. Это значило бы убрать всю легкость, всю уверенность, которую дает точка опоры руки, и вследствие этого переход большого пальца во всех гаммах с диезами и бемолями стал бы чрезвычайно затруднительным»¹. Сходного мнения о клавиатуре был и учитель Дебюсси — Мармонтель: «Клавиатура с ее изобретательным делением гаммы на 12 равных полутонов была для композиторов ценной возможностью, позволяющей быстро передать мысль и легко реализовать гармонические комбинации, так как, не выявляя противоположных тенденций альтерации, клавиатура дает руке и глазам (*sic!*) самое явственное расположение, самую осязаемую модуляцию (*tesic!*)»².

Эстетическое восприятие клавиатуры, связь фактуры с топографией клавиатуры и с движением руки порождает в произведениях Дебюсси зрелого периода и аккордику, и специфические приемы развития гармонии. Едва только Дебюсси обнаружил

¹ *Corto A. Aspects de Chopin. P., 1949. Reproduction intégrale du manuscrit de Chopin. f. 6. Цит. по Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам, с. 80.*

² *Marmontel A. L'Histoire du piano et de ses origines, p. 11.*

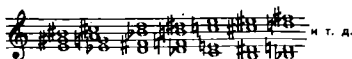
Во всех этих примерах видно, как положение широко отодвинутого от кисти первого пальца сказывается на рисунке аккорда, эти аккорды невозможно сыграть другой рукой, нежели той, для которой они написаны.

Но речь идет не об удобстве исполнения — в фортепианном творчестве Дебюсси, где все так спаяно и слито воедино, где исполнение органично вытекает из самой музыки, музыкальный образ, задуманный композитором, уже предполагает исполнение. Во всяком случае некоторые пьесы, например «Генерал Лавин», доказывают, что об удобстве руки Дебюсси заботится меньше всего. Нужно понять роль руки в творческом процессе композитора, ее участие в образовании связи между топографией и интонацией. Графическое, изобразительное, таким образом, становится равноправным участником творческого процесса. Дебюсси стал первым, кто увидел в клавиатуре связь музыки с живописью, открыл «орнамент» клавиатуры, тем самым удовлетворяя стремление искусства его эпохи к сипкретизму, к единому искусству.

Топография клавиатуры и движения руки определяют основные особенности фортепианного письма Дебюсси: — от поэтического представления — к ощущению фактуры, к тому состоянию, когда уже все становится музыкой: скачки, перелеты, растягивания или сжатия кисти, выразительные движения пальцев.

Большое значение имеют симметричные или связанные с ними асимметричные построения. Если, например, через клавиши *соль-диез* или *ре* мысленно провести сечение и, построив увеличенное трезвучие, начать его «расширять», то интервалы, образующиеся в таком случае с той и другой стороны сечения, будут являться зеркальным отражением друг друга.

62



Зависимость гармонии и расположения аккорда от топографии клавиатуры встречается в фортепианных произведениях Дебюсси очень часто. Более того, композитор делает из этого тематический принцип, тематическое зерно пьесы, как, например, в «Колоколах сквозь листву» (см. пример 61, а, б).

Клавиатурная симметрия может проявляться в различных аспектах. Через использование увеличенного трезвучия симметрия становится важным элементом интонационного развития, как, например, в «Парусах», где движение сверху вниз в правой руке от ноты *соль-диез* по целотонной гамме вызывает контрастное противодвижение в левой руке снизу вверх от *ля-бемоль*, тоже по целотонной гамме; либо через зеркальные ходы в обеих руках, как, например, в «Шагах на снегу». Удивительные случаи подоб-

ной симметрии можно найти в «Воротах Альгамбры», где зеркальные пассажи кажутся музыкальным символом отражения, либо обыгрываются окружения черных клавишей белыми, как, например, в начале «Прерванной серенады». Используя симметрию, Дебюсси находит удивительные по красоте решения аккордовой фактуры. Эта же симметрия определяет характер и движение мелодии. Достаточно вспомнить начало «Девушки с волосами цвета льна» или «Вереск».

Важное место занимает и уменьшенное трезвучие, поскольку оно может создавать симметричные построения. Действительно, многие аккорды, построенные по принципу симметрии, имеют внутри себя уменьшенные трезвучия.

Характерно, что принцип симметрии везде у Дебюсси сопутствует явному или скрытому употреблению целотонной гаммы. Целотоповость, как имманентно присущее качество клавиатуры, присутствует почти во всех аккордовых цепях в фортепианных произведениях Дебюсси. Использование целотонной гаммы меньше всего можно объяснить какими-нибудь влияниями, будь то Восток или русская музыка. Шопен, когда предлагал наиболее характерное — а потому и наиболее целесообразное — положение руки на клавиатуре, советовал разместить пальцы по ступеням си мажорной гаммы: *ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез и си*. Тональное мышление Шопена заставило его смириться с «выворотной» позицией руки из-за слишком близкого расположения пятого и четвертого пальцев. Стоит только переставить пятый палец на *до* и использовать целотонную гамму, как вся позиция руки приобретет те самые уверенность и устойчивость, которых требует Шопен в своей «Метод» для наилучшего положения руки. Но *ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез и до* — это непонятно с точки зрения классической гармонии. Предлагать подобную позицию, значит порвать с тональным мышлением на клавиатуре. Но именно это и делает Дебюсси. Если бы Дебюсси пришлось писать фортепианную школу, он несомненно предложил бы вариант с целотонной гаммой.

Другим характерным для Дебюсси приемом является прием двух клавиатур, то есть использование отдельно белых и черных клавиш. Этот прием лежит на поверхности нового принципа клавиатуры и использовался, пусть в редуцированном виде, уже клавесинистами. Но именно Дебюсси обнажил его конструктивную сущность, сделал его элементом пианистической системы. Интонация и ладовая система в фортепианных произведениях композитора в немалой степени обусловлены применением этого приема. В выделении на фортепианной клавиатуре двух противоположных систем, в контрасте белых и черных клавиш склывается дихотомия музыкального мышления композитора, его стремление к выявлению в музыке игры света и тени.

Трактовка композитором приема двух клавиатур различна. Это и многообразие лада, образующегося путем чередования

белых и черных клавишей, как, например, в ленте трезвучий из «Ароматов и звуков» или графическая зримость белых и черных клавишей, как в пассаже из пьесы «Девушка с волосами цвета льна», либо резкие сдвиги на полтона целых звуковых комплексов, как, например, в «Танце Пёка» или в прелюдии «Что видел западный ветер».

Использование двух клавиатур может быть даже основным приемом, как, например, в «Туманах», где прием настолько обнажен, его «заданность» настолько явна, что в любом такте пьесы присутствует противопоставление «белого» трезвучия в одной руке комплексу на черных клавишах в другой.

Типично комплексное использование топографии клавиатуры; редко Дебюсси употребляет какой-нибудь один прием, обычно он вводит их все. Вот, к примеру, отрывок из «Мертвых листьев» (тт. 44—46): удивительно по красоте само звучание этой фразы, но не менее удивительна и ее внутренняя логика. Тут и прием двух клавиатур — переход от «черноклавишности» к «белоклавишности» через чередование белых и черных, и топографическая симметрия строения, и гармоническая симметрия — уменьшенное трезвучие (две черных, одна белая клавиши) — увеличенное трезвучие (две белые, одна черная клавиши) — минорное трезвучие (три белые клавиши). Попутно можно отметить и графическую запись замедления в конце этой фразы: достаточно сравнить ее с аналогичным эпизодом в прелюдии О. Мессиана «Голубь», чтобы понять значительность открытия Дебюсси для фортепианной музыки XX века. Вместе с графически образной записью создается предельно точный музыкальный образ: это ускоренная кинематографическая проекция рождения и жизни листа — его распускание, рост и умирание — сморщивание, свертывание, падение и разложение.

Новая идея использования клавиатуры повлияла и на глубинные пласты музыкальной ткани. Уже говорилось о том, что рука часто подсказывает композитору расположение и вид аккорда. Но и в широком смысле логика движения, логика клавиатурной находки может определять логику развития музыкального образа. Так, например, в «Фейерверке» идея взрывающихся, дробящихся и падающих разноцветных огней, взятая символически и метафорически, соотносится с движением рук.

Дебюсси не сразу пришел к подобному использованию топографии клавиатуры. Этому предшествовала достаточно длительная эволюция. Сохранилось одно, крайне любопытное свидетельство поисков композитора в этом направлении. Параллельно с работой над «Пеллеасом» в 1901 году Дебюсси заканчивает сюиту «Для фортепиано». Как известно, средняя часть, Сарабанда, была написана и напечатана в 1896 году в парижском издании «Grand Journal du lundi». От своего окончательного варианта 1901 года она отличается только развернутой ремаркой, снятой в окончательной редакции, и двумя бекарами в первом такте.



Почему же эти бекары были убраны в издании 1901 года? Сравним два первых аккорда в левой руке. В первом варианте второй аккорд есть точная транспозиция первого, а третий — точная транспозиция второго (с измененным басом). Метод Дебюсси вначале был крайне прост — он продублировал мелодическую линию понравившимся ему аккордом.

Подобный механический метод приводил к противоречию между логикой верхнего голоса и логикой гармонических связей. Это противоречие ощущалось композитором и в начале работы — он изменяет линию баса, но все-таки оставляет и *до-бекар*, и *ре-бекар*, и получившееся при этом переченье *ля — до-диез — до-бекар — ми*. Понадобится пять лет, чтобы композитор смог осознать связь звучания и рисунка клавиатуры, движения руки и развития гармонии и исправить эти такты.

Хотя логика развития в Сарабанде еще традиционна, в пьесе много прекрасных фактурных находок. Среди них и симметричные построения (т. 13), и прием двух клавиатур — резкая смена «белоклавишного» аккорда «черноклавишным» (тт. 28—29; 67—70). И именно фактурное решение приводит в Сарабанде к целотонным ходам (т. 11). Будучи произведением в некотором роде переломным, Сарабанда имеет тесные и многообразные связи с последующим фортепианным творчеством Дебюсси. В ней можно найти черты, общие с пьесами «Посвящение Рамо», «И луна опускается над развалинами храма» из «Образов», с «Пагодами» из «Эстампов», с «Ароматами и звуками», «Мертвыми листьями» из второй тетради Прелюдий.

В окаймляющих Сарабанду частях сюиты — в Прелюдии и Токкате — проявляются тесные связи с клавесинистами — Купереном, Рамо, Скарлатти. От них идут фактурные приемы, позиционный принцип техники, тональная свобода и симпатия к фактурным секвенциям. В Токкате во всех арпеджированных пассажах чувствуется и влияние Шопена, причем в развитии этих пассажей использован типично дебюссистский прием двух клавиатур (т. 90).

Новый фактурный принцип был закреплен в «Эстампах» и достиг своего полного логического завершения в «Образах» и Прелюдиях. С ростом неоклассических тенденций в позднем творчестве Дебюсси этот принцип претерпевает значительные изменения, иногда исчезая вообще, уступая место классической функ-

циональной логике, иногда появляясь в своем самом оголенном, конструктивном виде, но в любом случае фактурный принцип настолько тесно связан с творческим методом композитора, что становится законченной формой пианистического мышления Дебюсси.

Этюды, хотя и относятся к позднему периоду, в какой-то мере подводят итог всему фортепианному творчеству Дебюсси. В них композитор возвращается к пианистическим приемам, найденным ранее, закрепляет и переосмысливает их, вследствие чего Этюды, несмотря на всю их новизну, имеют ретроспективный характер.

Рассмотрим, к примеру, «Этюд для пяти пальцев, по г-ну Черни», самый конструктивный. Как ни странно, этюд, посвященный Черни, в то же время самый шопеновский. Традиционные пианистические формулы Черни превращаются в чисто шопеновские. К каждой ортодоксальной формуле дается ее пародия. Уже в первом такте использован прием двух клавиатур — «белая гамма» в левой руке и «издевательская» нота на черной клавише — в правой; эпизод в характере жиги вырос из симметричного построения и тоже содержит в себе прием двух клавиатур. Художественные задачи этюда, объясняющие явную иронию автора, приводят к смешению всех принципов: новое фактурное мышление внезапно сменяется тональным, вдруг появляются обрывки «школьной» гармонии, так же внезапно возникает эпизод, своим графизмом заставляющий вспомнить любовь Дебюсси к «божественной арабеске» (тт. 35—40). Связь движения руки и клавиатуры создает впечатление, что рука не только «звучит», она «рисует», она «изображает».

Напоминая нам в названии этого этюда о влиянии методических формул Черни, Дебюсси и сам должен был задуматься над методическими задачами. В пародировании пятипальцевой формулы Черни слышится своеобразный художественный спор двух различных подходов к фортепианной технике. В своих конструктивных находках Дебюсси предвосхищает развитие фортепианной методики XX века. Дебюсси никогда не занимался специально вопросами фортепианной методики и, кроме того, не мог знать знаменитые методические записи Шопена. Однако, пятипальцевая формула, которую Дебюсси дает в этом этюде, есть продолжение знаменитой пятипальцевой формулы Шопена. В такте 48 и далее у Дебюсси она выглядит так: *фа-бемоль — соль-бемоль — ля-бемоль — си-бемоль — до-бемоль*. Как видим, она полностью совпадает с формулой Шопена *ми — фа-диез — соль-диез — ля-диез — си*. Но, в отличие от Шопена, Дебюсси переносит эту формулу в левую руку, делает на *фа-бемоль* точку опоры, причем на *до-бемоль* попадает короткий первый палец, и вся левая рука, повернутая слегка к первому пальцу, занимает свое наиболее естественное положение. Следуя принципам фактурной симметрии пианистического мышления Дебюсси, аналогичное положение правой руки будет на нотах — *фа-бекар — соль-бемоль —*

ля-бемоль — си-бемоль — до. Именно такую позицию правая рука займет в такте 85. Но в такте 49 этюда фигурация левой руки не заканчивается на до-бемоле, Дебюсси требует переключивания и движения второго пальца на ре-бемоль. При всей обдуманности этой фигурации, она ни разу не повторяется без изменений, и везде композитор демонстрирует редкое разнообразие.

Из связи руки с клавиатурой вытекают принципы аппликатуры, артикуляции, и даже принципы педализации Дебюсси.

Педаль в значительной степени определяется фактурой. Используя основные принципы педализации романтиков, Дебюсси идет дальше: он впервые пытается зафиксировать реальное звучание и сталкивается с проблемой, которая в такой степени не стояла ни перед одним композитором — проблемой записи реального звучания. В письме к Дюрану композитор пишет об этом так: «С точки зрения теории, следовало бы найти графический способ обозначать „дыхание“... это не так уже невозможно; к тому же, как мне кажется, существует труд мадам Мари Жаэль, которая трактует инструмент в этом вопросе без снисхождения»¹. М. Жаэль считает, что само выражение «искусство брать педаль» сформулировано неверно. По мнению исследовательницы, важно не то, когда педаль взята, но — когда ее снимают. Обозначать следует не нажатие, а снятие педали!² Дебюсси удается записать именно снятие педали. Сделал он это остроумно, не прибегая к каким-либо новым знакам. Вот, например, в «Садах под дождем» в такте 110 и далее бас тянется на протяжении шести тактов, причем, начиная с 112 такта левая рука вынуждена отпустить клавиши и переместиться в другой регистр, чтобы исполнить основной голос (бас должен звучать). Ясно, что без педали исполнить это невозможно. Непонятно, когда следует нажать педаль, а вот снять ее необходимо точно в конце 115 такта. Или, например, в Пятом Античном Эпиграфе «Египтянке» взятый в третьем такте аккорд в правой руке не должен повторяться, однако с помощью коротких лиг и графического повторения этого аккорда композитор дает понять, что он должен звучать на протяжении четырех тактов. Конечно, и здесь необходима педаль. Зная, что в конце такта 4 пианист вынужден воспользоваться полупедалью, композитор начинает пятый такт с аккорда, во время нажатия которого исполнитель незаметно «подчистит» педаль.

Дебюсси не удалось найти точный способ записи педали. Ему приходится объединять в своей записи несколько принципов. Первый, как было показано выше, — запись педали через реальное звучание. Другой принцип записи, наиболее употребительный у Дебюсси, это словесное указание, педаль в этом случае выступает как некая тембральная краска, способ изменить

¹ Debussy C. Lettres à son Editeur, p. 151.

² Jaëll M. La musique et la psychophysiology. P., 1896, p. 112.

и продлить звучание. Композитор пользуется обозначениями: *laissez vibrer*, или *faites vibrer*, либо *quittez, en laissant vibrer*¹. И, наконец, самый традиционный способ — ремарка *Ped.* Но ставится она только в тех случаях, когда педаль нужно держать нажатой не взирая на фактурное развитие, на особенности гармонии. В результате такой педали получаются звуковые пятна, «размытые» звучности, как, например, в «Прерванной серенаде» (такт 25), в «Туманах» (такт 14), в конце «Парусов» или в конце «Садов под дождем». Иногда педаль прямо противоречит самой нотной записи, как, например, в конце «Вечера в Гренаде», где квинта в левой руке тянется два такта, а педаль по указанию композитора должна меняться в конце каждого такта.

Использование левой педали всегда диктуется колористическими задачами, а не необходимостью ослабления силы звучания. Обычно левая педаль сочетается с правой. Уже говорилось об использовании двух педалей в начале «Пагод», где композитор желает приблизить звучание инструмента к звучанию гамелана.

Дебюсси одним из первых стал использовать французские указания в своих произведениях. Обращение композитора к французским обозначениям объясняется стремлением к предельной точности нотной записи.

Преобладание в фортепианных произведениях среднего периода черт импрессионизма вызвало и соответствующие изменения в лексике обозначений. Ремарки этого периода удивительны по своему разнообразию и яркости. В них отразилась своеобразная синестезия мышления композитора, влияние поэзии. В Прелюдиях это проявляется начиная от метафор («как отдаленный звук рога», «как пежное и печальное сожаление», «как гитара», «как барабан») вплоть до развернутых описаний, как, например, в «Шагах на снегу» — «Этот ритм должен соответствовать по звучанию печальному и холодному фону пейзажа». Если еще в «Детском уголке» можно встретить рядом с французскими указаниями и итальянские (*un peu animé* и *rosso animato*), то в Прелюдиях итальянских обозначений практически нет. Только с появлением неоклассицистических тенденций композитор вновь возвращается к итальянским обозначениям.

Характернейшая особенность авторских ремарок Дебюсси — их абсолютно точное расположение на нотной строке. Более того, композитор не только отмечает начало действия ремарки, он скрупулезно показывает и срок ее действия. Дебюсси строго следил за расположением своих ремарок при гравюре: «Не попросите ли Вы Вашего гравера, — писал он Дюрану, — соблюсти точное место расположения нюансов. Это крайне важно с исполнительской точки зрения»².

Артикуляция в фортепианных произведениях Дебюсси целиком вытекает из выразительного движения руки, причем компо-

¹ Оставить звучать; спать руки, оставив звучать.

² Debussy C. Lettres à son Éditeur, p. 47.

зитор ограничивается четырьмя приемами: legato, non legato, portato, отмечаемого точкой с лигой, и tenuto, отмечаемого черточкой — под или над нотой; staccato в произведениях Дебюсси довольно редко. В научной литературе существует полемика относительно исполнения нот, отмеченных черточкой. Л. Лалуа пишет: «Некоторые думают, что это *detache*, другие считают, что эти ноты следует играть громче, чем другие, но с прозрачной звучностью; можно добиться такого эффекта с помощью нежного нажатия клавиши, без толчка, и звучание сразу после снятия пальца продлевается педалью»¹. М. Лонг замечает, что «черточки, в зависимости от произведения, означают „атаку“, „вес“, изменение звучности и т. д.»². Если обратиться к пояснениям Дебюсси, то мы увидим, что автор подробнейшим образом объясняет эту ремарку: «Ноты, отмеченные знаком „—“ играть выразительно и немного выделяя» (Токката из сюиты «Для фортепиано», т. 81); «Все ноты, отмеченные знаком „—“ звучные, без жесткости, остальные исполнять очень легко, но без сухости» («Движение» из Первой тетради «Образов», т. 67); «Ноты, отмеченные знаком „—“ нежно озвончить» («Чередующиеся терции», т. 11).

Существует мнение, что специальных аппликатурных принципов у Дебюсси не было. В доказательство приводят предисловие Дебюсси к Этюдам, в котором композитор оправдывает отсутствие в них аппликатуры. Но легко убедиться, что аппликатура Дебюсси априорно заключена в его фактуре, поэтому единственная причина, по которой Дебюсси отказался дать аппликатурные указания, заключалась в их заданности в фортепианных произведениях композитора.

Например, в Этюде № 1 аппликатурный принцип вытекает из свойств фактуры: аппликатура в пятипальцевых фигурациях традиционная и не нуждается в пояснениях. Но вот уже в такте 33 (левая рука) сама форма фигурации делает излишним обозначение двух первых пальцев на *фа* и *ми-бемоль* — любые другие пальцы делают эту фигурацию практически неисполнимой. Кроме того, употребление двух первых пальцев подряд вносит и определенные артикуляционные оттенки в исполнение — столь важные для гармонии (в правой руке), эти ноты *фа* и *ми-бемоль* выделяются без каких-либо указаний композитора и без специальных усилий пианиста. Интересно, что в двух других тактах (32 и 34), где поставлено *diminuendo*, фигурация и аппликатура соответственно меняются (вместо двух первых пальцев — первый и второй).

Связь топографии клавиатуры с рукой всегда предполагает позиционный аппликатурный принцип. Вот, например, начало «Острова радости»: в фигурациях первого такта в правой руке

¹ Laloy L. C. Debussy. P., 1953, p. 130.

² Long M. Au piano avec C. Debussy, p. 38.

аппликатура задана логикой фигурации и симметричным поворотом кисти относительно черной клавиши увеличенного трезвучия (она всегда в центре).

В стремлении к единству фактуры и музыкальной логики Дебюсси не останавливается даже перед неудобством маленькой руки. М. Лонг рассказывает, что во время работы над началом «Острова радости» Дебюсси потребовал строгого выполнения его аппликатуры в левой руке.

64

«Остров радости», т. 7



Аппликатура здесь вытекает из самой нотной записи: другими пальцами невозможно добиться легчайшего *pianissimo*, требуемого автором, да еще в столь быстром темпе. Пианист может поддаться искушению облегчить себе задачу и использовать здесь пальцы, подсказываемые здравым рассудком: 5—2—1—2¹. Проиграв эти два варианта, можно убедиться, насколько меняется во втором случае звучание. Музыка здесь должна передать движение легких волн, в нетерпении бьющих о борт лодки; любые подкладывания делают движение руки неестественным.

Аппликатура Дебюсси отражает специфику его индивидуальной пианистической техники и занимает не последнее место в создании художественного образа. Обращает на себя внимание связь аппликатурных принципов Дебюсси с общим развитием пианизма XX века, в частности, с укреплением позиционного принципа в фортепианной технике и с дифференциацией функций каждого пальца.

Эти тенденции обращают нас к заветам Шопена. Шопен первым обратил внимание на «рациональное использование атаки каждого пальца, индивидуального своеобразия пальца. Отдавая предпочтение той или иной аппликатуре, Шопен считался не только с ее техническими удобствами, сколько с ее эстетическими особенностями, художественными особенностями»². Именно у Шопена аппликатура наравне с другими элементами исполнения становится важной частью процесса создания художественного образа, важнейшей составной частью пианизма. «Уметь находить хорошую аппликатуру,— писал Шопен,— это все»³.

Говоря об истоках аппликатурных принципов Дебюсси, следует упомянуть и Куперена и истинно французское качество его аппликатуры — элегантность движений руки, изящество и бла-

¹ Как ни странно, именно такую аппликатуру можно найти во многих — если не во всех — изданиях «Острова радости».

² Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам, с. 49.

³ Там же, с. 85.

городство звукоизвлечения. М. Лонг так говорит об этом: «Если какая-либо аппликатура вынуждает вас к движениям кисти и всей руки, жесткость которых видна на глаз, перемените ее, ибо изящество руки неотделимо от изящества фразировки», и далее: «В пластике руки есть таинственный элемент благородства и грации... Неуклюжая, некрасивая аппликатура не может породить красивое звучание»¹.

Новое положение руки, обусловленное фактурными принципами Дебюсси, требовало более тесной связи пальцев между собой и перераспределения функций обеих рук. Мы уже не найдем у Дебюсси в левой руке функционального аккомпанемента, как, впрочем, и главного голоса в правой. Тесная связь пальцев обеих рук и более глубокая индивидуализация каждого пальца — вот основные принципы положения руки.

В фортепианной технике Дебюсси все обусловлено художественными принципами. Фортепианная техника, по словам М. Лонг, «включает все — начиная с движений пальцев, кисти и руки и кончая звучанием, педализацией и бесконечным разнообразием туше»². Здесь и роль фона — трепетание, мерцание, отсюда тремоло и трели, здесь и игра света и тени, полутона и разнообразные нюансы — отсюда смена клавиатур, переход с «белопозиционной» игры на «чернопозиционную», здесь и яркие вспышки глиссандо на белых или черных клавишах и т. д.

Новая техника Дебюсси многоаспектна. В его Этюдах присутствуют, пусть хотя бы и в зародыше, все фактурные приемы, использующиеся ныне в фортепианной музыке. Как бы ни трактовались приемы фортепианной игры — ударно-беспедальные или педально-иллюзорные — во всех них не может игнорироваться топография клавиатуры и для всех них характерны одни и те же проблемы фактурного перераспределения. В поиске новых гармонических и мелодических структур Дебюсси не отрывает проблемы гармонии от проблем фортепианной техники. Убедительный пример тому — этюд «Кварты». Ярчайший пример новой трактовки тембра — этюд «Противопоставление звучностей». Здесь Дебюсси стремится придать тембру гармонии формообразующую роль. Значение подобного решения можно понять в контексте творческих задач, которые пытались решить Булез, Кейдж, Штокхаузен, Мессиан. Временная и ритмическая организация есть важнейшая сторона фортепианной техники Дебюсси.

Дебюсси ясно представлял себе место своих Этюдов. «В самом деле, — пишет он издателю, — эта музыка парит на вершинах исполнительского мастерства»³. И далее: «Это произведение... без ложной скромности займет особенное место. Со стороны тех-

¹ Цит. по: Хенцова С. Маргарита Лонг. М., 1961, с. 68.

² Лонг М. За роялем с Габриелем Форэ. — Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 9. М., 1981, с. 29.

³ Debussy C. Lettres à son Editeur, p. 150.

ники, эти этюды с пользой приготовят пианистов к пониманию того, что в музыку следует входить только с бесстрашными руками!»¹. «Я вложил много любви и много веры в будущее Этюдов»².

Современники не поняли огромного значения Этюдов, в них поторопились признать черты упадка, болезни, кризиса. Со временем положение менялось, но до сих пор Этюды в ряду фортепианных произведений композитора рассматриваются несколько обособленно «в стороне» от остальных произведений.

Мессаже однажды очень точно заметил: «Открыв окно, Мелизанда выпустила на волю всю современную музыку»³. И действительно, заслуги Дебюсси перед современной музыкой огромны. «Музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси», — так скажет о влиянии Дебюсси И. Стравинский⁴. Ему вторит Де Фалья: «Мы знаем, чем обязана Дебюсси современная музыка... я говорю о последствиях прямых или косвенных, для которых его творчество послужило отправной точкой, о вызванном соперничестве, о злополучных предубеждениях, которые оно уничтожило навсегда»⁵.

Влияние пианизма Дебюсси на последующее развитие фортепианной музыки можно разделить на два этапа. Первый начался при жизни композитора и продолжался примерно до 1914 года — в это время композитор был признанным главой новой композиторской школы, главой музыкального импрессионизма. Второй этап наступил в период между двумя мировыми войнами после довольно продолжительной реакции на импрессионизм⁶.

На первом этапе влияния фортепианного стиля Дебюсси речь шла о тех сторонах его творчества, которые не являлись основными или хотя бы достаточно характерными для него. Первое, что бросалось в глаза при таком подходе к фортепианным произведениям композитора, были «бесформенность», «расплывчатость», неясность и зыбкость конструкции, парадоксальность звуковой ткани. Казалось, что подобную музыку очень легко сочинять. Именно это и было с таким энтузиазмом подхвачено эпигонами. Правда, сразу же выяснилось, что легкость сочинения такой музыки только кажущаяся. Тогда обратились к экзотиче-

¹ Debussy C. Lettres à son Editeur, p. 155, 156.

² Ibid., p. 148.

³ Tienot Y. et d'Estrade-Guerra O. Debussy. L'Homme, son œuvre, son milieu. P., 1962, p. 235.

⁴ Стравинский И. Диалоги, с. 90.

⁵ Tienot Y. et d'Estrade-Guerra O. Op. cit., p. 234.

⁶ «Но не импрессионистический стиль Дебюсси и Равеля стал главенствующим в фортепианной литературе в следующее десятилетие после 1910 г., хотя некоторые элементы фигуративной техники Дебюсси встречаются в ряде произведений двенадцатитоновой музыки. Дебюсси и Равель закончены в самих себе». — Schonberg H. The Great Pianists. N. Y., 1963, p. 390.

ским элементам нового искусства, тем более что Восток стал уже популярной темой. Так появились сочинения с экзотическими названиями, в которых грозди нонаккордов перемежались с певками с увеличенными секундами. В 1909 году Э. Ансерме отмечал, что «значительный технический вклад Дебюсси находит отражение почти у всех композиторов современности»¹.

Конечно, наиболее проникательные композиторы должны были хотя бы интуитивно почувствовать новизну и прогрессивность трактовки фортепиано в произведениях Дебюсси. Клавиатурное, топографическое мышление мало-помалу начинает давать плоды. Стравинский признается, что различные эпизоды в Рэгтайме были ему подсказаны самими пальцами, известно «пальцевое» происхождение лейтмотива Петрушки².

После первой мировой войны положение в западном искусстве меняется: «После Дебюсси родилась современная школа, — читаем мы во французском коллективном исследовании „50 лет французской музыки с 1874 по 1925 гг.“, — сперва непосредственно вдохновлявшаяся его идеями, затем отвергшая некоторые из них, чтобы развиваться в ином или даже противоположном направлении, но в конце концов сохранившая с ним больше связей, чем с кем-либо другим»³. Началась реакция против внешних примет импрессионизма, потому что именно теперь стали понятными истинные масштабы всего сделанного Клодом Французским. Музыканты обратились к основам, к сущности, к художественным принципам, и в 1964 году А. Соре уже смог сказать: «Его [Дебюсси. — В. Б.] влияние огромно во всех областях — не только на технику или на музыкальный язык, — это влияние безусловно значительно, но еще важнее то духовное начало, которое гениальный художник излучает вокруг себя»⁴.

Новые приемы композиторской техники, и, в частности, использованные Дебюсси в фортепианном творчестве, в значительной степени повлияли на технологию композиторского процесса в современной музыке. Параллели могут быть самыми многообразными: пластическая концепция звуковой «плотности» оказала воздействие на творчество А. Жоливе, например, в его произведении «Мана»; использование «эффекта резонанса» нашло дальнейшее развитие в творчестве И. Стравинского, в частности, в его «Симфонии псалмов»; использование гармонических призвуков на фортепиано и беззвучные задержания клавиши можно найти у А. Шёнберга или Б. Бартока. Своим новаторским духом произведения Дебюсси генерировали новые приемы и новые идеи. «Дебюсси не только ввел новые структуры, — пишет

¹ Vallas L. Op. cit., p. 278.

² Цит. по: Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л., 1976, с. 170.

³ Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925. Sous la direct. de L. Rohozinski. T. II. P., 1925, — Ch. VI. Musique de chambre et piano par P. Hermant, p. 113.

⁴ RM, N spéc. 258. P., 1964, p. 56.

Ф. Жервэ,— но и осуществил удивительные соответствия языка и формы»¹. Именно в этом и видит исследовательница сущность влияния Дебюсси на современных композиторов. «В этом смысле,— утверждает Ф. Жервэ,— Мессиян, может быть, в конечном итоге наибольший дебюссист (*le plus debussyste*)»². В числе последователей дебюссистской структуры музыки Жервэ называет также П. Булеза и А. Жоливе.

Мессиян признавался, что партитура «Пеллеаса» стала для него своего рода откровением, он выучил ее наизусть. Он сохранил свою привязанность к музыке Дебюсси именно этого периода — периода «Пеллеаса» и «Моря», оставляя в стороне, например, «Игры» или Этюды. В музыке Дебюсси Мессияна привлекает прежде всего «ритмическая легкость» (*légèreté rythmique*) и «чувство акцентировки» (*accentuation*), которые он, так же как и Дебюсси, видит прежде всего в природе: «Мы говорили о К. Дебюсси, в частности, о его оркестровке и о его любви к природе, ветру, воде. Эта любовь непосредственно привела его к иррегулярности в длительностях (*irrégularité dans les durées*)... которая присуща ритму, и позволила ему избежать повторов, по крайней мере повторовений „через возвращение“ (поскольку у Дебюсси есть непосредственные повторы (*répétitions immédiates*)). Наблюдая природу, Дебюсси понял ее динамику, ее постоянные волны, которые он перенес в свою музыку, и благодаря чему он стал одним из величайших ритмистов (*rythmicien*) всех времен»³.

Упоминая о влиянии Востока, которое Мессиян воспринял, может быть, через музыку Дебюсси, отметим объективный характер влияния восточной культуры на европейское искусство (о чем уже говорилось) и принципиальное отличие подходов к Востоку. Мессиян обратился к Востоку уже наполовину «переваренному» западной цивилизацией; современники Дебюсси еще только восторженно глядели на необычное зрелище, а современники Мессияна уже спорят о сущности восточной философии. Для Дебюсси через Восток проглядывает исконно французское, галльское, присутствующее даже в такой «восточной» пьесе как «Пагоды». Для Мессияна Восток — это попытка воссоздать внутреннее содержание, отсюда стремление к музыкальной философии.

Одним из самых дебюссистских произведений Мессияна принято считать сборник Прелюдий для фортепиано, написанный в 1929 году и исполненный в концерте Национального собрания Априеттой Роже в 1931 году. В этих пьесах с их «последовательными состояниями души, личными переживаниями» присут-

¹ *Gervais F. Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy.*— RM. N spéc. 272. P., 1971, p. 138; *Debussy et l'évolution de la musique...*, p. 269.

² *Debussy et l'évolution de la musique*, p. 270.

³ *Samuel C. Entretiens avec O. Messiaen.* P., 1967, p. 195, 70—71.

ствуется нечто большее, чем простое влияние — речь идет о подражании — вольном или невольном. Сам Мессиаан это отрицает. «Я признаю, — заявляет он в беседе с Клодом Самюэлем, — что их название полностью дебюссистские: „Бесплотные звуки мечты...“, „Отражения ветра“. Но музыка прелюдий отличается от музыки Дебюсси употреблением моих „ладов ограниченной транспозиции“, которые уже довольно характерны и даже комбинированы между собой. Присутствуют полимодальные пассажи, достаточно пряные для того времени, и несколько упражнений в форме: так, в этих Прелюдиях можно найти то, чего никогда нет у Дебюсси — сопатную форму или такую форму, в которой все фразы состоят из трех элементов (*forme à milieu*); одна прелюдия построена по типу фуг Баха... Наконец, ритмически, я был очень далек от божественной свободы Дебюсси»¹.

Однако, если обратиться к музыке Прелюдий, можно прийти к противоположному выводу. Хотя, например, название прелюдии «Отблески ветра» («*Reflet dans le vent*» — «Отражения в ветре») и является калькой «Отражений в воде» («*Reflet dans l'eau*»), в целом названия прелюдий Мессиаана более символичны, чем названия пьес Дебюсси, можно даже отметить их сюрреалистические тенденции, во всяком случае, они больше находятся под влиянием современной Мессиаану поэзии и литературы, чем названия Дебюсси.

Композиторское письмо действительно имеет общие черты: в фактуре, в симметрии аккордовых построений, в перераспределении фактуры, в регистровке, в автономии звуковых комплексов. Пусть, как указывает М. Пьеррет, Мессиаан «обновляет приемы модуляции Дебюсси и преобразует заключения фраз»², нетрудно увидеть, что Мессиаан взял у Дебюсси другое — основные принципы фортепианного письма, использование топографии клавиатуры, прерывность звукового потока, структурный композиционный принцип. Одинаковые причины заставляют Мессиаана обратиться к трехстрочной записи или к использованию секунд. Восьмая прелюдия представляет собою энциклопедию стилистических приемов дебюссизма. Она написана под несомненным влиянием двух произведений Дебюсси — прелюдии «Что видел западный ветер» и этюда «Повторяющиеся ноты». Однако, творчество Дебюсси послужило лишь отправной точкой для Мессиаана: общих черт очень много, но в то же время различия композиторов сильнее, они подчеркиваются различием темпераментов. Мессиаан вычленяет логический принцип структуры Дебюсси и использует его более оголенно, более абстрактно. Мессиаан развивает приемы Дебюсси: так, например, идея прерывности приобретает у него более глобальный характер. Этот композитор следует

¹ Samuel C. Op. cit., p. 121—125.

² Pierrelle M. Olivier Messiaen. L'Homme et son œuvre. Musiciens de tous les temps. P., 1965, p. 95.

совершенно другим путем в строении формы. Музыка Мессиана более рассудочна. То, что у Дебюсси было изменчивым звуковым образом и стоящим за ним живым непосредственным чувством, у Мессиана становится открытым приемом. Но как только Мессиану необходимо выразить более человеческие чувства, дух Дебюсси, дух французской музыки становится явственно ощутимым.

Нельзя не отметить влияние нового образа фортепиано, без которого Мессиаан и многие другие композиторы XX века не сумели бы приступить к фортепианной музыке. Это влияние заключается в самом подходе к инструменту, к выбору его поэтической выразительной сферы. Поэтому трудно согласиться с М. Пьеррет, которая в анализе фортепианного стиля Мессиаана возвела к Скарлатти прием перекрещивания рук, к Рамо — орнаментику, к Шопену — технику пассажей, к Дебюсси и Равелю — чувство оркестра на клавиатуре, к Альбенису — вкус к диссонансам...¹. Конечно, исторически все эти приемы восходят к их создателям, но совершенно ясно, что к Мессиаану, например, они пришли именно через Дебюсси и Равеля и именно в том виде, в каком эти приемы были преобразованы Дебюсси и Равелем, то есть как новый образ инструмента.

Если для Мессиаана характерен интерес к Дебюсси «Ноктюрнов» и «Пеллеаса», то для Булеза — Дебюсси «Игр» и Этюдов. В этом видна разница воздействия музыки Дебюсси на этих композиторов.

Влияние творчества Дебюсси на современную французскую музыку двупланово. Во-первых, это влияние нового образа фортепиано, фактурных принципов автора Этюдов, во-вторых — общеэстетическое влияние художественного метода Дебюсси.

Среди композиторов США можно назвать Э. Мак-Доуэла (кстати сказать, учившегося вместе с Дебюсси у А. Мармонтеля), Ч. Т. Грифса, Д. А. Карпентера, Э. Уайтхорна, Дж. Кейджа и др., творчество которых отмечено влиянием Дебюсси. На одних, как например, на Дж. Кейджа, оказала влияние главным образом эстетика Дебюсси, на других — фактурные принципы его пианизма (прием двух клавиатур, симметричные построения, топография клавиатуры, пентатоника на черных клавишах, структуры гамелана, расходящаяся фактура и т. п.).

65

Charles E. Griffes



¹ *Pierrette M. Op. cit., p. 94.*



В произведениях композиторов США скрещиваются воздействия фортепианного творчества Дебюсси и музыки Скрябина позднего периода.

Дебюсси оказал влияние и на композиторов стран Латинской Америки, для которых вообще характерен интерес к французской культуре. Нетрудно уловить воздействие Дебюсси в фортепианных пьесах Х. Нунеса «Жизнь пчел» (по прочтении М. Метерлинка) и «Гармонии собора» (по прочтении В. Гюго) или в очень напоминающем «Кукольный кэкуок» из «Детского уголка» «Негритянском танце» бразильского композитора Ф. Виапа, а также в фортепианной сюите «Мир ребенка» и в фортепианном цикле «Сиранды» Э. Вила Лобоса.

В германоязычных странах следы влияния Дебюсси можно найти у крупнейших композиторов современности — А. Шёнберга, А. Берга. Возводя кварттовую гармонию к автору «Пеллеаса» в своем учебнике гармонии, Шёнберг добавляет: «Всякий по-настоящему великий художник — импрессионист»¹. В беседе с Э. Ансерме А. Берг назвал «Пеллеаса» своим образцом при написании «Воццека»².

Среди испанских композиторов можно назвать Де Фалью, Х. Турина, И. Альбениса. Среди итальянских — А. Казеллу, А. Респи, Д. Пуччини. Среди английских — С. Скотта и Ф. Делиуса. В Венгрии — З. Кодая и Б. Бартока. В Финляндии — Я. Сибелюса. В творчестве К. Шимановского заметнее всего влия-

¹ Цит. по статье: *Stuckenschmidt H. Influence de Debussy: Autriche-Allemagne.* — In: *Debussy et l'évolution de la musique*, p. 249.

² *Stuckenschmidt H. Op. cit.*, p. 258.

яние Дебюсси в «Метопях», ор. 29; «Мифах», ор. 30; Этюдах для фортепиано, ор. 33.

Среди советских композиторов более всего повлияла новая фактурная идея на фортепианную музыку С. Прокофьева. Трудно отрицать воздействия пианистических приемов Дебюсси в «Сарказмах», «Мимолетностях» или в «Наваждении». Эти влияния можно найти и в фортепианных пьесах П. Мясковского или в «Фантастических танцах» Д. Шостаковича.

Чрезвычайно интересны связи фортепианной музыки Дебюсси с джазом. Многие фактурные находки автора «Генерала Лавина» перешли в фортепианную джазовую музыку. В качестве примера можно было бы назвать имена Л. Тейтума, Д. Брубeka или О. Питерсона.

Такой диапазон влияния — следствие удивительного универсализма мышления Дебюсси. По выражению П. Булеза, «Дебюсси единственный французский композитор XIX—XX веков, ставший универсальным»¹.

¹ Boulez P. Debussy.— In: Encyclopédie de la musique. P., 1958.

ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ В ВОКАЛЬНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ ДЕБЮССИ

По распространенному мнению, XIX век — это век французского романа. Но и поэзия прошлого века во Франции знала периоды необычайных взлетов. Она дала новые, интереснейшие в своей теории и практике течения, выдвинула такие оригинальные и крупные дарования, как В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе, Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен, Э. Потье и многие, многие другие.

Дебюсси обратился к поэзии в поисках литературной основы для своих вокальных сочинений еще в конце 70-х годов, когда он как композитор делал свои первые шаги. Но даже и здесь можно заметить одну существенную особенность в отношении юного Дебюсси к поэзии: тексты, которые он выбирает, не зависят ни от какого-то определенного периода в истории поэзии, ни от значимости самого поэта, ни даже от известности того или иного стихотворения среди прочих стихов данного автора. Дебюсси руководствуется исключительно собственными музыкальными задачами. Выбор подчинен — и это естественно — прежде всего возможности пайти подходящую основу для вокального произведения. (Разумеется, на разных этапах развития как музыки, так и поэзии, эти пределы были неодинаковы.) Исключение здесь может составить, наверно, только Верлен, стихи которого привлекают Дебюсси на всех этапах его творчества. Здесь мы увидим более глубокие и существенные эстетические связи.

И все же, несмотря на то, что литературные проблемы занимали Дебюсси, пожалуй, в минимальной степени, выбор текстов в его вокальной музыке, пусть и в приблизительном плане, но достаточно отчетливо, за определенной линией развития французской поэзии.

Первые авторы, к которым обращается Дебюсси, это А. де Мюссе, Т. Готье, П. Бурже (именно этот поэт в количественном отношении занимает в эти ранние годы самое значительное место); мы находим и несколько стихотворений Верлена. На первый взгляд кажется, что и по времени, и по творческим индивидуальностям, и по эстетическим устремлениям между этими поэтами нельзя отыскать что-либо общее. Однако, при более внимательном чтении обнаруживается, что тексты, выбранные

Дебюсси, однотипны и могут быть измерены одной и той же меркой.

Опубликованные в 1829 году первые стихи Мюссе — «Испанские и итальянские повести» — были разрывом с поэзией романтизма, связанного с именем Гюго¹. Мюссе хотел освободиться от тесных рамок какой-либо литературной школы, включив в свою эстетику разные художественные принципы. Его искусство должно было стать искусством души, зреющим в тишине, вдали от бурь сегодняшнего дня. Для лирической, по преимуществу, поэзии Мюссе характерно внимание к внутренней жизни человека. Одним из первых во французской поэзии Мюссе решительно освободил стих от слишком строгой формы, прибегнув к приближительной рифме и к свободному ритму с переносами и инверсиями, передающими живое движение мысли и речи. Так, «Баллада, обращенная к луне», изящная лирическая миниатюра, так же как и изысканная картина Мадрида («Мадрид»), дают пример гибкого, скользящего ритма.

Над шпилем золотая
Луна стоит в ночи
Сияя
Как точка буквы «i»...
(перев. В. Рождественского)

Мадрид, Испании владыка,
Ты полон солнца, смеха, крика,
И синих глаз, и черных глаз,
О, белый город серенады, —
Какие ножки и наряды,
Любуясь, видишь каждый час!...
(перев. М. Касаткина)

Известный как романист с середины 80-х годов, Поль Бурже начинал как поэт. Написанные на рубеже 70-х и 80-х годов стихотворения, составившие второй его сборник «Признания», откуда Дебюсси и выбирает восемь текстов, проникнуты то печалью, то радостью бытия и предчувствием счастья, но все эмоции приглушены, превращены в предмет эстетического любования, стихи часто имеют романсовую форму. Бурже рисует весну как юного пажу, на пути которого цветы просыпаются, открывая глаза, где таится смутная нежность («Романс»); под теплым и спокойным небом поэт грустит о тех временах, когда он был любим («Сожаление»); он слышит, как заходящее солнце, и розовая в лучах заката река, и легкая дрожь колосьев, — все говорит о счастье жить и ощущать прелесть бытия («Прекрасный вечер»). Мелодичные стихи Бурже представляли собой, видимо, удобный материал для композитора, но не отличались большой поэтической оригинальностью.

¹ См. об этом: Соколова Т. Июльская революция и французская литература (1830—1831). Л., 1973.

В этот ранний период творчества Дебюсси широко использует и тексты Т. де Банвиля, который считается поэтом парнасской школы.

В середине XIX века во французской идеологической и художественной жизни возникают три течения: в поэзии так называемая парнасская школа, в прозе натурализм, в живописи импрессионизм. Эти направления весьма различны, хотя и движутся в одном философском, идейном и эстетическом русле. Нельзя не учитывать вместе с тем, что даже одни и те же или близкие установки в разных видах искусства могут проявляться совершенно по-разному. И если на первый взгляд даже Парнас и натурализм трудно соотносимы друг с другом, то живописный импрессионизм иногда кажется явлением другого порядка.

И тем не менее в основе всех этих течений лежит философский позитивизм (Огюст Конт), возникший как результат разочарования в революции 1848 года (и в возможностях социальной борьбы вообще) и обратившийся в поисках более действенных способов изучения и изменения жизни человека к методам естественных наук, достигших к этому времени значительных успехов. Это была попытка выработать стихийно-материалистический метод в противовес идеалистической философии, религии, мистике.

Группа поэтов, получившая название парнасской школы, сформировалась в 60-е годы прошлого столетия. Их первый сборник назывался «Современный Парнас», откуда и пошло наименование всего направления. Всего до конца 70-х годов появилось три сборника, причем последний уже оказался эклектичным. В мировоззрении некоторых художников и в их творческой практике стали проявляться новые тенденции, впоследствии оформившиеся в новое течение — символизм. В парнасскую группу входили среди прочих Т. де Банвиль, Л. Буйе, Ж. М. Эредиа, Ф. Коппе, Ш. Бодлер (относительно недолго), С. Малларме, П. Верлен, молодой А. Франс. К группе примкнул и один из крупных поэтов этого периода — Т. Готье. Центром и руководителем группы был Ш. Леконт де Лиль, который еще в 50-е годы в предисловиях к сборникам своих стихов сформулировал новые эстетические принципы.

Важной особенностью эстетики Парнаса было особое отношение к искусству, которое в их представлении должно было играть огромную роль в жизни человека и общества. Один из существенных пунктов полемики с романтической школой заключался в том, что, по мнению парнасцев, субъективность лирической поэзии Мюссе или Ламартина сводит искусство до уровня красивой игрушки, тогда как в поэзии важнее всего внешний мир, изображенный объективно и беспристрастно. В этом смысле поэзия должна была стать философской, научной и таким образом оказывать влияние на действительность. Иначе говоря, тезис «искусства для искусства» не был для членов парнасской

группы свидетельством их аполитичности. Это был бесспорный, хотя и пассивный протест против буржуазности Второй Империи. Банвиль писал, например, что буржуа — это человек, кумиром которого является пятифранковая монета. Надо отметить, что это неприятие уродливой современности и понятие «чистого искусства» (правда, истолкованного уже в несколько ином аспекте) было как раз тем, что привлекало и Малларме, и Верлена в период их близости к парнасской группе.

Реакцией на романтическую поэзию был и протест парнасцев против исповедальности, лирической импровизационности, то есть «небрежности» поэзии, характерный, например, для Мюссе. Отсюда требование совершенства формы и обращение к классическим образцам. Ритмической подвижности романтического стиха они противопоставляют александрийский стих со строгой цезурой, производящий впечатление (в чисто звуковом плане) некоторой тяжеловесности и однообразия. Это хорошо согласовывается с ориентацией парнасцев не на музыку, как у романтиков, а на изобразительные искусства, в частности, на монументальную живопись и скульптуру.

Дебюсси, однако, выбирает один текст Готье и один текст Леконта де Лиля. У Готье его могла привлечь пластичность, красочность, *изысканная* отделанность стиха («Испанская песня»). Леконт де Лиль трудно поддавался какому-либо соотношению с музыкой. В своих произведениях он давал «отстраненное описание, добываясь в первую очередь пластической зрелищности, застывшего скульптурного равновесия»¹.

... Но вот, пока все спит под твердью огневой,
В глухой пустынности, — пески, холмы, овраги, —
Громадные слоны, несущие бродяги,
Бредут среди песков к своей стране родной.
Как скалы темные, из сини вырастая,
Они идут вперед, вздымая красный прах,
И, чтоб не утерять свой верный путь в песках,
Уверенной пятой уступы дюн ломая...

(«Слопы» Перев. В. Брюсова)

Как же объяснить, что поэт-парнасец Т. де Банвиль оказался исключением из правила? Ведь в первые годы существования Парнаса он был одним из наиболее страстных приверженцев чисто внешнего совершенства стиха (его сборник тех лет назывался не без вызова «Акробатические оды»), причем даже его коллеги не всегда одобрительно воспринимали эти формальные упражнения. И снова мы видим доказательства того, что Дебюсси находил в поэзии то, что было нужно и интересно ему для решения собственных музыкальных задач. Его не интересует Банвиль в парнасский, самый известный его период. Дело в том,

¹ Великовский С. — В кн.: Poètes français. XIX—XX siècles. Anthologie. М., 1982, р. 150.

что Банвиль был одним из тех поэтов, которые уже в начале 70-х годов ощутили необходимость поэтического обновления. Он полагал, что сухая, точная, «ученая» поэзия, насквозь пронизанная искусственными, лишенными смысла правилами, годится лишь для образованных людей, умеющих воспринимать ее глазами, но она навсегда останется непонятной народу, для которого поэзия должна прежде всего воплощаться в звучании. Отсюда рассуждения Банвиля о музыке: «Будущее нашего искусства — в осуществлении (к счастью, неизбежном) следующей формулы: сближение и идеальный союз Поэзии и Музыки»¹. Предвосхищая многие положения символистской эстетики, Банвиль полагал также, что поэзия не должна иметь дела с материальными и конкретными вещами, она «отворачивается от переходящего, и тогда безграничная лазурь раскрывается для неутомимого полета ее огромных крыльев»². Малларме высоко ценил поэтическое творчество Банвиля, называя его голос божественным, принадлежащим не человеку, а самой лире. «Я жил один, склонившись над морем вещей (не уставая изучать великое искусство музыки) в голосах Пурпура и в песнях цветов», — писал сам Банвиль. Мы видим, таким образом, что поэт продолжает особую линию французской поэзии, лирической и интимной.

В 80—90-е годы центральное место в вокальном творчестве Дебюсси занимают два поэта — Бодлер и Верлен. Шарль Бодлер принадлежит к числу тех поэтов, значение которых в истории литературы становится по-настоящему ясным лишь с годами. Современники знали, что одно время Бодлер примыкал к парнасской группе. Несколько позже его стали считать отцом французского символизма — и в этом была большая доля истины. В наше время стало очевидным, что наряду с Рембо Бодлер проложил путь для развития реалистической поэзии всего XX века. Так или иначе, но Бодлер был слишком крупной фигурой, чтобы быть заключенным в рамки какой-то одной поэтической группировки.

Как раз в этом случае особенно заметно, как тенденциозен выбор Дебюсси. Он проходит мимо всего того, что сделало Бодлера своего рода титанической фигурой французской литературы. Высокий трагический накал «Цветов зла», философская идея соответствий, сложное, диалектическое сочетание прекрасного и безобразного, высокого и низкого, отражающее мучительную сложность современного мира, эстетизация зла как одного из аспектов этой сложности, — все это чуждо Дебюсси, а может быть, вообще не подходит в качестве материала для вокального воплощения. Выбранное композитором стихотворение «Балкон» проникнуто печным, меланхолическим сожалением об утраченной любви; «Гармония вечера» — изысканная по форме

¹ *Banville Th. de. Critiques. P., 1917, p. 277.*

² Там же, с. 256.

пейзажная зарисовка; мягкая чувственность ритмически сложного «Фонтана» ориентирована, как и два предыдущих стихотворения, на лирически-любленную струю поэзии Бодлера.

Во французской поэзии 80-е годы — время обновления и перемен. Первой ласточкой этого обновления стали кружки декадентов. Журнал «Декадент» в 1886 году так формулировал задачи этих групп: «Их миссия — не созидание. Они должны лишь разрушать, уничтожать отжившее»¹. У них не было определенной литературной программы. Они отрицали тенденции натурализма и парнасской школы, противопоставляя им нечто не очень определенное — «любовь к мечте и к мистике», хотя и это не было справедливым для всех групп. Однако, принято считать с известным основанием, что декадентство было первым проявлением символизма, тем более, что многие поэты, начав в декадентских кружках, перешли затем в лагерь символистов.

Сам термин «символизм» возник в 1886 году после того, как в печати появился «Манифест символизма» Жана Мореаса. Оказалось, что ему суждена долгая жизнь в истории литературы.

Утверждая, что символизм был реакцией на натурализм, художники той эпохи совершали одну весьма характерную ошибку. Дело было не в литературных и даже не в эстетических спорах, а в смене одного мировоззрения другим. Эпоха конца века характеризуется отказом от позитивизма, бывшего хоть и ограниченной, по все же материалистической философской системой, и стремлением к идеалистическому осмыслению мира. Литературные дебаты были лишь частным проявлением этого общего процесса, происходившего не в одной только Франции. В этом смысле расцвет символизма не просто симптоматичен, его значение более существенно, чем только значение новой поэтической школы.

Пolemика нового направления с натурализмом — polemica с несуществующим противником. Натурализм рассматривается не как реальное художественное явление, а как некая схема. Но это делает еще более отчетливой философскую ломку в конце века. По утверждению одного из критиков, близких к символизму, он возник «из отвращения к грубым: чисто внешним и уже устаревшим натуралистическим формулам»². Обратившись к внешней, видимой, материальной оболочке мира, с которой имеют дело естественные науки, позитивизм, будучи метафизичным по своей сути, не смог уловить какие-то более тонкие, сложные и потаенные связи между предметами и явлениями, не смог «объяснить мир». Особенно это относилось к человеку, который не желал соглашаться с представлением о себе как о механической игрушке, поскольку действительно ощущал ту высокую степень свободы своего духовного «я», которую не принимал во внимание позитивистский метод.

¹ Цит. по кн.: *Martino P. Parnasse et Symbolisme. P., 1928, p. 144.*

² *Christophe J. Symbolisme. La Cravache, 16 juillet 1888.*

Сражаясь с позитивизмом, символисты отрицали и само материалистическое понимание мира. Всюду они искали и находили загадочность, таинственную дымку, неисчерпаемые глубины необъяснимого. Символизм родился как «исследователь душ, тонких нюансов, скрытого и неожиданного подтекста, мимолетных и порой болезненных и напряженных впечатлений», это было искусство, «тяготеющее к мистификации, восстающее против всеобщей глупости, искусство, порожденное наукой и мечтой, вызывающее к интеллекту во всех его формах и даже к тому, что лежит за пределами материи, искусство спиритуалистическое и скептическое, даже вагнерианское»¹. Как мы видим, характеристика предельно широка. В более специфическом смысле символизм был течением, ориентировавшимся на интуитивное познание мира и воплощение художественного индивидуализма.

Таким образом, целью и смыслом поэзии являлась двойная задача — постичь высший смысл вещей через познание человеческой души и тем самым одухотворить материальную оболочку бытия, наполнив ее мистической духовной сутью. В середине 80-х годов Малларме писал: «Поэзия есть выражение посредством человеческого языка, приведенного в соответствие с его глубинным ритмом, таинственного смысла разных аспектов существования: так она придает подлинность нашей жизни и может считаться единственно истинной духовной задачей»².

Символистская поэзия с самого начала отказывалась от претензий поучать или воспитывать читателя, а также от какой бы то ни было «идейности» в искусстве³. С этим связано ее стремление к вечным истинам наряду с отказом от временного, случайного, связанного с эпохой. Предметом изображения символистов становится не исторический человек, а та вневременная общечеловеческая сущность, которая выглядела бы совершенной абстракцией, если бы в поэзии ее не спасало тепло сердца самого поэта. «Символисты пренебрегают деталью ради выражения вечных человеческих чувств. Символизм заявил о независимости мистического порыва перед низкой буржуазной литературой»⁴. Действительно, очень часто в основе стремления символистов к вечным, нетленным ценностям лежала не только полемика с позитивизмом, но и отвращение к Третьей республике и вообще к буржуазному торгашескому духу эпохи.

Поскольку высшая, духовная сущность мира и человека была всегда окутана непроницаемым покровом таинственности, поэзия, имеющая в качестве единственного инструмента довольно бедную человеческую речь, должна была найти принципиально новый

¹ *Christophe J. Symbolisme. La Cravache*, 16 juillet 1888.

² *Mallarmé S. Propos sur la poésie. Monaco*, 1953, p. 134.

³ Нужно, конечно, иметь в виду, что отказ от «идейного» искусства — это тоже идеология, причем, очень определенная.

⁴ Слова Стюарта Мерриля. Цит. по кн.: *Le Cardonnee G. et Wellay Ch. La littérature contemporaine. P.*, 1905, p. 180.

способ поэтического выражения. Так появился символ. «Если все явления физического и духовного мира — лишь различные формы единого принципа, каждое из этих явлений сможет быть употреблено как намек на это высшее существование, которое разлито повсюду, так что каждое явление жизни, природы и духа должно стать символом»¹. Слово нужно было поставить в такой контекст — смысловой, ритмический, звуковой — чтобы сквозь его слишком определенный материальный смысл засветилось Неведомое.

Само слово получило, наряду с его основной называющей функцией, целый ряд дополнительных нюансов. Более того, прямой смысл слова, казалось, мешал выполнению задачи, которую ставила перед собой символистская поэзия. Смысл дробился, растекался, скользил, а искусно подобранные по ритму и звучанию сочетания были ориентированы не на интеллект, а на эмоциональное восприятие читателя. В этом плане поэзия уподоблялась музыке в ее специфическом воздействии на сферу эмоций². Об этом много говорят самые различные поэты и критики. Символистская поэзия должна была стать «утверждением глубоких аналогий между моментом длительности „я“ и момептом длительности мира вещей, а также усилием установить тончайшие соответствия между пластикой и музыкой слова и красками и ритмами внешнего мира»³.

Большой заслугой символистов было обновление техники французской поэзии, подчинявшейся дотоле слишком жестким требованиям, особенно культивировавшимся парнасской школой. Ритмика стиха становится предельно гибкой; как бы струящийся ритм помогает набросить вуаль на слишком конкретное значение слов; рифма теряет свою формальную точность, превращаясь в ассонанс, в простое созвучие; наконец, появляется белый стих, позволяющий каждому «слушать собственную песнь и передать ее возможно более точно»⁴. Все формальные открытия символистов были следствием их эстетики, хотя и использовались разными творческими индивидуальностями по-разному. Так, Малларме писал: «Мы должны стараться прежде всего, чтобы слова в стихотворении бросали отблески друг на друга, так чтобы они даже утрачивали собственную окраску и становились переливами гаммы»⁵.

Все эти самые общие эстетические положения не реализовались во всем объеме в творчестве какого-то одного поэта. Индивидуальная эстетика и конкретные произведения каждого круп-

¹ Слова Жана Тореля. Цит по кн.: *Michand G. La doctrine symboliste. Documents*. P., 1955, p. 61.

² Эта идея, несомненно, заимствована символистами из некоторых положений философии Шопенгауэра.

³ *Bonneau G. Albert Samain*. P., 1913, p. 17.

⁴ *Kahn G. Symbolistes et décadents*. P., 1902, p. 315.

⁵ Цит. по кн.: *Clacier G.—E. De Rimbeau au surréalisme*. P., 1955. p. 113.

ного художника вносили в символизм свои, весьма существенные поправки.

Молодость Клода Дебюсси совпала с первым этапом символизма. Дебюсси посещал знаменитые «вторники» Малларме, где собирались поэты и художники, со страстью отдававшиеся поискам нового в искусстве. Знакомство и дружба связывали композитора с Малларме, Верленом, Пьером Луисом. Эта художественная среда помогала формированию молодого Дебюсси, поддерживала в нем стремление к свежему и необычному в искусстве.

Можно ли вместе с тем говорить об эстетической близости творчества Дебюсси к символистскому течению в поэзии? Этот вопрос представляется чрезвычайно спорным.

Малларме, который справедливо считается одним из теоретиков символизма, был наиболее «интеллектуальным» поэтом по сравнению с другими представителями этого течения. Впоследствии именно в его художественном методе видели пример искусства, отказавшегося от жизни, герметичного, «непереводимого даже на французский язык», по выражению Жюлья Ренара¹. Свеобразно преломляется у него идея музыки. Он не стремится добиться какого-то особого звучания. В отношении формы Малларме всегда почти педантично точен. Но его стихи, особенно позднего периода, с трудом поддаются расшифровке, а иногда необходимость расшифровки вообще не предполагается. Конкретный смысл слова, по мнению поэта, лишь отвлекает внимание читателя, которому нужно дать больше минут тишины, чем минут звучания. Слова в поэзии — лишь внешние знаки, лишь «жесты дирижера», а истинная музыка — это работа воображения, которая только и может привести к слиянию мыслей автора и читателя. Поэтому он и предлагал не пытаться понять стихотворение слово за словом, строчку за строчкой, но воспринимать его целиком и одновременно, подобно тому, как музыкант читает партитуру.

Дебюсси обращался к произведениям Малларме два раза — в первый период своего творчества и уже в начале XX века (всего мы находим у Дебюсси четыре стихотворения Малларме). В обоих случаях в раннем творчестве поэта Дебюсси находит несколько лирических миниатюр.

Луна грустила. Ангелы в слезах,
Виол слабеющих смычки держа в руках,
Струили светлые рыдания светлых снов
На влажную лазурь цветочных лепестков.
Благословенный день! Твой первый поцелуй. . .

(«Видение»)

В 1913 году Дебюсси обращается к стихотворениям «Веер», «Ничтожная просьба», «Вдох». По характеру они почти не отличаются от цитированного выше «Видения». Это любовные

¹ Renard J. Journal. P., 1955, p. 323.

стихотворения небольшого объема, не слишком сложные по структуре, ясные по смыслу, изящные и нежные, легко ложащиеся на музыку в самом прямом смысле слова, без соотношения с усложненными эстетическими категориями Малларме.

Поэмой Малларме был вдохновлен оркестровый «Прелюд к послеполуденному отдыху фавна». Известно, как высоко оценил ее автор стихов, удивляясь тому, как музыка смогла дополнить то, что невозможно выразить словами.

К поэзии Верлена Дебюсси обращался на всем протяжении своего творческого пути. По сравнению с другими авторами Верлен занимает самое большое место в вокальной лирике композитора. Все то, что он извлекал из поэзии Мюссе, Бодлера, Малларме составило самую основу поэтического вдохновения Верлена. Он прежде всего — лирический поэт, в стихах которого тонко сочетаются нюансы значений слов, музыкальные созвучия, оттенки цветов. А. Луначарский писал: «Нет никакого сомнения, что Поль Верлен является одним из величайших поэтов французской лирики вообще»¹.

Как и всякий крупный художник, Верлен не укладывался в рамки определенной эстетической и литературной доктрины. Начинал он в русле парнасской школы. Центральный период его творчества совпал с расцветом во Франции символизма. Справедливо было бы считать его одним из трех крупнейших представителей этого направления, наряду с Малларме и Рембо, но вместе с тем нет, наверно, поэтов, столь различных по своему поэтическому темпераменту, как эти три художника. И, наконец, нельзя не увидеть в поэзии Верлена влияние импрессионистического метода, окрасившего его лирику в совершенно особые тона.

Первый сборник Верлена «Сатурнические поэмы» (или «Сатурналии») в какой-то степени напоминает произведения парнасцев — во всяком случае, некоторые стихотворения сборника, — хотя бы в том отношении, что поэт обращается к теме Красоты, к поискам Идеала, описывает яркую прелесть внешнего мира. Но сходство остается лишь частичным. Сам стих Верлена, уже здесь певучий, гибкий, музыкальный совсем не воспринимается как «бесстрастная» объективная картина внешнего мира. Элемент субъективности, связанный прежде всего с общим ощущением разорванности мира и сознания, настроением меланхолии очень заметен уже и в этом раннем сборнике.

Меня не веселит ничто в тебе, Природа:
Ни хлебные поля, ни отзвук золотой
Пастушеских рогов, ни утренней порой
Заря, ни красота печального захода.

Смешно искусство мне, и Человек, и ода,
И песенка, и храм, и башни вековой
Стремление гордое в небесный свод пустой,
Что мне добро и зло, и рабство, и свобода! ..

¹ Луначарский А. Полн. собр. соч. в 8 т. Т. 4, с. 337.

...Устал я жить, и смерть меня страшит. Как челн
Забывший, зыблемый приливом и отливом,
Моя душа скользит по воле бурных волн.

(«Тоска». Перев. Ф. Сологуба)

Наиболее сложным в эстетическом отношении представляется сборник «Романсы без слов», появившийся в 1874 году, в тот период жизни Верлена, когда он окончательно осознал себя «проклятым поэтом». Демократические ориентации привели Верлена не только к сочувствию делу Коммуны, но и к сотрудничеству с ее прессой. Для властей же Третьей республики было достаточно даже и того, что поэт оставался в Париже весь период существования правительства Коммуны. После разгрома ему пришлось скрываться. Вместе с Рембо он бродит по Англии и Бельгии, попадает в тюрьму (далеко не последнюю в своей жизни), снова оказывается на родине, но теперь он не может уже вернуться к благополучной жизни среднего человека. Верлен не мог и не хотел принять республику победивших буржуа. Немногочисленные, но ядовитые сатирические стихи (к примеру, «Господин Прюдом») ясно свидетельствуют об этом. Во второй половине жизни Верлен обращается к христианству (сборник «Мудрость»). Нельзя, впрочем, с уверенностью сказать, что с ним произошло что-то вроде «обращения». Стихотворения, окрашенные религиозными мотивами, выражают скорее эстетический, нежели мистический культ Христа. В конце жизни тяжело больной, живущий в ужасающей бедности поэт продолжает интенсивно писать. Темы и образы большинства его стихов этого периода становятся контрастными, сталкиваются в резких диссонансах. Однако в сознании читателей Верлен остается творцом той новой лирической струи французской поэзии, в которой поэтическая индивидуальность поэта сочетала в удивительной гармонии различные оттенки художественной мысли Франции последней трети XIX века. Так воспринимал его и Дебюсси.

Сам Верлен — и это вполне соответствовало его характеру — отказался причислить себя к какому бы то ни было литературному направлению и даже утверждал, что слово «символизм» ему вообще не известно. Действительно, с самого начала его поэзия не уносила в холодноватые выси вечных истин. Образный строй его лирики покоится на впечатлениях реальной жизни, окрашенных неуловимыми ощущениями, которые создают особый, нервный ритм его поэтического языка. Слова и образы переполняют стихотворную форму, наплывают друг на друга, создавая легкую, неопределенную мелодию. Присущее символизму стремление к музыке воплощается у Верлена в особом звучании его стиха, что делает его почти недоступным для перевода. Стихия звучания, переливаясь и струясь, размывает смысловые связи между словами, заставляя их сливаться в одну омузыкаленную стихию.

«Поэтическое искусство» Верлена прочно вошло в историю поэзии как одно из программных сочинений символизма. Сам

Верлен не придавал ему такого значения, хотя некоторые важные стороны его эстетики здесь и отразились. Противопоставляя свое искусство красноречивой декламационности романтизма, Верлен требует прежде всего музыкальности поэтического языка.

Так музыки же вновь и вновь!
Пушай в твоём стихе с разгону
Блещут в дали преображённой
Другое небо и любовь.

Пушай он выболтаёт сдуру
Все, что впотьмах, чудотвори
Наворочит ему заря...
Все прочее — литература.

(Перев. В. Пастернака)

И все-таки не случайно критика вплоть до наших дней снова останавливается перед «загадкой Верлена». Для того, чтобы считать его полнокровным символистом, в его стихах не хватает, наверно, двойного смысла символистского образа, мистического ореола вокруг реального облика бытия, отчетливо выраженного субъективного начала. При всей зыбкости музыкальной структуры его стихов в них очень много зримых, пластических, живописных образов окружающего мира. Поэтому не случайно эстетику поэта связывают не только с литературой, но и с изобразительным искусством — с импрессионизмом.

В литературе импрессионизма, как оформленного течения, не было, но сам термин существовал и применительно к литературе, хотя понимался он часто по-разному, тем более что и живописный импрессионизм на протяжении нескольких десятилетий своего существования не был однородным. Нельзя забывать и о том, что идейная основа, на которую опирался импрессионизм, в 60-е годы уже получила свое выражение в литературе — в течениях Парнаса и натурализма. И если мы говорим о литературном импрессионизме, то мы имеем в виду уже опосредованное влияние новой живописи на другой вид художественного творчества.

Импрессионизм, во всяком случае в начале своего существования, опирался на объективное восприятие мира, ориентированное на зрительное впечатление. Природа должна была быть не объектом интерпретации, при которой художник изображает то, что он знает о своем предмете, а источником непосредственного ощущения — сочетаний оттенков, вибрации света, трепета жизни, где ни на мгновение ничто не остается неподвижным. Моне писал, что он хотел бы сначала быть слепым, а потом внезапно прозреть, чтобы начать писать, не зная, что собой представляют явившиеся перед ним предметы.

Известно, как много дал импрессионизм. На новое понимание задач искусства опирались и открытия в области техники и композиции — работа на пленере, топкая наблюдательность, живописность, светлый тон, пренебрежение деталями ради общего ко-

лорита. Все это помогало более непосредственно и правдиво изображать реальность.

Однако, именно стремление к объективности вскоре подвергается критике со стороны собратьев по искусству. Проводится справедливая мысль, что произведение должно опираться не на поверхностное впечатление, а на идею, которая и порождает общий замысел всей картины с ее каждый раз особыми характером и композицией. «Тирания природы» заслонила у импрессионистов то, что только и делает искусство искусством, а не бессмысленной копией реальности, — человека, его мысль, таинственные глубины его сознания. Дега доказывает уже, что работа с патуры есть лишь предварительный этап, что только воспоминание, воображение способны удержать главное и необходимое. Иначе говоря, личность художника должна преобразовать объективный мир.

Следует помнить, что как раз в эти годы в поэзии и проявляются самым ярким образом тенденции символизма, который критики считают воплощением художественного индивидуализма: реальность оказывается лишь предлогом для выражения внутреннего мира художника. Таким образом, в разных видах искусства мы видим сходные тенденции, но они получают свое выражение не всегда одновременно, хотя так или иначе взаимодействуют, влияют друг на друга. Крайности эстетики символизма и импрессионизма, двух противоположных направлений, постепенно сглаживаются, разные тенденции как бы движутся навстречу друг другу. И если оставить в стороне частности, то можно утверждать, что поиски художественной мысли конца XIX века — это поиски гармоничного сочетания субъективного и объективного в произведении искусства.

В «Поэтическом искусстве» Верлена можно увидеть некоторые фразы, которые напомним нам требования импрессионистов. «Почти бесплотность предпочти/ Всему, что слишком плоть и тело...», «Всех лучше песня, где немножко/ И точность точно под хмельком...», «Всего милее полутон. /Не полный тон, а лишь полтона...». По поводу верленовской поэзии часто говорили о детском или примитивном восприятии, которое не расчленяет видимый мир, но ощущает его сразу и целиком, отчего он предстает как бы окутанным таинственной дымкой, создающей единый фон, на котором отдельные предметы теряют свои очертания и как бы вибрируют в световых лучах. Это также позволяло применительно к Верлену говорить о поэтическом импрессионизме.

Иной раз Верлен как будто специально демонстрирует читателю принцип импрессионистской изобразительности. В стихотворении «Ложное впечатление» три раза появляется мышь: в серых сумерках она кажется черной, на черном фоне почти она не более чем маленький серый комочек, наконец, в голубых лучах рассвета, освещенная солнцем, мышь кажется розовой. Это ли не импрессионистская идея об отсутствии цвета самого по себе, но лишь как результата освещения и цветового фона! Многие образы

Верлена заключают в себе принцип «впервые увиденного». Луна то скрывается за тучами, то появляется вновь — это плод знаний человеком законов природы. А Верлен пишет: «Кажется, будто видишь, как живет и умирает луна». Или другое стихотворение, которое как будто специально имеет в названии слово «впечатление»:

Дождь. Сумрак. Небеса подернуты и хмуры.
Рисуются вдали неверные фигуры
И башен, и церквей готических. Кругом
Равнина. Виселицы черный шест. На нем
Качаются тела в каком-то танце диком. . .

(«Впечатление ночи». *Перев. В. Брюсова*)

Здесь все неопределенно: действительно ли вдали находится готический город, правда ли, что три висельника качаются от порывов ветра, или все это только зрительный эффект ночной тьмы и размывающих все контуры струй дождя, порывов ветра, рисующих в воздухе пугающие фигуры.

«Развеществленность» (выражение Д. Обломиевского¹) внешнего мира идет отчасти от импрессионистского пренебрежения деталями. Но эта «дематериализация» приводит у Верлена к повышению роли субъективности в стихотворении. «Внутренний мир человека, его душа превышают по своему значению внешний мир, окружающий человека. Верлен. . . идет путем, аналогичным тому, которым следовал Бодлер, расширивший образ за счет включения в него субъективного лирического момента»². Восприятие поэта как бы пропускает через себя и объединяет слуховые, зрительные, осязательные впечатления в один субъективный образ. Поэтому следует не столько давать Верлену определения «символист» или «импрессионист», сколько видеть в его творчестве новый этап в соотношении субъективного и объективного.

Обращаясь к Верлену, Дебюсси выбирает стихотворения из сборников, относящихся к первой половине творчества поэта. Его привлекают печальные и чуть иронические зарисовки «Галантных празднеств»:

К вам в душу заглянув сквозь ласковые глазки,
Я увидал бы там изысканный пейзаж,
Где бродят с лютнями причудливые маски,
С маркизой Пьеро и с Коломбиной паж.

Поют они любовь и славят сладострастье,
Но на минорный лад звучит напев струны:
И, кажется, они не верят сами в счастье,
И песня их слита с сиянием луны. . .

(«Лунный свет». *Перев. В. Брюсова*)

¹ Обломиевский Д. Французский символизм. М., 1973.

² Там же, с. 153.

Иногда это почти импрессионистический пейзаж:

Деревьев тень в воде, под сумраком седым,
Расходится как дым,
Тогда как в высоте, с действительных ветвей,
Рыдает соловей. . .

(Перев. В. Брюсова. Сборник «Романсы без слов»)

Иногда это стихи с не очень свойственным Верлену резким ритмическим рисунком, видимо привлекательным для музыканта:

Станцуем жигу!
Любил я блеск ее очей
Они небесных звезд светлей,
И много ярких в них огней.

Станцуем жигу!
С влюбленным она была,
Неотразимая, так зла,
И в самой злости так мила!

Станцуем жигу! . .

(Streets. Перев. Ф. Сологуба.
Сборник «Бельгийские пейзажи»)

Близка Дебюсси и мягкая грусть знаменитого стихотворения, которое, пожалуй, не может быть без потерь переведено на другой язык, так точно звуковой рисунок передает тихую безнадежность текста:

Сердце тихо плачет,
Словно дождик мелкий.
Что же это значит,
Если сердце плачет?

Падая на крыши,
Плачет мелкий дождик,
Плачет тише, тише,
Падая на крыши.

И, дождю внимая,
Сердце тихо плачет,
Отчего, не зная,
Лишь дождю внимая. . .

(«Песня без слов». Перев. И. Эренбурга.
Сборник «Романсы без слов»).

Не находит отражения у Дебюсси более позднее творчество Верлена, которое связано с его религиозными, философскими или теоретическими раздумьями.

Первый период символизма, связанный с именами Малларме, Рембро, Верлена не был продолжительным, хотя именно он сделал это течение в поэзии столь значительным. В начале 90-х годов возникает реакция на старый символизм, который обвиняется прежде всего в абстрактности и слишком очевидной ориентации на философские идеи. Общее мнение сводится к тому, что поэты-символисты не исчерпали до конца свою собственную эстетику. Их метод ощущается как еще слишком рациональный.

Символизм упрекали в том, что он, увлекшись в первую очередь вечными истинами, упустил из виду конкретного человека с его душой, с трепетом его сердца, с его глубоко индивидуальным восприятием. Ведь общие идеи постигаются в искусстве лишь через конкретное, личное. Поэт Анри де Ренье, сумевший понять и принять требования молодого поколения, подтверждал, что символизм пренебрегал Жизнью. Поэзия должна не грезить, а воплощать пережитое человеком просто, искренне и лирично. Только это поможет избежать книжности и вторичности и воссоздать человеческую душу во всей ее подлинности.

«Песни Билитис» Пьера Луиса являются одним из выразительных свидетельств перелома в символистской поэзии, произошедшего в середине 90-х годов. Небольшие стихотворения в прозе, проникнутые живым ощущением красоты человеческого тела и земной любви — от первого, неуловимого дуновения нежности до яркой чувственности во всех ее проявлениях — «Песни Билитис» изображают античный мир (весьма стилизованный) как мир ясный, солнечный, слитый с жизнью природы, населенный нимфами и фавнами. Обращение к античности должно было помочь современному человеку восстановить гармонию мира, гармонию духа и тела, уничтоженную рефлектирующим разумом.

«Он сказал мне: мне снился сон этой ночью. Твои кудри обвивали мою шею. Твои кудри были как ожерелье у меня на шее и груди...

Когда он все сказал, он тихо-тихо положил руки мне на плечи и взглянул на меня так нежно, что я вздрогнула и опустила глаза».

(«Волосы»)

Настроения книги Луиса были сходны с темами других поэтов эпохи, например, А. Самена, в выпущенном примерно в эти же годы сборнике «Рисунки на вазе». К поэзии Луиса Дебюсси обращается в конце 90-х годов.

Молодые поэты продолжали, однако, связывать свое искусство с символизмом, но символизмом обновленным и более непосредственным. Характерно в этом смысле новое понимание символа, отчетливо сформулированное Метерлинком именно в 90-е годы. Со старым символизмом связывается символ первичной по отношению к жизни, то есть придуманный заранее, заставляющий природу и человека подчиниться своей абстрактной сконструированности. Новый символ — это нечто живое и неуловимое, мерцающее в феноменах самой жизни. Художнику следует лишь уловить этот гениальный символизм природы и запечатлеть его в своих творениях.

Второй период символизма не дал таких крупных имен, как 80-е годы. Появляется множество по преимуществу лирических поэтов — Франсис Жамм, Альбер Самен, Франсис Вьеле-Гриффен, Стюарт Меррилл и другие. Если они и ориентировались на кого-либо из поэтов старшего поколения, то скорее всего на Верлена, хоть он и казался им слишком простым. Но художествен-

ный индивидуализм Малларме или Рембо они, как правило, не принимали. В 90-е годы XIX века и в начале XX возникают новые поэтические школы: натюризм, «гуманизм», «романская школа», причем во главе этих групп оказываются чаще всего бывшие символисты второго поколения. Речь идет о возвращении к природе (в частности, у натюристов), о приятии жизни как она есть, о возвращении к национальным традициям литературы, к народной поэзии. Фернан Грег, возглавивший группу «гуманистов», говорил о сходстве своих идей с гуманизмом эпохи Возрождения, так как и в том, и в другом случае ведется борьба с мистицизмом, религиозным или поэтическим. «Романская школа» настаивала на возвращении к веку классической литературы — Ронсару, Расину, Лафонтену.

Стремление возродить ясную «латинскую» традицию во французской поэзии было вызвано, разумеется, не только внутрилитературными проблемами. Рубеж XIX и XX веков — время, когда очевидно приближение войны. Крайне напряженные отношения Франции с Германией вели к пропаганде всего национального в искусстве в противовес мистицизму, пессимизму и туманности «германского духа». Нередко эта пропаганда принимала отчетливо националистический оттенок, как, например, в романах Барреса. Вместе с тем обращение к национальным традициям Франции могло и не иметь политической окраски и было способно дать весьма плодотворные результаты.

В начале нашего столетия Дебюсси пишет вокальные произведения на тексты поэтов XV и XVII веков. Он не мог пройти мимо поэзии Франсуа Вийона, одного из крупнейших представителей переходной эпохи, которая знаменовала собой конец Средневековья и начало нового времени. Баллады Вийона печальны и ироничны, лиричны и язвительны, жизнерадостны и трагичны. Поэзия того периода во многом опиралась на условности, в творчестве же Вийона читателей всех времен привлекала живая искренность, которая естественно сочеталась у него с виртуозной формой, гибкой и звучной.

Шарль Орлеанский, чьи поэтические конкурсы в Блуа собирали многих поэтов эпохи (в том числе и Вийона), известен как значительный поэт, представляющий средневековую лирику. Многие его рондо и баллады проникнуты неподдельным лиризмом.

Имя Тристана Лермитта известно, может быть, больше как автора нескольких трагедий. Что касается стихов, то он оставался скорее салонным поэтом, но, тем не менее, считался одним из лучших лириков XVII века, не слишком благоприставившего лирической поэзии. Его стихи часто элегичны, в них поэт воспекает несколько стилизованную любовь на фоне пейзажей, парисованных тонкой и изысканной кистью. Как раз одно из стихотворений, выбранных Дебюсси («Прогулка двух влюбленных»), может служить иллюстрацией этой его манеры. Таким образом, выбор Дебюсси не мог удивить как с точки зрения

характера самого материала, так и с точки зрения общих идейных устремлений той поры.

Тексты, написанные самим композитором, были вполне в русле лирической струи, которую он так безошибочно обнаруживал в творчестве любого поэта.

Мы видим, что среди многообразия имен, индивидуальностей, тем и направлений Дебюсси всегда выбирает стихи совершенно определенного типа: лирическую миниатюру, отличающуюся музыкальностью, ритмической изысканностью, проникнутую легкой грустью или являющую хоровод изящных живописных образов. Тексты вокальных произведений Дебюсси почти всегда сочетают в себе глубоко личную эмоцию с внешней пластичностью выражения.

В конце XIX века, когда Дебюсси обратился к французской драматургии в поисках литературной основы для крупного произведения, подобного опере, выбор, который ему представился, был очень невелик. Уже в течение нескольких десятилетий французский театр переживал состояние кризиса, оставаясь практически отлученным от большой литературы. Ни теория реалистического театра, созданная Золя, ни творчество первого реалиста на французской сцене А. Бека не изменили положения дел. Новые веяния проникли в театр с постановкой первых социально-психологических драм Ибсена, но он представлял собой настолько необычный для Франции тип драматурга, что его влияние не было цельным ни в плане притяжения, ни отталкивания. Перенесению на сцену серьезного общественного конфликта учились у Ибсена авторы молодого «социального театра», связанного с трагедиями Бека. Сложный подтекст пьес норвежского драматурга, составляющий второй план действия, был тем новаторством Ибсена, которое чрезвычайно привлекало символистов. Недаром пьесы Ибсена ставились и Свободным Театром Антуана и символистским театром «Творчество».

По-видимому, нельзя утверждать, что во Франции существовала символистская драматургия в той же мере, в какой существовал символизм в поэзии. Сама эстетика поэтического символизма была противоположна театру как одному из самых материальных видов искусства. Как известно, Метерлинк — писатель бельгийский, а не французский. Но его драматургия так прочно вошла во французскую культуру, что можно с уверенностью утверждать, что символистский театр во Франции — это и есть творчество Метерлинка.

Что роднит Метерлинка с символизмом? Прежде всего то самое общее представление о двойственности мира, которое лежит в основе символистской эстетики: видимая, материальная реальность рассматривается лишь как внешнее проявление внутренней идеальной сущности. Символисты-поэты не искали подтверждения этой идеи в каких-то определенных философских системах. Понятие Мировой души казалось им самоочевидным. Аксиомой

было и сопоставление, сопряжение человека и мира: подобно тому, как у человека есть тело и душа, так и у мироздания наряду с материальной должна быть духовная сущность. Причем, душа мира и душа человека — это два лица единой духовной субстанции, определяющей и направляющей субстанцию материальную. «Душа и мир так тесно связаны по самой своей природе, что даже мгновенные изменения в человеческом существе проецируются на бесконечность»¹.

Метерлинк, по сравнению с поэтами, как раз наиболее конкретно определял высшую силу как силу Смерти. Скорее всего, он близок к символизму по своей художественной системе, по реальному воплощению своих идей в тексте и на сцене.

Если внимательно взглянуть на серию одноактных пьес Метерлинка, то можно заметить, что эти пьесы, несмотря на их кажущееся сходство, — поиски новой адекватной формы. Так, «Слепые» — это рационально сконструированное философское эссе, производящее наименее поэтичное и эмоциональное впечатление. Драма «Там, внутри» — иллюстрация к теме «Судьбы», стоящей у порога дома, обитатели которого полны наивной уверенности в своей безопасности. «Смерть Тентажиля» — удачное приложение философской идеи к сказочному сюжету, хотя такой сюжет в силу своей условности довольно ограничен. Достаточно вспомнить «Пьесы для марионеток», например, «Семь принцесс», чтобы увидеть эту условность, доходящую почти до самопародии. Наиболее удачна пьеса «Непрошенная», где герои — живые люди, хотя и лишённые истории, характера, имен. «Бытовой» характер драмы позволял читателю ощутить личную причастность ко всему, что в ней происходит. Но и здесь слишком высока была степень абстракции. Художественный прием полностью исчерпал себя в этом коротком произведении. Используя средства «театра молчания», драматург дает ряд иллюстраций своего тезиса, но на этом пути выхода за пределы уже созданного не было.

Если предположить, что Дебюсси искал среди пьес Метерлинка нечто подходящее для своих целей, то нужно согласиться, что ни одна из одноактных драм ему бы не подошла. Одни драмы слишком насыщены философской символикой, другие упрощены до того, что лишаются живой плоти, превратившись в плоскую черно-белую схему; некоторые сами по себе являются словесной музыкой, не нуждающейся в подкреплении музыкой настоящей.

В «Пеллеасе и Мелизанде» писатель вводит в философскую расстановку сил еще один, чрезвычайно важный компонент, который появлялся и в других пьесах, но именно здесь прозвучал в полную силу: наряду со Смертью и вместе с ней в качестве второй роковой силы бытия появляется Любовь. Но Смерть — сила внешняя, действующая мгновенно и бесповоротно, после ее появления всякая история кончается. Это и предопределило

¹ *Bonneau G. Albert Samain*, p. 163.

«короткое дыхание» одноактных пьес. Любовь же, при всей ее жестокости, это сила, рождаемая самим сердцем, губительная, но до такой степени прекрасная, что герои сами готовы скорее заплатить за нее смертью, чем жить, не зная ее. Любовь в драматургическом смысле — это сама жизнь, которая может длиться, развиваться, следуя не только велениям судьбы, но и логике человеческого сердца.

«Пеллеас и Мелизанда» имеет больший объем, чем предыдущие пьесы, в ней есть сюжет и даже действие, хотя и понятое специфически в духе всей эстетики Метерлинка. Отношения юных героев развиваются психологически достоверно. Конечно, Рок по-прежнему составляет канву всего происходящего на сцене, но узор по этой канве ткется живыми, трепетными, очень человеческими чувствами. Пьеса — не просто сказка или легенда и еще меньше — иллюстрация философского тезиса. Едва ли не впервые у Метерлинка появляется живая поэтичность и открытая эмоциональность.

Развернутая во времени история любви Пеллеаса и Мелизанды не имеет такого герметического характера, как одноактные пьесы. В сюжетную схему вторгаются и ее разрушают другие персонажи и даже массовые сцены.

Драма «Пеллеас и Мелизанда» давала Дебюсси благодарную литературную основу. Он искал текст, как он говорил, в котором автор «высказывая все наполовину, позволит мне привить мою мечту к его мечте, создаст действующих лиц, не связанных ни с каким определенным временем и местом жительства... Я мечтаю о либретто, которые... снабдят меня сценами подвижными, различными по месту действия и характеру, где персонажи не спорят друг с другом, а испытывают воздействие жизни и судьбы»¹. Музыка говорила то, что не могли выразить слова. Именно она сделала слышимым мир молчания Метерлинка. Музыкальная драма Дебюсси вывела «Пеллеаса и Мелизанду» из узкого круга символистской драматургии, сделав ее одним из тех произведений, которые остаются живыми и тогда, когда породившие их эстетические идеи давно уже становятся достоянием истории.

Постоянно соприкасаясь с символистскими кругами, Дебюсси, однако, был далек от литературных дебатов и внутренних проблем литературы. Из поэзии символистов, как и из всей поэзии XIX века, композитор выбирал только то, что было близко его художественному темпераменту. При всем внимании Дебюсси к поэтическому слову, оно было для него — и вряд ли могло быть иначе — лишь отправной точкой, импульсом для его собственного творчества.

¹ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974, с. 277—278.

ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА КЛОДА ДЕБЮССИ
В СВЕТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

В многообразном творческом наследии Дебюсси вокальная лирика на первый взгляд занимает довольно скромное место по сравнению с многочисленными неповторимо прекрасными «звуковыми пейзажами» его симфонических произведений, уникальной музыкальной драмой «Пеллеас и Мелизанда» или многоцветной россыпью его фортепианных пьес. Однако при более пристальном взглядывании в его творчество трудно не заметить того особого положения, которое приходится отвести его вокальным миниатюрам, множеством нитей связанных с произведениями других жанров и существенно определяющих как творческую эволюцию самого Дебюсси, так и развитие жанра вокальной лирики во французской музыке.

С вокальных миниатюр начинается Дебюсси свой самостоятельный творческий путь (романсы на тексты П. Бурже и Т. де Банвиля 1876—1878), к ним упорно возвращается в поворотные моменты своего творческого развития (отдельные вокальные миниатюры могут служить своеобразными вехами на пути его творческих исканий), наконец, предпоследним его завершенным сочинением стала детская песня «Рождество бездомных детей» (1915) на собственный текст, которой он откликнулся на горестные последствия войны. Последним его сочинением оказалась Соната для скрипки и фортепиано (1916—1917), авторское исполнение которой было и последним публичным выступлением Дебюсси.

В творческой эволюции Дебюсси вокальные миниатюры (их не так много, всего около 40) сопутствуют появлению его этапных крупных произведений, а порой непосредственно предшествуют им. Примечателен и широкий спектр его поэтических интересов. Дебюсси начинает с творений молодых поэтов, своих современников, долгие годы остается в плену у многоликой музы Верлена, а в пору зрелости отдает свое творческое внимание французским поэтам далекого прошлого. Последовательность выбора поэтов, тематика поэтических текстов, а также аспекты их музыкального решения могут подсказать многое для понимания направленности творчества Дебюсси, что особенно важно для годов, предшествовавших началу его публицистической деятельности (т. е. до 1901 г.). Дебюсси не любил говорить о своих исканиях или идей-

но-эстетических позициях даже с близкими друзьями, тем более существенным становится для нас то, что говорят за него поэты в избранных им текстах.

Значение вокальной миниатюры Дебюсси в общей эволюции французской вокальной лирики можно в полной мере оценить лишь представив себе, хотя бы схематично, особенности развития этого жанра во французской музыке. Во Франции, как и в любой другой национальной культуре, именно малые вокальные жанры, — будь то крестьянская народная песня, городской бытовой романс или художественные формы вокальной лирики, — являются бесценными, наиболее правдивыми и непосредственными свидетельствами своеобразия национального склада, уровня культуры, круга духовных запросов в ту или иную эпоху, а удельный вес этих жанров в музыкальном бытовании — показатель тонуса общественной жизни в данной стране. Человек поет и в горе, и в радости; мелодия песни — квинтэссенция выражаемого чувства, а распетые слова — первая простейшая формулировка мысли, порожденной этим чувством, непосредственное выражение отношения к окружающему миру.

Во Франции песня, в тесном сплетении с поэзией, явилась одним из первых проявлений светского музицирования еще в замковой культуре позднего средневековья (XII—XIV вв.), зародившегося в Провансе в эпоху возникновения светского музыкального искусства. Оно реализовалось в виде канцон, баллад, пастурелей, любовных альб и серен (утренние и вечерние серенады в честь дамы) и застольных, а также героико-эпических «*chansons de geste*» — «повествования о деяниях». Все они исполнялись в сопровождении малой арфы, виолы, волынки. Уже они свидетельствовали о тесном взаимодействии поэтического и музыкального начала, что послужило основанием для академика В. Ф. Шишмарева, первого в нашей стране и одного из выдающихся в мировой историографии исследователя культуры этой эпохи, определить светское литературное искусство средневековья как «провансальскую рыцарскую поэзо-музыку». Источником интонационной основы, да и форм этой «поэзо-музыки» была народная песня, ибо создавали ее не только рыцари, но главным образом труверы, менестрели и жонглеры, выходцы из разных социальных слоев, а наименее обеспеченные из них — жонглеры, общались с народом на ярмарках и различных праздничных увеселениях. В дальнейшем развитии этого содружества двух начал — поэзии и музыки, удельный вес каждого из них колебался. Главенствующую роль могло играть то поэтическое — декламация, то чисто музыкальное начало — кантилена, а гармоничность их единства определяла природу просодии. Неустойчивы по началу и музыкально-поэтические формы: баллада, пастурель, рондель, лэ, вирелэ и др. Трудно сказать, что на этом этапе плодотворнее влияло на дальнейшее развитие поэзии и песни — содержание текста и его метрика на мелодику и форму песни или

ритм, характер кантилены, формы песни — на стихосложение. С развитием во Франции светской полифонической песни музыкальное начало стало превалировать, а поэтические жанры отделились и развивались самостоятельно, скрещиваясь с музыкой лишь в виде текста в вокальных жанрах. Последним и самым выдающимся представителем вокальной музыки позднего средневековья и ее новых тенденций (*Ars Nova*) был Гийом де Машо (1300 — ок. 1372), один из первых создателей полифонической светской песни и духовного и светского мотета.

Мы оставляем в стороне сложный комплекс развития других литературных жанров в эпоху позднего средневековья, замковой культуры и развития городов, таких как роман, фавлю, моралите и т. д., не говоря уже о зарождении театра, ограничиваясь в своем схематичном обзоре лишь лирической поэзией, непосредственно связанной с вокальной лирикой.

Дальнейшее стремительное развитие жанров лирической поэзии в XV—XVI веках, особенно под воздействием освобождающих от оков церковной схоластики жизнелюбивых гуманистических идей Ренессанса, намного опередило в богатстве своего содержания и форм современную ей вокальную лирику. Поразительными «открытиями» изобилует поэзия предшественника Ренессанса Франсуа Вийона (1431—1462?), отщепенца своей среды (он — воспитанник почтенного парижского каноника, окончил Сорбонну и достиг еще в юности ученых степеней). Завсегда тай кабаков, не раз судимый, мятежный поэт бродяг, бедняков и отверженных, в своей поэзии он намного опередил свой век в тематике и ее осмыслении, в формах мышления, образном строе, размерах и рифмах, словарном составе и кричаще противоречивых сочетаниях в поэтическом языке утонченного новаторства с архаикой и грубыми, порой непристойными вульгаризмами. Стихи Вийона были далеки куртуазности, столь ценимой его современниками, просвещенными любителями поэзии. Они написаны кровью сердца. В них Вийон кричит от боли и унижений, жалуется и сокрушается, как на исповеди, жестоко насмехается и грубо веселится, обличая насилие и несправие, царящие вокруг него в феодальном мире. Вероятно поэтому он оставил лишь слабый след в признанной музыке современников и был мало известен ближайшему поколению. Недаром Франсуа Вийона сначала на долгие годы «забыли», как бунтаря и преступника, а затем его заново «открыли» и подняли на щит за бунтарство и новаторство новые «бунтари» начала XX века, сторонники раскрепощения поэзии от устаревших тем и форм.

На его поэзию откликнулся и Дебюсси (*Trois ballades de François Villon*, 1910), проявив удивительную чуткость в выборе его трех стихотворений на три разные и самые важные в поэзии Вийона темы.

Примечательно, что Дебюсси «замечил» еще одного, совсем другого склада, поэта-лирика раннего Возрождения — Шарля

Орлеанского (1391—1465), сына принца Луи Орлеанского и Валентины Висконти Миланской. Вероятно, благодаря литературным вкусам матери, Шарль Орлеанский хорошо знал итальянскую поэзию и усвоил ее эпикурейский дух. Мастер малых форм, главным образом любовной лирики, он изящно и со вкусом разрабатывает в своих стихах — ронделях, балладах и вирелэ — привычные для гедонистической лирики того времени мотивы. Он приветствует нарядную юную весну, изгоняющую суровую «нищую зиму», восхищается на все лады женской красотой, прославляет любовные утехы быстротечной жизни. Вокальную куртуазную тематику он облакает в грациозную форму, оживляет свежими образами, неожиданными сравнениями, играет антитезами. Воспевая дам, он лукаво насмешничает над ними (к старости насмешки эти становятся злее). Архаические обороты и старофранцузские речения лишь придают особую пикантность его вполне «современному» нам строю образов и вольному, живому ритму стиха.

Дебюсси еще в 1904 году сумел перевести на язык музыки его нежные и шутливые, а порой и меланхолические рондели, а в 1908 году создал три Песни на стихи Шарля Орлеанского для смешанного 4-голосного хора в духе полифонических песен, которыми так славилась в XVI веке французская музыка. Искусно используя приемы мадригального письма, Дебюсси создает в этих хорах светлый, прозрачный колорит, овеянный удивительно юной жизнерадостностью и непосредственностью чувства.

Любопытно, что Дебюсси остался равнодушен к поэтам Плеяды, в творчестве которых идеи Ренессанса во Франции достигли полного расцвета. Его не заинтересовали ни их теории, ни творческая практика, несмотря на все то значение, которое Дебюсси придавал вопросам становления и развития национального лица культуры. Это объясняется, вероятно, тем, что при всей патристичности идей Ронсара, при всей возвышенности тонуca его поэзии, регулярность и строгая упорядоченность форм его стихов придавали им холодную рассудочность и риторичность, а торжественный александрийский склад лишал гибкости. Дебюсси искал в поэзии прошлого живой дух эпохи и сердечное тепло, а также созвучность своим умонастроениям. Так на пороге XVII века он «нашел» еще одного поэта-лирика, художественные достоинства поэзии которого высветил своим музыкальным воплощением. Им был Тристан Лермитт (1601—1655), поэт второго плана, в свою эпоху остававшийся в тени мощных фигур Корнеля, Расина и Мольера и мало известный своим потомкам. Одно его стихотворение Дебюсси обрамил двумя ронделями Шарля Орлеанского и назвал этот триптих, подчеркивая тем самым его значительность, «Три песни Франции» («Trois chansons de France», 1904); другой микроцикл, состоящий из двух стихотворений Тристана Лермитта, Дебюсси назвал «Прогулка двух влюбленных» («Le promenoir de deux Amants», 1910). В нем зафиксированы

два мгновения затаенной нарастающей влюбленности, выраженные скупой, сдержанной. Это своеобразный монолог влюбленного, состоящий из намеков, недоговоренностей и изысканных полупутливых, полусерьезных комплиментов ей, ее красоте и недостаткам.

Но если среди поэтов XVII века Дебюсси нашел Тристана Лермитта и вдохновенно, с удивительной тонкостью и тактом перевел его стихи в музыку, то среди поэтов XVIII века, века Просвещения, века философов и драматургов, его не соблазнил никто. Он ощущал дух этого века в музыке Рамо и Куперена, «чистым пламенем» которой он призывал вдохновляться своих современников, он «видел» его в пейзажах Ватто и образах Буше, в четком рисунке дворцов, садов и брызгах фонтанов Версаля, он воспринимал этот фривольный и вольномыслящий век сквозь поэзию Верлена.

Грозные события революции 1789 года, разрушившие старый мир и открывшие путь новому времени, не могли способствовать развитию вокальной лирики. Помыслы и чаяния, рожденные революцией, выражал театр, теперь — носитель новых идей, а также революционная и патриотическая песня и народные празднества, насыщенные речами ораторов, аллегорическими зрелищами и массовыми народными шествиями на улицах и площадях Парижа. Музыка революции 1789 года не нашла прямого отклика в творчестве Дебюсси, хотя дух народных празднеств в его художественном сознании и связывался с отзвуками Марсельезы.

Революционные взрывы на пороге XIX века, обманувшие чаяния народа на свободу и породившие не народное освобождение, а новый деспотизм I Империи Наполеона Бонапарта, крушение этой Империи и глухие годы Реставрации, как известно, вызвали к жизни во Франции новое широкое течение, захлестнувшее весь мир — романтизм. Общеизвестно, что романтизм во Франции нашел яркое выражение во всех видах искусства, а в некоторых из них породил новые жанры и формы. Романтизм привил новые черты и определил новый путь развития романа и драмы, оперы и живописи. Но для нас представляет особый интерес бурное цветение романтической лирики в поэзии и ее воздействие на музыку. Ламартин и Беранже, Гюго и Виньи, Мюссе и Т. Готье необычайно полно и многосторонне представили романтическую лирику во Франции 20—40-х годах, очень разную по своей идейно-эстетической окраске и социальной принадлежности. Поэма и сатира, циклы лирических откровений и целые галереи экзотических и отечественных пейзажей, овеянных душевными излияниями, обогатили в эти годы французскую и мировую литературу жемчужинами поэтического вдохновения.

Однако вокальная лирика французских композиторов этих лет отнюдь не соответствует по художественному уровню и широте тематики современной ей поэзии, хотя порой небезуспешно пытается завязать с этой поэзией творческие контакты. В музыке

Продолжает главенствовать театр. Романтическая драма определяет новые черты романтической оперы в тематике и драматургии. Неистовый романтик Берлиоз (1803—1869), друг многих романтических поэтов, создает программный симфонизм, населяя его образами литературы. Он, по его словам, хочет «шекспиризовать и байронизовать» музыку посредством сближения симфонических форм с театром. Ему же принадлежит попытка положить на музыку в романсе художественно полноценные образцы современной ему поэзии. Для своих романсов он выбирает стихотворения Гюго, Т. Мура, Гёте, В. Скотта, Т. Готье, а также Шекспира.

Здесь следует коснуться двух тенденций, намечающихся в вокальной миниатюре этих лет. Под воздействием романтических идей и благодаря воскрешению в господствующих кругах дореволюционной традиции салонного музицирования, наряду с исполнением фортепианной музыки, входит в моду включать в домашние концерты в исполнении как приглашенных артистов, так и светских певцов, не только оперные арии, но и вокальные миниатюры современных авторов. На этот «спрос» откликнулись композиторы второго и третьего ранга романсами и песенками на уровне, мало чем отличавшемся от безвестных авторов городского бытового романса. Такие романсы на чувствительные стихи второстепенных поэтов, зачастую оперных либреттистов, пишут Гризар и Герольд, Буальдьё и Пансерон — авторы модных комических опер и среди них... Луиза Пюже, автор и исполнительница душещипательных романсов, кумир буржуазных салонов. Тексты соответствуют запросам салонных исполнительниц. В основном они воспевают цветочки, голубочков и разбитые коварством соблазнительей сердца, а порой награжденную за долгое ожидание добродетель. Иногда они носят балладный характер, повествуя о подвигах рыцарей во славу дамы или о дальних странствиях для защиты гроба господня (средневековые мотивы в моде у романтиков). Маршевая ритмика и акцентированная просодия дали основание определить стиль подобных романсов как трубадурный. Малые таланты воспевают малые чувства, добродетельные и благонамеренные, ласкающие монархические сердца аристократических и буржуазных обывателей. Все эти романсы воскрешают прерванную революцией традицию вокальных миниатюр XVIII века, но с поправкой на новые вкусы и обновленный мелодико-интонационный язык. Мелодия играет в этих романсах главную роль и порой бесцеремонно нарушает строй стиха, а то и смысл слова. Она доступна, в меру банальна, строится на сплаве перепевов городского фольклора и модных оперных арий. Сопровождение предельно просто по фактуре, гармонический язык беден и трафаретен; форма строфично-куплетная. При всей убогости текстов романсы этих авторов порой не лишены примитивной мелодичности. Примечательно, что тяга к вокальной лирике была в эти годы так сильна, что даже выдающиеся оперные певцы не отказывались исполнять в концертах вместо выигрышных вирту-

озных арий скромные вокальные миниатюры, а прославленный тенор Нурри в 1829 году даже осмелился впервые в Париже популяризовать полюбившиеся ему песни иностранного композитора — никому не известного Франца Шуберта.

Неудивительно, что выдающиеся поэты этого времени встречали враждебно даже редкие попытки композиторов обратиться к поэзии. «Пусть поют то, что не заслуживает быть произнесенным... Хорошие стихи не нужно петь.» «Словам присуща своя музыкальность, и этого достаточно...», — говорил Гюго, и его воззрения разделяли многие другие поэты. Среди композиторов, к большинству которых молодые поэты относились не без пренебрежения, группа «Молодая Франция», возглавляемая Виктором Гюго, выделяла Берлиоза. Они относились к нему как к равному, даже ценили его крупные симфонические произведения, но не искали с ним творческого содружества. Заслуга Берлиоза тем более значительна, что он первый среди французских композиторов XIX века обратился к вокальной миниатюре как к художественно полноценному жанру и пытался поднять его путем сочетания с высокой поэзией своего времени. Условием этого сочетания он справедливо считал главенство поэзии над музыкой, которое должно выражаться в подчинении логики движения вокальной мелодии смыслу и ритму стиха. Иными словами, в основе вокальной просодии должна лежать просодия слова. Это была новая позиция, диаметрально противоположная общепринятой в решении проблемы взаимоотношения слова и музыки в пении. В этом Берлиоз намного опередил своих современников даже младшего поколения. Этот метод много лет спустя изберет Дюпарк, а позднее Дебюсси. По многим причинам Берлиозу не удалось до конца успешно решить поставленную им задачу. Симфонист по складу своего дарования, мысливший оркестрово во фресковой манере письма, он не нашел ключа к той детализации вокальной интонации и фортепианного сопровождения, которых требовали избираемые им стихотворные тексты. Берлиоз отгораживался от бытового романса, и это сказалось в сухости его мелодики. Отдельные находки в мелодических оборотах или гармонических последованиях в их соответствии слову были подлинными удачами, но в общем решении недоставало цельности и самой уязвимой стороной была традиционная по складу, бедная фактура фортепианного сопровождения. Инструментом этим Берлиоз не владел и его не любил. В построении романсов Берлиоза преобладает варьированная строфа. Примечательно, что некоторые свои наиболее значительные по идее и пространные балладного типа романсы, как, например «Элегия», «Смерть Офелии», «Песня о фульском короле», «Пленница», а также цикл «Белые ночи» Берлиоз позднее переложил для голоса с оркестром, и в этом варианте они значительно выигрывают.

Берлиоз создал немногим более 30 вокальных миниатюр, из них лучшие — «Элегия» на смерть героя, борца за свободу

Ирландии на стихи Т. Мура, «Пленница» (стих. В. Гюго), «Виланелла», «Разлука», «На лагуне», «На кладбище» (все на стихи Т. Готье). Чтобы подчеркнуть принципиальное отличие своих вокальных миниатюр от романсов своих современников, Берлиоз ищет для своих новое видовое определение. Он называет отдельные из них то *rêverie* (мечта), то *élégie* (элегия), то, наконец, чаще всего — *mélodie* (мелодия). После Берлиоза этим термином будут обозначать свои вокальные миниатюры Франк, Дюпарк, Форе, Шоссон, Дебюсси. Правда, последние будут часто пользоваться еще и определением *poème chanté* (т. е. стихотворение для пения), подчеркивая этим примат поэтического начала.

Девятнадцатый век ознаменован во французской (и в мировой) литературе богатейшим цветением поэзии разных видов и жанров, которому положил начало романтизм. В поэзии ставятся и решаются разнообразные проблемы бытия и среди них — главная — личность и мир, а также — мир этой личности. Тематика поэзии охватывает разные стороны взаимоотношений личности с миром. Социальная, гражданская проблематика соседствует со все более сложным и разносторонним раскрытием душевной жизни личности. В австрийской и немецкой вокальной лирике поэзия находит адекватное отражение в песнях Шуберта, Шумана, Брамса, а позднее — Вольфа и Малера. Во Франции, увы, вплоть до 70-х годов XIX века содержательность вокальной лирики безнадежно отстает от поэзии.

К середине XIX века спрос на вокальную миниатюру во Франции прогрессирует, распространенность ее исполнения расширяется «и вширь и вглубь», как в условиях домашнего музицирования, так и в концертах, как в разных социальных слоях любителей и профессионалов Парижа (возникновение специальных камерных концертов), так и в провинции. У каждой категории «потребителей» вокальной лирики свои вкусы, свои любимые композиторы. И все же, при всей распространенности камерного пения, вокальная лирика во Франции не получила такого «глубинного» общественного резонанса, как *Lied* Шуберта в общественной жизни Австрии или Шумана и Брамса — в Германии. Наибольшую общественно значимую роль продолжает играть музыкальный театр, растет в 70—90-е годы и удельный вес симфонических жанров. Но существенно уже и то, что внимание композиторов и слушателей, пожалуй, в равной мере отдается как инструментальным жанрам, так и вокальной лирике.

Вслед за Берлиозом к вокальной миниатюре обращаются многие, ею не гнушаются даже самые маститые оперные метры старшего поколения (Обер, Галеви, Мейербер), не говоря уже о молодых, порой завоевывающих признание именно малыми формами. Вокальные миниатюры пишут: Гуно (196 романсов), Бизе (40), Массне (201), Сен-Санс (80), Делиб (27), Лало (32). Форе (около 100), Шоссон (34), Дюпарк (18), Шабрие (10) и многие другие, для которых определяющими были иные жанры.

Первым после Берлиоза обратился к вокальной лирике, добился успеха и надолго определил направление в развитии жанра Шарль Гуно (1818—1893). Первые свои романсы (примечательно, что они остались лучшими) он создает на рубеже 40-х годов (во время пребывания на вилле Медичи в качестве лауреата Римской премии) на стихи Ламартина, Гюго, Мюссе, О. Барбье. И в дальнейшем этим поэтам Гуно оказывал предпочтение, а среди них самый любимый — Ламартин, поэзия которого определяет основной тонус вокальной лирики Гуно.

Несмотря на хронологическую близость его первых романсов мелодиям Берлиоза, к тому же хорошо ему известным, Гуно избирает иной путь. Главное место в его романсах (он не отказывается от этого термина) занимает вокальная кантилена широкого дыхания, гибкие, волнистые контуры которой несут на себе обобщенное выражение содержания текста. Фразировка его мелодической линии в общих чертах совпадает с построением стиха, его смыслом и синтаксисом, но не детализирует его. Именно в кантилене заключается основное достоинство романсов Гуно. Они обладают новыми для французской вокальной музыки свойствами — протяженностью, плавностью движения, распетостью слова, без нарушения его смысла (последнее часто наблюдалось во фразировке оперных кантилен того времени). Вокальный мелос Гуно казался особенно свежим благодаря близости бытовому романсу при очень тщательном и точном отборе «облагороженного» интонационного материала. Этот новый строй мелоса, успешно найденный им в романсе, Гуно переносит в свои оперы, немало способствуя этим оживлению языка французской оперы и превращая его в основу обновления оперного жанра созданием новой его разновидности — лирической оперы. Порой в мелодизме Гуно, особенно в его мечтательно-меланхолических романсах, можно заметить сходство с Lied Мендельсона, которые Гуно знал и любил. Сходны с Мендельсоном и его принципы трактовки партии фортепиано. В романсах Гуно фортепианное сопровождение всюду играет соподчиненную вокальной партии роль, почти нигде не имеет самостоятельного мелодического значения, кроме вступлений и отыгрышей, в которых, как правило, предвосхищается последующий мелодический материал вокальной партии. Фактура фортепианной партии на протяжении романса почти всегда однородна; в редких случаях в романсе используются две контрастных, тоже однородных фактуры, сменяющиеся по разделам формы в соответствии со сменой образного содержания текста. Фортепианная ткань строится на одной метроритмической формуле, аккордовой или гармонической фигурации. Гуно редко прибегает к мелодической фигурации или выделению из нее подголосков. Но рисунок фигурации, при всей его простоте в массе романсов достаточно разнообразен, опосредованно связан с образным строем текста и опирается на творческое усвоение опыта Шуберта и Шумана, песни которых были Гуно хорошо

известны. Так в романсе «Долина» на текст Ламартина фортепианное вступление и начало романса явно навеяно «Двойником» Шуберта, что проявляется в оцепенелости остинойтой доминанты, речитации начальной фразы голоса и повторении остинойтой гармонического последования у фортепиано (d-moll). Однако последующее движение в F-dur и четко строфическая структура песни уже «чистый Гуно». В романсе «Воспоминание» (текст Ламартина) мелодическое движение баса у фортепиано и сопутствующие ему движения в среднем и верхнем голосах почти точно воспроизводят фактуру песни Шумана «На Рейне» из цикла «Любовь поэта». В том и другом случае это сходство остается «случайным» заимствованием, ибо в целом Гуно не поднимается до уровня гармонического языка Шуберта или фактурного разнообразия Шумана. По-видимому, сила выразительности стихов Ламартина натолкнула Гуно на подобное «сближение» с трагическими Lied немецких романтиков. Гораздо более самостоятельно и в пределах французских романсовых традиций решен романс Гуно «Песнь Миньоны» на текст Гёте (в переводе Л. Галле), вдохновивший также Бетховена, Шуберта, Листа, Шумана и Монюшко. В гармоническом языке Гуно привносит новое во французский романс, но отнюдь не достигает богатств новаторства гармонического мышления своих ближайших современников — Шопена или Листа. Гармонический язык его ближе всего к Мендельсону. Он не выходит за пределы тоново-доминантовых соотношений, мало и бедно пользуется субдоминантовой сферой и редко применяет мажоро-минорную светотень. Умеренно и осторожно использует септаккорд побочных ступеней, ограничиваясь трезвучиями. Модуляции его лишены неожиданностей, они тщательно подготовлены и затрагивают лишь ближайшие строи, к тому же они достаточно редки, так как Гуно любит подолгу пребывать в одной тональности. Музыкальное письмо его гладко, чисто, голосоведение безукоризненно, хотя полифоническими приемами он пользуется весьма осмотрительно, предпочитая гомофонно-гармонический склад. В его романсах нет случайностей или небрежностей, но мало находок и нет боязни штампов и самоповторений, особенно заметных в поздние годы. И тем не менее живая мелодическая интонация в них, задушевный тон и поэтизация в них обыденных, всем доступных чувств сохранили надолго их воздействие и бытование. Тематика романсов Гуно по сравнению с предшественниками довольно разнообразна, но строго ограничена запросами его среды — «золотой середины», патриархально мыслящей и умеренно чувствующей средней буржуазии. Для Гуно предназначение романса — украшение досуга, средство общения на почве сопереживания, но вместе с тем и воспитание чувств, и должная оценка этих чувств с позиций общепринятой морали, ибо Гуно в романсах, как и в опере, — не просто развлекатель, но и моралист, проповедник моральных правил, зиждущихся на убеждении в незыблемости

их основы — религиозно-католической догматике. Поэтому в его романах наряду с любовной лирикой с первых шагов отводится место и религиозной, нравоучительной тематике, удельный вес последней с годами возрастает.

Романсы Гуно на многие годы стали эталоном вокальной лирики во Франции. Выработанный им метод соотношения поэзии и музыки примут Бизе и Делиб, Лало и Сен-Санс, Массне, в известной мере Франк и Шабрие. Каждый из этих композиторов привнес в романс нечто новое, его обогатившее, будь то расширение тематики или новые средства музыкальной выразительности. Однако основной принцип остается неизменным: музыкальное начало, в первую очередь, вокальная мелодия главенствуют над текстом. Каждый из упомянутых композиторов создал большее или меньшее число выдающихся образцов вокальной лирики, в которых проявились индивидуальность дарования и склонности композитора. Так Бизе (1838—1875) обогащает романс расширенной трактовкой лада и гармоническими находками в мелодизации вертикали («Апрельская песня», «Прощание арабской женщины», «Колыбельная»).

Камилл Сен-Санс (1835—1921) расширяет тематику своих вокальных миниатюр историческими и экзотическими мотивами и придает соответствующий колорит мелодике и фортепианному сопровождению, прибегая порой к приемам стилизации и тяготея к картинности и описательности (баллада «Турнир короля Иоанна», цикл «Персидские песни»).

Лео Делиб (1836—1891) и Эдуар Лало (1823—1892) развивают выразительную сторону вокальной мелодики, широко применяя ритмоинтонации и ладовую окраску народной песенности. Делиб влечет интонационная песенность, Лало — по преимуществу бретонский фольклор. К бретонской песенности как к источнику обновления средств выразительности обращается и Сезар Франк (1824—1890), а также с еще большей настойчивостью — Шоссон. Эмануэль Шабрие (1841—1894) привносит в свою вокальную миниатюру, наряду с простодушной чувствительностью, юмор и шутку. С удивительной непринужденностью вводит он в свой мелос черты детской, крестьянской, овернской и парижской уличной песенности, вплетая в кантилену бытовую речевую интонацию, а в сопровождение — упругую ритмику танца. Обращение всех этих композиторов к разным видам фольклора — одно из важных завоеваний — движение обновления во французской музыке 70—90-х годов, участниками которого все они были.

Но подлинным продолжателем и наследником вокальной лирики Гуно на новом историческом «витке спирали» развития этого жанра был Жюль Массне (1842—1912). Подобно Гуно Массне преимущественно оперный композитор, но на протяжении всей своей творческой деятельности пишет многочисленные романсы, пользующиеся широкой популярностью и во многом определяющие стилистику его оперного языка. Первые его

романсы появились в печати в 1865 году, а последние датированы 1911 годом. Расцвет его вокальной лирики падает на конец 60-х — начало 90-х годов. Как и Гуно, он пишет свои романсы для искушенных любителей, а особенно — любителей музыки, посещающих буржуазные салоны. Но уровень этих «любителей» и запросы значительно изменились. Их вкусы определяет не патриархальная мораль, а изящное вольнодумство, едва завуалированная игра в атеизм и культ всяческих наслаждений, среди которых увлечение искусством занимает немалое место. Буржуазная интеллигенция в курсе последних литературных и художественных течений и допускает в свои салоны поэтов, писателей и художников даже самых радикальных убеждений, таких, например, как Бодлер, Флобер или молодой Верлен. Правда, не надолго; беспощадный, разоблачительный реализм и моральная независимость их воззрений настораживает великосветских меценатов, а порой вызывает их лицемерное негодование и довольно энергичные контрмеры (судебные процессы по обвинению в аморализме против Флобера и Бодлера). Тем более приятно этому кругу меломанов отдаться ласкающему обаянию романсов Массне. Но художественные достоинства последних покоряли и более широкие круги слушателей, превращаясь в явление эпохи.

Как и Гуно, Массне обращается преимущественно к второстепенным и просто незначительным поэтам своего времени, вплоть до светских поэтесс, и лишь в редких случаях — к наиболее хрестоматийным и «безобидным» стихам выдающихся поэтов недавнего романтизма и давней классики, таких как Гюго, Мюссе, Мольер. Всего он использовал стихи более 30 поэтов. Но среди них у Массне был свой избранник — Арман Сильвестр (1837—1901) — одаренный поэт, подобно Массне рано завоевавший признание, воспитанник парнасцев, талантливый версификатор, увы, ограничивший себя узкой тематикой. Писал преимущественно о любви певучие, красивые, образные стихи, которые сам считал «предназначенными для пения». Круг воспеваемых им чувств вполне соответствовал запросам Массне, многие из лучших романсов которого написаны на стихи А. Сильвестра (всего 34 ромansa). Для Массне стихи А. Сильвестра очень скоро стали эталоном поэзии, определявшим его выбор стихов других поэтов. Кроме отдельных романсов, Массне один из первых во Франции пишет вокальные циклы из 5—7 романсов, объединенных сюжетно, которые он сам называет сценами. Любовная лирика Массне удивительно безоблачна, беспечна и... бездумна. Ласкающая слух музыка его романсов чарует, но очень быстро приедается. При всей своей выразительности она кажется поверхностной и даже фальшивой в своей красивости и каком-то сытом благополучии. Редкие страницы грусти или задумчивости, вроде всем известной «Элегии», тонут в море переливов всех оттенков радостей и наслаждений, которыми должна быть заполнена человеческая жизнь. А между тем вокальная лирика Массне (как и вся

его музыка) обладает несомненными достоинствами и главное из них — выразительный, полный обаяния мелос, доступный и утонченный одновременно, оригинальность которого мы недооцениваем потому, что сам Массне разменял его на мелкую монету самоповторений, а многочисленные эпигоны заштамповали и опошлили.

Главенствующая тема 200 романсов Массне — любовь. Он — певец любви и объекта любви — женщины, а идеал женщины — его современница-парижанка, чертами которой он паделает всех своих героинь в любых жанрах — Манон и Магдалину, Таис и Шарлотту, Еву и Деву (две последних — из одноименных ораторий). Его героини, неотразимые в своем искусстве завлекать, разжигать любовное влечение, одарять любовью и наслаждаться ею, сродни героиням светских романов М. Прево и П. Бурже, повелл К. Мандеса и «Красной Лилии» А. Франса. В своих романах Массне умел находить тексты, освещающие бесчисленные грани этой неисчерпаемой темы.

Таким образом, наследуя тематику любовной лирики Гуно, Массне придает ей новое в духе своего времени преломление. Дидактические и морализующие аспекты Гуно полностью отсутствуют у Массне. Его не волнуют ни моральные, ни религиозные мотивы, хотя среди его романсов на детскую тематику две три посвящены младенцу Иисусу, Деве Марии, в которой он воспеваает красоту «вечно женственного». Его отношение к религиозным доктринам достаточно ясно сказалось сначала в оратории «Мария Магдалина» (1866), затем в опере «Таис» (1894) по повелле «великого язычника» А. Франса, а позднее в опере «Вакх» (1909), где проводится довольно необычная параллель между культом Вакха и учением Христа явно в пользу Вакха. В романсе «Рождество смиренных» Массне также мимоходом касается этой темы. Массне, как и многие светские вольнодумцы из процветающей буржуазии этих лет, под влиянием идей позитивизма и историко-философских трудов Ренана больше верует в гедонизм, чем в религиозные откровения католицизма и среди всех земных чувственных наслаждений отдает пальму первенства любви. В пределах узкой трактовки этого чувства в вокальной лирике Массне больше психологизма, больше детализации, больше изысканности, чем у его предшественников, но принятый им узкий диапазон эмоций сужает горизонт его музыкальных воплощений, а, следовательно, ограничивает отбор средств выразительности. Массне придерживается в романсе преимущественно строфичной формы, но внутри нее находит много нового, внося разнообразие в отдельные элементы композиции. Сохраняя обобщенную трактовку текста, Массне умеет подчеркнуть и выделить отдельное слово или ключевую фразу текста ритмическим акцентом, интонационным оборотом или целым мелодическим мотивом в вокальной партии в сочетании с новой гармонией или новой фигурацией в сопровождении. Как и у Гуно, вокальное начало

преобладает. Но природа вокального пачала у Массне приобрела новые черты, а роль сопровождения при всей его подчиненности намного выросла и усложнилась.

Массне также опирается на городскую песенность, но своего времени, что освежает его молодическую интонацию по сравнению с Гуно. Мелодике Массне вообще, а в романсе особенно, свойственно тесное соединение кантилены с декламацией, основанной на опетой интонации живой речи. В этом сплаве Массне искусно оперирует градациями от распева порой ариозного размаха до интимного мелодизированного шепота. Особенно действенны в его мелодике гибкие, капризные, короткие по дыханию, по очень выразительные кантилены. Для каждого романса он находит свои разнообразные ритмоформулы как в кантилене, так и в сопровождении. Он обновляет и оживляет фактуру музыкальной ткани фортепианной партии разнообразными приемами фигуративной техники, сохраняя, однако, ее однородность для каждого романса. Во многих особенно «безоблачных» романсах именно в фортепианном сопровождении Массне создает совсем необычный, просветленный, акварельно прозрачный колорит, искусно используя преимущественно верхний, в «разреженной» фактуре, регистр фортепиано. Это звучание напоминает серебристую световую тональность пейзажей Коро или воздушность красочной палитры Берты Моризо. В своих ранних романсах Дебюсси учтет эти регистровые и фактурные находки. В гармоническом языке он осторожно использует прямые звучания скользящей хроматики и ладо-тональные светотени, которые являются лишь умелым комбинированием «привычных средств в непривычном последовании» одобренных мнимыми «вагнеризмами».

Далеко не все романсы Массне художественно равноценны. Да это и не удивительно при том «массовом тиражировании», к которому склонна вокальная муза Массне. Но из двухсот его романсов можно отобрать десятка два несомненно выдающихся тонкой выразительностью своего мелоса и филигранной обработкой его обрамления, которые заслуженно входят в коллекцию лучших образцов французской вокальной лирики XIX века.

Новая фаза в развитии французской вокальной лирики наступает в период музыкального «обновления» (70—90-е годы XIX века), которое возникло как реакция музыкальных кругов на пережитые французским пародом потрясения Франко-Прусской войны 1870—71 года, завершившейся позорным поражением Франции и трагическими событиями 72-х дней Парижской Коммуны. Они вызвали в музыкантах гражданские чувства, патриотизм, тревогу за будущее родной страны и стремление на поприще музыки способствовать ее восстановлению и дальнейшему процветанию¹. Именно в творчестве молодого поколения француз-

¹ Период «обновления» в музыке Франции получил в советском музыкознании достаточно разностороннее освещение в трудах М. Друс-

ских музыкантов, сложившихся в тревожной атмосфере предвоенных и послевоенных лет, вокальная миниатюра занимает новое место и наполняется новым содержанием. В ней отражаются та растерянность умов молодого поколения, вызванная пережитой катастрофой, те колебания между неуверенностью в завтрашнем дне и попытками сохранить веру в возможное благополучие в наступившей мирной жизни; между неверием в обретенное социальное равновесие, сомнениями в пошатнувшейся основе традиционных воззрений и поисками новых источников позитивных нравственных идеалов, которые нужны для оздоровления моральной атмосферы в разгромленной войной и социальными катаклизмами стране. Во всех искусствах, особенно в литературе, поэзии и музыке, углубляется интерес к анализу нравственных проблем, к раскрытию душевной жизни современника в ее обусловленности окружающим, в романах и новеллах Золя, Додэ и Мопассана и др., в поэзии наследников Бодлера, Верлена, Рембо и развивающегося символизма. Темы эти решаются в разных аспектах в зависимости от идейных позиций художника.

В развитии французской вокальной миниатюры 70—90-е годы проходят под знаком проявлений в ней новых тенденций, расширения ее тематики, углубления содержания, обновления средств выразительности. В соответствии с идеями обновления вокальная миниатюра в новом понимании из украшения досуга, светского развлечения превращается в форму «самовыражения», способ интимного, доверительного общения и воспитания чувств, подобно русскому романсу конца XIX века.

В среде мыслящей музыкальной интеллигенции и близких ей любителей музыки все нарастающий интерес и признание завоевывает группа учеников из окружения Сезара Франка, разделявшая воззрение своего учителя на музыку как на «исповедь души». Франк и его ученики и близкие им композиторы глубоко убеждены в воспитующем, возвышающем воздействии музыки. Музыка призвана выражать душевный мир человека и очищать человеческие души сопереживанием. Это определяет ответственность композитора за содержание своего творчества и особое положение его в обществе. Задача содержательности музыки в равной степени решается во всех жанрах, но особенно действительна в вокальных жанрах, связанных со словом, помогающим осмыслить ее содержание, а следовательно, и в вокальной миниатюре. Естественно, что при этом возникает новое отношение к поэзии. Слово — посетитель идеи, мысли, которую наполняет чувством музыка. Музыка вступает в тесный союз с поэзией, при этом качество, как и содержательность поэзии, играют решающую роль в ее выборе композитором. Композитор, волнующий высокими замыслами, не может удовлетворяться посредственными стихами.

кина, Ю. Кремлева и др., а также в сборнике статей «Музыканты наших дней» Р. Роллана, неоднократно переводившемся на русский язык.

В творчестве самого Франка вокальная лирика занимает незначительное место; его творческое внимание отдано камерно-инструментальным жанрам, органным, симфоническим произведениям, ораториям. Но и Франк в небольшом числе своих романсов (всего 14), написанных в 40-е, а затем в 70-е годы, обращается к доброкачественной поэзии, правда, преимущественно ранних романтиков. Зато его ученики предъявляют особо повышенные требования к поэзии для своих сочинений и обращаются главным образом к поэтам, своим современникам, искания, тревоги, мысли и чувства которых им особенно близки. В эти годы происходит примечательное сближение и дружеское общение между музыкантами и поэтами, а также и художниками на почве общих интересов, духовного родства, равенства интеллектов, о чем в предшествующие годы, за редким исключением, музыканты не могли и мечтать.

Группу таких композиторов, создающих новый тип вокальной миниатюры, возглавляют Дюпарк, Шоссон и Форе; к ним несколько позднее присоединится и Дебюсси.

Но первым, кто открыл новую страницу в развитии французской вокальной лирики XIX века, был Анри Дюпарк (1848—1933). Он оставил нам всего 16 романсов, которые он называл (подобно Берлиозу) *мелодиями*. Четыре из них он сам оркестровал, превратив их, таким образом, в своеобразные вокально-оркестровые поэмы. Все его миниатюры созданы на протяжении 17 лет, между 1868 и 1885 годами. Автор сам затруднился точно датировать свои «мелодии», так как неоднократно и основательно переделывал многие из них, порой даже после их успешного исполнения в концертах. Публиковал Дюпарк свои сочинения крайне неохотно после того, как они долгое время исполнялись по рукописям и становились достаточно широко известными. При жизни Дюпарка его романсы печатались дважды в виде сборников: восемь — в 1894 году и вторично с дополнением еще четырех, всего двенадцать — в 1902 году. Четыре самых ранних Дюпарк не включил в сборник, хотя они исполнялись по рукописям. Они сохранились в его архиве и были опубликованы посмертно. Каждая из дошедших до нас мелодий Дюпарка поражает и сегодня своей неповторимой оригинальностью, отточенностью и законченностью. Все они вошли в сокровищницу французской вокальной лирики и живут и сегодня в концертном исполнении.

В немногих романсах Дюпарка заключен поразительно емкий, богатый и широкий по диапазону мир образов, чувств и мыслей благодаря той поэзии, сквозь призму которой преломляются замыслы композитора. В основном Дюпарк тяготеет к поэзии представителей парнасской школы разных поколений, начиная от ее главы — Леконт де Лиля («Фидиле») и кончая Р. де Боньером («Замок Розамунды»). Но, видимо, особую роль для Дюпарка сыграло его обращение к Ш. Бодлеру, в противоречи-

вой, многоликой поэзии которого Дюпарк нашел близкую его умонастроениям доминанту своей вокальной лирики в двух стихотворениях Бодлера «Приглашение к странствию» и «Предшествующей жизни». Доминанта эта — тоска по красоте как непремennom условии счастья, которое возможно лишь в гармонии с окружающим миром. Отточенность мысли и совершенство стихотворной формы Бодлера становятся для Дюпарка критерием в его отборе стихов других поэтов. Дюпарк первый среди музыкантов обратился к поэзии Бодлера и создал в своих двух романах подлинный музыкальный эквивалент стихам. Двадцать лет спустя к Бодлеру обратится Дебюсси, который найдет свою тему в его многозначной поэзии и даст ей свое решение с учетом опыта своего выдающегося предшественника.

В вокальной лирике Дюпарка есть и размышления о смысле человеческой жизни («Волна и колокол» на стих. Фр. Коппе) и горечь утраты романтических иллюзий («Замок Розамунды» на стих. Р. де Боньера); значительное место отводится и многоцветному спектру любовных эмоций, в котором представлены как трагические аспекты горестных утрат («Lamento» на стих. Т. Готье, «Элегия» на стих. Т. Мура) или жестокого отчаяния отвергнутой любви («Завещание» на стих. А. Сильвестра), так и ликование разделенной любви, насыщенное поистине античной красотой полнокровной чувственности в атмосфере зноя и цветения лета. Природа неизменно присутствует не только во всех текстах романсов Дюпарка, но находит осязаемое отражение в музыке, в чем Дюпарк явно предвосхищает Дебюсси.

Метод единения поэзии и музыки Дюпарка имеет точки соприкосновения в Берлиозом. Но то, к чему Берлиоз лишь тщетно стремился, находит разностороннюю реализацию у Дюпарка. Дюпарк писал в одном из своих писем, что нужно так вдумываться и вчувствоваться в поэтическое слово, чтобы оно стало своим для музыканта, чтобы он почувствовал себя его автором и тогда из строя поэтических образов и музыки стиха родится музыка вокальной просодии, вокруг которой возникнет вся музыкальная ткань, что и породит музыкальное решение в целом. Вероятно, Дюпарк несколько переоценивал главенство поэзии в своих «мелодиях». На деле, если вокальная просодия действительно полностью совпадает со структурой стиха, при этом сохраняя свою природу кантилены, а сопровождение удивительно органично «окутывает» своей звучностью вокальный мелос в полном соответствии с образным строем стихотворения, то музыкальная форма в целом сохраняет самостоятельность в своем развитии, передавая *чисто музыкально* развитие содержания стихотворения. Опираясь на традиционные структуры вокальной миниатюры — строчичность, трехчастность и т. д., Дюпарк «симфонизирует» эти формы, сообщая им необычайный динамизм, порой *подчиняя* музыке стихотворную структуру. На редкость разнообразно он использует варьированную строфу. Средн

вокальных миниатюр Дюпарка нет двух сходных решений ни в организации вокальной партии, ни в фактуре сопровождения, ни в структуре формы. Каждая из них заслуживает особого анализа. Для каждой композитор отбирает свой комплекс мелодических интонаций, ритмических оборотов, гармонических последований, фактурных приемов, исходя из своего «прочтения» стихотворения. Это придает каждому романсу особую цельность.

Музыкальный язык Дюпарка не несет на себе явственной печати жанровости, порой он применяет отдельные признаки жанровости лишь очень опосредованно. Не применяет он «в открытую» и народно-песенное начало. Зато музыкальный язык его обогащен использованием разных закономерностей ладового начала. В мелосе «Приглашение к странствию» проступает фригийская окраска, в «Флорентийской Серенаде» — дорийские обороты, в «Фидиле» не только мелодическая линия, но и гармонизация пропизана ладовостью.

Тщательно и разнообразно разработан Дюпарком гармонический язык, находки которого намного опережают его время. Партия сопровождения разрабатывается очень разнообразно, как равноправный с вокальной партией партнер ансамбля. Сопровождение не только передает основной характер содержания романса, его общую атмосферу, но порой выдвигается на передний план как фактор динамизации или выразитель подтекста. Так в «Фидиле» именно партия сопровождения осуществляет взметнувшуюся волну возбуждения, приводящую в последней строфе к общей кульминации, подхватывая и довершая нарастание в вокальной партии, что особенно впечатляет в оркестровом варианте. Нельзя не отметить также поразительную колористическую находку в припеве в «Приглашении к странствию», где мерная, на одном звуке, речитация голоса окружается застывшими аккордами фортепиано, охватывающими на органном пункте баса крайние регистры и образующими призрачно колышущееся, светящееся звуковое марево, передавая завороченность мечтой о лучезарном крае счастья. Романс написан в 1871 году, а колористический эффект этот напоминает звуковую атмосферу некоторых прелюдий Дебюсси. Пожалуй, из последующего поколения именно Дебюсси во многом принял и продолжил как принципиальную позицию Дюпарка в концепции его вокальной лирики, так и намеченный им путь стилистических обогащений.

Эрнест Шоссон (1855—1899) — младший современник и близкий друг Дюпарка, не прекращавший общения с ним и в годы его болезни, — в жанре вокальной лирики является как бы связующим звеном между Дюпарком и Дебюсси, хотя ранний период творчества Дебюсси развивается параллельно эволюции Шоссона. Шоссон поздно обратился к музыке. Как истый представитель школы Франка, которому он был, пожалуй, духовно ближе других, Шоссон отдает основное внимание камерно-инструментальным и симфоническим жанрам, а последние пять

лет жизни — напряженной и трудной работе над оперой «Король Артур» на собственное либретто. Однако вокальная лирика остается для него, как для Дюпарка, тем жанром, которому он посвящает свои наиболее интимные и глубокие переживания. Как и Дюпарк, он не торопится с их публикацией, а порой сопротивляется их концертному исполнению. Романсы его, которые он называл то мелодиями, то Lied (всего 34), возникают параллельно или между более крупными сочинениями, хотя порой существенно отличаются от них своей стилистикой. Первые 7 мелодий ор. 9 на стихи Леконт де Лиля, Т. Готье, А. Сильвестра, П. Бурже, опубликованные в 1882 году, относятся к числу ранних сочинений. Они, как и дальнейшие мелодии вплоть до мелодии «Караван», овеяны преимущественно светлыми мечтательными настроениями и близки по стилю и формам романсам Масене. Мелодия «Караван» на стихи Т. Готье (1887) представляет собой мрачное размышление о тягостности и бесцельности человеческого существования. О значительности этого произведения для Шоссона свидетельствует то, что он его оркестровал. Заслуживает упоминания также «Поэма любви и моря» для голоса и симфонического оркестра на стихи М. Бушора ор. 19 (1882—1892); в пей страницы проникновенной вокальной лирики вкраплены в своеобразную драматичную симфоническую поэму. Таким образом, лирика укрупняется в своих масштабах. Фрагмент из этого сочинения известен у нас как романс под названием «Время липий». В 1896 году Шоссон создает свой единственный вокальный цикл из четырех мелодий — «Теплицы», ор. 24 на стихи М. Метерлинка, впервые использованные французским композитором. Правда, Дебюсси уже работает с 1892 года над своей оперой «Пеллеас и Мелизанда» по драме Метерлинка. Общее настроение цикла глубоко пессимистично, цикл завершается надгробной молитвой по усопшей возлюбленной.

С середины 80-х годов господствующий тонус сочинений Шоссона все более омрачается, особенно в вокальной лирике, что представляет разительный контраст с общим течением его жизни. Широко образованный, обеспеченный человек, Шоссон занимает завидное положение как в светских, так и в артистических кругах Парижа. Он — знаток и коллекционер живописи, в его обществе на музыкальные вечера собирается художественная и музыкальная элита; он активный и уважаемый музыкальный деятель и покровитель молодых музыкантов (известна его благотворная роль в судьбе Дебюсси и Альбениса).

Как и многие представители французской интеллигенции, музыканты, поэты, писатели, Шоссон с середины 80-х годов увлечен творениями Вагнера и среди них, в первую очередь, «Тристаном» и «Парсифалем». Чары «Тристана» проникают в его музыкальный язык, в котором Шоссон ищет новых средств для выражения сложных душевных движений психологического процесса. Вместе с тем Шоссон ищет новой выразительности в освое-

нии бретонской народной песенности, привлекающей его своей необычной архаической ладовостью, щемяще-печальной и суровой одновременно. Сочетанием бретонской ладовости и хроматики тристанизмов отмечены многие его сочинения 90-х годов: Поэма для скрипки и «Король Артур», вокальный цикл «Теплицы» и «Баллада» на стихи К. Моклера. В поздних мелодиях Шоссон следует методу Дюпарка, стремясь максимально слить музыку с поэзией. Мелодику он порой подчиняет поэтической речитации, а музыкальную форму непрерывному развитию душевного процесса, следуя принципам «Тристана», что не раз приводит к расплывчатости формы и тематической нейтрализации кантилены. Но в лучших мелодиях этих лет («Молитве» из «Теплиц», мелодиях на тексты Моклера и Шекспира) концентрированностью чувства, экспрессивной силой Шоссон достигает глубокого воздействия. «Великий скорбник французской музыки» в своем искреннем сочувствии горестям человеческим сумел оставить значительный след в вокальной лирике отечественной музыкальной культуры, несмотря на всю суженность своего эмоционального мира.

Рядом с Шоссоном выдвигается и закрепляет свое особое положение во французской музыке еще один мастер вокальной лирики — Габриэль Форе (1845—1924), долгое время оставшийся в тени своих более ярких, более активных или более удачливых современников. Он достойно прошел долгий, нелегкий творческий путь, обретя оригинальность и завоевав признание не без трудностей. Но, несмотря на возраст, он не предшественник, а спутник Дебюсси, неуклонно двигавшийся по параллельному пути. Они представляют как бы два лица вокальной лирики своего времени, сохраняя различие даже тогда, когда их сближала или скрещивала одна и та же поэзия. Параллельное рассмотрение их творческих результатов могло бы быть темой особой работы.

Клод-Ашиль Дебюсси (1862—1918) обращается к вокальной миниатюре на заре своей творческой деятельности, в конце 70-х годов, еще будучи студентом Парижской консерватории. Перед ним открывалась широкая панорама достижений в этом жанре его предшественников и старших современников, и намечались два основных пути. Один — путь дальнейшего развития и усовершенствования романса, широко бытовавшего в сфере домашнего музицирования и концертной жизни, традиции которого были установлены Гуно, продолжены и дополнены Массне и др. Другой — путь группы учеников Франка; лидерами их были Дюпарк и Шоссон, мелодии которых завоевывали признание в более узких музыкально-художественных кругах. В эти же годы в среде салонных любителей камерной музыки начинал привлекать внимание лиричностью и мягкой выразительностью своих миниатюр Форе, находившийся под влиянием поэтики Гуно, но уже тяготевший к стихам молодых поэтов и стремившийся к большему

разнообразием и топкости в передаче душевных движений и музыкальном языке. Несмотря на свой зрелый возраст и богатый творческий опыт, а также довольно частое обращение к одним и тем же поэтам, Форе не мог повлиять на Дебюсси не только в силу различия их художественных натур, но в еще большей степени потому, что по сравнению с Дебюсси постоянно несколько запаздывал в нахождении нового, хотя и двигался в области вокальной лирики по параллельному пути.

Вокальное творчество Дебюсси вырастает из синтеза лучших достижений его предшественников, которые он внимательно изучает и мудро отбирает наиболее близкие его творческой направленности приемы и принципы их вокальной стилистики, вместе с тем ставя и решая все новые творческие задачи. Путь синтеза, избранный Дебюсси, во многом определялся содержанием избираемой им поэзии. Бурже, Верлен, Бодлер, Луис, поэты XV—XVII веков, Малларме — вот те поэты, обращение к творениям которых превращалось в вехи на творческом пути Дебюсси.

Вокальных миниатюр у Дебюсси не так много (всего около 40), но почти каждая достойна особого рассмотрения и занимает особое место в его творческой эволюции. Начинает Дебюсси под явным влиянием музыкальной поэтики Массне, хотя и тут проявляет черты оригинальности, нарастающей с каждым следующим сочинением. Обращение к Верлену является этапным и ставит перед Дебюсси новые задачи под знаком приоритета в романсе поэтического начала. Это приобщает Дебюсси к позиции Дюпарка и Шоссона, которая и в дальнейшем остается основополагающей для всей вокальной лирики Дебюсси. Поэтический текст на первом месте, но аспект его прочтения композитором определяет музыкальное решение, расставляет акценты. Проблемы соотношения слова и его вокального интонирования, ритмики стиха и вокальной мелодии, взаимосвязи вокальной мелодии и фортепианного сопровождения и, наконец, структура стиха и музыкальной формы в целом, то есть весь комплекс вопросов, которые ставили и не всегда полноценно решали Берлиоз, Дюпарк и Шоссон, ставится и решается в близком им ключе, но на новом уровне музыкальной стилистики, присущей новаторскому гению Дебюсси.

При всей приверженности к методу детализированного интонирования слова, приводящему к сближению просодии с поэтической речью, Дебюсси не отказывается от выразительности собственно мелоса, который он воспринял от кантилен Массне, порой концентрируя их в более мелкие мотивы, сохраняющие, однако, чисто *мелодическую* выразительность. Подобно Массне, а также Шабрие и Делибу, только с несравненно большей изобретательностью и разнообразием, преломляет Дебюсси в своей вокальной музыке жанровое начало, вплоть до цитирования мотивов и общеизвестных популярных мелодий или стилистически точного воссоздания инструментальных наигрышей и танцеваль-

ных ритмов (этим не пользовались ни Дюпарк, ни Шоссон). Что предпочитает Дебюсси: народно-песенный, бытовой или профессионально-вокальный источник мелоса? Речитативную или кантиленную просодию? Мелодизацию бытового или поэтического речевого интонирования? Трудно сказать, — и то, и другое, в зависимости от решаемой задачи, от темы или стилистики избранного стихотворения. А порой и то, и другое, слитое или спаянное воедино в только ему присущую, чуткую к смыслу и стихотворной метрике единую, прихотливо-изменчивую мелодико-интонационную сферу, то поющую, то говорящую. Она то вплетена или окутана, то парит и порхает над фортепианным сопровождением, которое отмечено чертами необыкновенного фактурного многообразия и ладо-гармонического богатства. Обращает внимание новаторство форм вокальных миниатюр Дебюсси, еще мало изученных и недостаточно оцененных, в которых с удивительной непринужденностью переосмысляются и варьируются традиционные куплетно-строфические структуры и новые формообразования, чисто музыкальные закономерности которых строятся на аналогиях с поэтическими формами. (Пожалуй, в этом предшественником Дебюсси был Лист.)

Уже в юные годы для каждого стихотворения Дебюсси находит свое неповторимое, безошибочно избранное музыкальное решение, подсказанное общим содержанием текста. В нем сочетается некое единообразие в фактуре музыкальной ткани, метроритме, гармонических последованиях с удивительным «непредвиденным» разнообразием в деталях, рожденных «частностями» сменяющихся в тексте образов, мнимо импровизационных и вместе с тем образующих свою многозначную «систему».

Процессуальность чувства, смена образов или развитие «действия», заложенное в стихотворении, находит свое выражение и в музыке, в ее чисто музыкальных закономерностях, тем более, что Дебюсси тяготеет к текстам описательного, картинного характера. Видимо, по недоразумению, музыке Дебюсси приписывают некую «статику». Даже пребывание в одном состоянии, даже пейзаж у Дебюсси не бывает статичным. В них всегда наличествует некое «микродвижение», наплывы и спады, сгущение и рассеивание одного и того же состояния или движущиеся светотени одного и того же явления. Правда, эти «микропроцессы» часто бывают замедлены или приглушены, но в смене своих градаций всегда ощутимы. Примечательно, что зафиксировать процесс, преимущественно психологический, с помощью сцепления контрастных эпизодов стремились и Дюпарк, и Шоссон. Дебюсси чаще всего решает движение чувств внутренним развитием единого материала. Примерами таких «явлений в развитии» могут служить «Деревянные лошади» — сцена народного гуляния — или «Тень деревьев» — оба на стихи Верлена.

Примечательно, что многие из своих тематических образований, впервые обретенные в вокальных миниатюрах и «подска-

занные» переводом на язык музыки конкретных образов поэтического текста, Дебюсси переносит в другие музыкальные жанры, придавая им определенный семантический смысл, отнюдь не исчерпывающийся приемами звукоизобразительности. А между тем «музыкальные образы» эти столь выразительно однозначны, что мы без труда «разгадываем» их, даже встречаясь с ними впервые. Так можно найти в ряде ранних романсов элементы гой музыки, из которой будет соткан образ Мелизанды; задолго до появления «Прелюда к послеполуденному отдыху фавна» его флейтовый наигрыш появлялся в эскизе «В тишине», в «Галантных празднествах» Верлена, а затем в «Флейте пана» П. Луиса и откликается в меланхолических наигрышах «Маленького пастушка» из «Детского уголка». Многие тематические образования из стихотворений Бодлера послужат материалом для любовных сцен «Пеллеаса», а в симфонических «Празднествах» отзовется ярмарочное веселье «Деревянных лошадок». И в этом сказывается отнюдь не «бедность музыкального выражения», но точность образного языка Дебюсси.

С первых шагов главной темой миниатюр Дебюсси становится природа, порождающая переживания человека. Порой она нова не только для Дебюсси, но и для всей французской музыки. Так, обратившись к Верлену, Дебюсси дополнил его ироничное восприятие XVIII века. Своей музыкой он нарисовал все, что мы можем увидеть в изобразительном искусстве того времени, но с поправкой на восприятие критически настроенных потомков: не только жеманное изящество, поверхность чувства, игру в любовь и безудержный гедонизм, но еще и обреченность развлекающейся аристократии, тленность и прах героев галантных празднеств, которых постигнет забвение («Сентиментальная беседа»). Дебюсси ставит тонкие и многозначительные акценты в стихах Верлена, придавая особую рельефность сочетанию иронии и грусти, поэтичности и насмешки, вспышки живого чувства и злого гротеска.

Дебюсси не стремится укрупнять жанр вокальной миниатюры, сохраняя в нем малые размеры, интимность тона, но зато шлифуя и детализируя все средства музыкального письма и вокальной выразительности, чтобы оттенить нюансы поэтического текста. Можно лишь поражаться тому, как за короткий срок на почве вокальной миниатюры развивается мастерство, обогащается композиторская техника, индивидуализируется музыкальный язык Дебюсси. Правда, в этом помогают ему те выдающиеся поэты, к которым он обращается. Поразительны духовная, художественная и интеллектуальная восприимчивость Дебюсси в усвоении содержания и поисках адекватного поэзии самостоятельного решения в сочетании интонационной музыки поэтического слова с вокальным его произнесением на фоне фортепианного сопровождения. Разработкой фортепианного сопровождения он занят даже не меньше, а больше, чем вокальным интонированием,

которое, собственно, приходит к нему само, из интуитивного чутья выразительных возможностей звучащего слова, заложенных в поэтическом тексте.

Первые романсы Дебюсси появляются в 1878—1879 годах. Это «Звездная ночь» (стих. Т. де Банвиля), «Прекрасный вечер» (стих. П. Бурже), «Полевые цветы» (стих. А. Жиро). Отметим, что уже здесь Дебюсси обращается к стихам, в которых образы природы определяют содержание романса. Среди 15 романсов, созданных Дебюсси до 1884 года, то есть до его участия в конкурсе на Римскую премию и поездки в Рим, шесть написаны на стихи П. Бурже (1852—1935), совсем молодого тогда поэта, принадлежавшего к парнасской школе и в 1875 году опубликовавшего свой первый сборник стихов. Стихи его не отличались особой оригинальностью, но звучали музыкально, красиво выражали возвышенные чувства и мысли, внушенные человеку общением с природой. После «Прекрасного вечера» Дебюсси пишет на стихи Бурже романсы «Сентиментальный пейзаж», «Вот весна», «Музыка», и «Колокола». В последнем Дебюсси впервые обращается к теме звонов, оживляющих пейзаж, далеких и близких, тающих в тишине и навевающих воспоминания и надежды. В дальнейшем звоны будут звучать в сочинениях Дебюсси неоднократно. Романсы этих лет, как уже говорилось, имеют явные черты сходства с Массне в мягкости мелодических линий, в прозрачности и рисунках фортепианного сопровождения, в общем тоне «умеренного» чувства. Но в каждом романсе проступают и свои черты своеобразия в деталях музыкального языка, уточняющих образы текста: то короткая ладовая светотень, то подчеркнутая смена гармоний, то свежесть натурального оборота в мелодии, придающие целому какую-то особую сосредоточенность выражения.

Самым знаменательным в эти годы было обращение Дебюсси к поэзии Верлена, в то время малоизвестного поэта (слава пришла к Верлену лишь посмертно), которого «открыл» для себя Дебюсси. Одно за другим переводит композитор на язык музыки заимствованные из серии «Галантные празднества» стихотворения: «Пантомима», «В тиши», «Мандолина», «Лунный свет», «Марионетки» (1881—1882), отвлекаясь от всех других поэтов. Правда, завершения работа над текстами Верлена не получила. Уже слишком необычными были эти стихи. Дебюсси неоднократно переделывал свои миниатюры, и в окончательном виде они были опубликованы только в начале 90-х годов. Три из них образовали I тетрадь «Галантных празднеств» (1892). Но сам факт обращения к новому по образному строю, сложному и причудливому миру поэзии Верлена направил творческую мысль Дебюсси по иному руслу — создания в вокальной миниатюре пейзажно-жанровой сценки, лирической и гротескной одновременно. Особо важную роль в решении этой задачи сыграли «Мандолина» и «Лунный свет».

В 1884 году обстоятельства отвлекают Дебюсси от вокальной миниатюры: сначала подготовка к конкурсу, а затем поездка и пребывание в Риме, где он посвящает большую часть своего творческого внимания выполнению обязательных отчетных заданий в более крупных формах (кантата «Дева-избранница», симфоническая сюита «Весна» и т. д.). Но по возвращении в Париж увлеченность поэзией Верлена вступает в новую фазу. В 1886—1888 годах Дебюсси создает «Шесть забытых ариетт» на стихи Верлена, в которых проявляются новые черты его дарования. Здесь он обращается к другой стороне тематики стихов Верлена, насыщенных проникновенным лиризмом. И снова на первом плане — природа, в разных ее аспектах. Овеянное глубоким чувством восприятие ее обуславливается душевным состоянием героя, а порой и определяет это состояние. Здесь и светящиеся разными красками одухотворенные пейзажи («Это экстаз упоительный», «Плачет мое сердце», «Тень деревьев во мгле реки»), и озорная картинка народного развлечения («Деревянные лошадки»), и волнующие своей «открытостью» любовные переживания, находящие созвучный отклик в явлениях природы («Акварели»). Ариетты полны юношеской непосредственности чувства и вместе с тем они поражают новой, уже сложившейся в сознании композитора своеобразной системой «зримо-образных» ассоциаций в музыкальном языке. Ассоциативный метод композитору подсказал своей поэзией Верлен, но музыкальное преломление нашел сам Дебюсси, который так сформулировал (правда, значительно позднее) свое понимание метода перевода «зримого» в категорию «слышимого»: «Музыка — не прямое изображение, не иллюстрация картин природы, она передает впечатления от природы путем более сложных и тонких, тайных ассоциаций» (тайных, то есть скрытых, не поддающихся анализу).

Именно в вокальной миниатюре Дебюсси становится певцом природы, ее художником, поэтом и музыкантом одновременно, и путь к этому указал ему своими «словесными пейзажами» Верлен. Убедительным примером может служить вокальная миниатюра «Деревянные лошадки» на стихотворение Верлена из серии «Бельгийские пейзажи». Деревянные лошадки — это сидения на карусели, вертящейся под музыку посреди площади в праздничный день. Стремительными штрихами рисует нам Верлен забавляющихся кружением на карусели. Тут и солдат со своей подружкой, и ребенок, в восторге прижавшийся к матери, а среди публики — воришка, пользуясь суматохой, очищающий карманы зевак. Все под гипнозом вертящейся карусели испытывают головокружение, в котором есть своя прелесть, прелесть праздника и незатейливого развлечения. Легко и заразительно весело оформляет музыкой эту картинку Дебюсси: текст поется на мелодию в духе задорной, веселой, со скачущим ритмом песенки, разную эмоциональную окраску которой придают яркие тональные сдвиги. Сопровождение воссоздает и трубный наигрыш

зазывалы и веселый шум толпы, и в остиной фигурации завораживающее кружение карусели (см. пример 68).

68

[Allegro non tanto]

Tournez, tournez

bons chevaux de bois. Tournez cent tours, tournez

Но как удастся Дебюсси в конце этой бесхитростной жанровой картинке передать нам в музыке омраченную концовку праздника, которая наступает, когда спускаются сумерки и в темном бархатном небе зажигаются далекие звезды, а в наступившей тишине одиноко звонит колокол!.. Всего несколькими скупыми приемами создает Дебюсси этот «пейзаж с настроением» и с многозначным подтекстом (см. пример 69).

69

Lento

ppp molendo ppp

Искусно пользуясь контрастными регистрами, колорируя звукоизвлечением разные голоса, Дебюсси уже здесь добивается оркестровых эффектов в партии фортепиано.

Можно перечислить и описать эти приемы: постепенное торможение темпа и затухание разреженной фигурации, распадающиеся мотивы фанфары наигрыша, мерно повторяющаяся в среднем голосе педаль колокола и сгущающийся мрак застывающего в басу аккорда Т в кадансе. Но каким колдовством Дебюсси комплексом этих средств вызывает в нас ассоциативно зрительное

впечатление — объяснению не поддается. Да, вероятно, объяснять и не нужно, это и есть та самая «маленькая» тайна, о которой говорит Дебюсси.

По сравнению с ранними романсами в «Шести ариеттах» восхищает уже достигнутое разнообразие композиторского письма, искусство деталей в музыкальной ткани. В Ариеттах голос всюду «поет», но дифференцированность требуемой манеры пения, исходя из разной метроритмики просодии, значительно возрастает. Наиболее сконцентрированно драматична миниатюра «Тень деревьев». Здесь тонущее в глубине воды отражение ассоциируется с безнадежно утонувшими в небытии надеждами. Многозначность каждого слова, скрытый смысл каждой аналогии вызвал особую напряженность интонирования, обостренную чередованием разносложных строк. Сжатость текста при его эмоциональной емкости потребовала еще большего лаконизма и интенсивности эмоциональных контрастов. Ариетта состоит всего из 31 такта и при этом отличается особой напряженностью модуляционного и гармонического развития в фортепианном сопровождении и широтой диапазона в вокальной партии. Так, в момент кульминации, сдвинутой в последнюю треть формы, на протяжении 2—3-х тактов голос переходит от речитатива, почти шепотом, к ариозному распеву в верхнем регистре, за которым следует медленный спад по тонам септаккорда на полторы октавы вниз. Завершается мелодия голоса последним порывом вверх и бессильным спадом на одну и ту же малую септиму на словах «утонувшие надежды».

Особую нервную выразительность, соответствующую порывистому ритму стиха, придает просодии метрическая неустойчивость: сцепление дуольных и триольных группировок, а также «мнимое» нарушение квадратности чередованием асимметрично построенных фраз, начинающихся то с затакта, то с запаздывающей синкопы при сохранении четной тактовой группировки. При этом заключительная кульминационная фраза голоса растягивается в шеститакт, а завершает ее пятитактовое кадансспрягающее заключение у фортепиано.

В дальнейшем Дебюсси будет широко и разнообразно пользоваться нарушением квадратности и симметрии в организации формы приемами «наплывов» и переключений, что придает дыханию его музыкальных построений особую свободу и текучесть.

Пожалуй, в этой Ариетте больше чем в других Дебюсси проявляет смелость в использовании апподжиатур и задержаний. Гармоническая вертикаль пронизана мелодическими подголосками, придающими терпкую экспрессивность даже последованиям трезвучий, не говоря уже о частом применении альтерированных септаккордов, нонаккордов на побочных ступенях (кстати, в первой Ариетте — «Экстазе» — также часто применяется нонаккорд); следует отметить и мелодические обыгрывания тритона, и, наконец, типичное для Дебюсси сопоставление основной тональности далекого строя пониженной доминанты, обусловленной интер-

вальным шагом в мелодии. Уже здесь и в других Арнеттах композитор проявляет присущее ему ощущение гармонического созвучия как резонатора вокального тона, смены которого чутко следуют и вытекают из нюансов мелодической интонации. Вокальная интонация находится в постоянном «общении» с музыкальной тканью сопровождения. Она вплетается, перекликается, подхватывается и развивается им.

«Шесть арнетт» не являются циклом. Они написаны на стихи, заимствованные из трех разных серий стихов Верлена, объединенных общим названием «Романсы без слов». Но два последних из них из серии «Акварели» — «Зелень» и «Сплин», — несколько обособлены, производят впечатление «микроцикла». Это два контрастных состояния одного чувства — безоглядной, юношески доверчивой любви. В «Зелени» герой восторженно приносит к ногам возлюбленной вместе с дарами природы — цветами, ветвями деревьев и плодами, — свое пылающее любовью сердце, которое он просит оберечь от ран. Он погружается в блаженный сон любви, обласканный своей подругой. Полна света и какой-то окрыленной порывистости и музыка этого романса, в котором наплы обогашенное преломление у Дебюсси лучшие стороны романсовой лирики в духе Массне. Порывистое, «задыхающееся» фортепианное вступление служит прозрачным фоном для обаятельно певучей мелодии, устремленной в верхний регистр, окруженной искрящимися, тоже в верхнем регистре, фигурациями. Светлые, поистине акварельные краски выдержаны до конца, лишь постепенно движение тормозится в соответствии с блаженной созерцательностью, наступившей в поэтическом тексте. Искристые переливы фортепиано сменяются мерной, двойной педалью в нижнем и верхнем регистрах, внутри которой располагается все более умпротворенно речитирующий голос. В тексте Верлена можно заметить тени сомнений, Дебюсси прочел его текст без этого нюанса. Зато вторая «Акварель» — «Сплин», или русская хандра, в полном соответствии с мельчайшими поворотами образов в тексте передает все оттенки отчаяния от сознания приближающейся утраты любви и бессилия ее удержать. Он еще любит, а к нему растет отчуждение, и все окружающее, что внушало радость, все ликующие краски неба, моря и цветущих плодов земных болезненно ранят удрученную душу своим несоответствием происходящей с ним метаморфозы чувств.

При всей внешней простоте музыкальной ткани в ней достигнуто тесное единение между мелодическими интонациями голоса, дублированного верхним голосом сопровождения и дополненного подголосками в нижнем регистре, нервно вздыхающими синкопированными аккордами фона и мрачными тяжелыми басами. Романс этот очень закончен по форме. Его открывает небольшой мелодический речитатив вступления фортепиано, как бы начинающий печальную исповедь; эта мелодия не раз повторится, вступая в своеобразный диалог с вокальной партией. Партия голоса тоже

начинается с речитирования, но на одной ноте, за которым следует все более напряженная собственно кантилена. Нарастающее отчаяние в вокальной партии поддерживается в партии фортепиано во всех элементах ее свободно полифонизированной ткани, доходит до пароксизма и срывается, изживаясь до конца в неторопливом заключении фортепианного сопровождения.

По приемам музыкального письма, прорастанию в фортепианной партии гармонической ткани со свободно вплетающимися подголосками, сопутствующими основной мелодии и получающими самостоятельное значение, по разнообразию и тонко использованным приемам полиритмии и экспрессивности возникающих гармоний «Сплин» заслуживает сравнения с самыми выдающимися песнями Шумана, а разработка музыкальной ткани фортепианной партии напоминает отдельные полифонизированные эпизоды из «Крейслерианы».

Вскоре после «Ариетт» Дебюсси обращается к новому для себя поэту Шарлю Бодлеру, к поэзии которого осмеливались прикасаться немногие музыканты. Преломление его поэзии в музыке Дебюсси примечательно еще и тем, что на нем лежит отпечаток кратковременного, но сильного увлечения композитора Вагнером, созвучное и в какой-то степени порожденное достаточно широкой волной вагнеризма, охватившей французские художественно-артистические круги в 80—90-е годы и далеко не изжитое еще и в начале XX века.

Проблема вагнеризма во Франции не так проста, чтобы выносить ей однозначный приговор. Она требует рассмотрения в разных аспектах, и следует признать, что интерес к Вагнеру, его эстетике, теории его музыкальной драмы и реализации ее в творчестве «великого сумрачного германского гения», оказал не только негативное, но и позитивное воздействие на французскую музыку. Но ограничимся только тем, какую роль сыграл Вагнер в идейно-творческой эволюции Дебюсси.

Сближение Дебюсси с Шоссонам совпадает с временем особого увлечения Шоссона Вагнером. В доме Шоссона собирались порой с целью специального изучения партитур Вагнера, и Дебюсси был непременно участником этих собраний, исполняя на рояле в 2 и 4 руки сочинения Вагнера. Летом 1888 и 1889 годов Дебюсси сопровождал Шоссона в Байрёйт на торжественное исполнение там вагнеровских опер. Эти две поездки оказали на Дебюсси разное воздействие. После первой он вернулся под сильнейшим гипнозом колдовских чар Вагнера. Как Шоссон и многие другие французские музыканты, он главным образом был увлечен новаторским языком «Тристана», а также «Парсифаля». По времени это совпало с завершением «Ариетт», в которых влияние музыки Вагнера не сказалось, и обращением к Бодлеру (1887—1890).

1889 год был отмечен еще одним событием — Всемирной выставкой, организованной в Париже и ознаменовавшейся многочисленными концертами русской музыки в исполнении русских

музыкантов, на которых были представлены все жанры русской музыки, начиная от симфонических, фрагментов и хоров из опер и кончая камерными. Частым посетителем концертов русской музыки был и Дебюсси, обновивший и расширивший свои представления о русской музыке, с которой он познакомился ранее во время пребывания в России в доме И. Ф. фон Мекк. С особым интересом он отнесся к вокальным сочинениям Мусоргского (цикл «Детская», «Без солнца»), а затем к опере «Борис Годунов», которую он изучил по клавиру, привезенному в 1874 году Сен-Сансом из России.

Впечатления от русской музыки, а также знакомство с музыкой дальневосточных народов французских колоний, в частности индонезийским гамеланом, привели к пересмотру его увлечения Вагнером. Дебюсси приходит ко все более глубокому убеждению, что влияние Вагнера и следование ему опасно для музыканта другой национальной культуры, приводит к эпитонству, ослабляет его связи с традициями своей культуры, подавляет присущее ему своеобразие, в конечном счете обезличивает художника. С годами это убеждение крепнет, а с началом своей музыкально-критической деятельности (1901—1911) Дебюсси, признавая все величие Вагнера и его значение в развитии германской культуры, неустанно борется с вагнеризмом на французской почве. Он доказывает чуждость музыки Вагнера самому духу французской музыкальной культуры и ищет противоядие вагнеризму в оживлении исконно французских музыкальных традиций и в изучении опыта становления и плодотворного развития других национальных школ, в первую очередь русской школы, особенно «Могучей кучки». Среди «Могучей кучки» неизменное восхищение Дебюсси вызывал Мусоргский. Именно метод Мусоргского, слияние воедино мелодической и речевой интонации Дебюсси считает единственно плодотворным в сфере вокальной музыки и применяет его в своей творческой практике, как в вокальной лирике, так и в музыкальной драме «Пеллеас и Мелизанда».

Речь идет не о подражании, а именно о методе и его применении к специфике французского языка, французской фонетики, французскому стихосложению в сочетании с французскими традициями вокального интонирования. Интуитивно Дебюсси уже обрел этот метод в стихах Верлена. Вероятно, именно в сравнении с русской музыкой музыка Вагнера во время второй поездки в Байрёйт (1889) не произвела на Дебюсси столь уж неотразимое впечатление. Разумеется, его критические замечания касались прежде всего тематики музыкальных драм Вагнера и принципов их музыкальной драматургии, что имело существенное значение в его планах и реализации «Пеллеаса и Мелизанды». Но и в области вокальной лирики, в частности в работе над стихотворениями Бодлера, воздействие музыкальной стилистики «Тристана» заметно нейтрализуется другими традициями, хотя «тристанизмы» присутствуют в них достаточно явственно.

«Пять стихотворений Бодлера с музыкой Дебюсси» (1887—1890) — так озаглавлены они были композитором при издании — представляют собой несомненно необъявленный цикл. Как и в случае с Верленом, Дебюсси сам формирует цикл, выбрав среди многочисленных стихотворений Бодлера те, которые отвечали его замыслам и создав из них разноликую глубокую и сложную поэму о любви, почти космическую по тем масштабам, какое принимает в жизни человека любовное чувство, заполняющее все существование, опустошающее и разрушающее жизнь своей утратой.

В избранных стихотворениях Бодлера прославление любви и ее восторгов и блаженства, и картины окружающего мира сквозь любовную эмоцию, и психология любви, и размышления на тему о любви, поднимающее ее на уровень философских категорий. И повсюду зримо или незримо вокруг человека и его любви, счастливой или несчастливой, сладостной или горькой, царит природа, которой Бодлер (и Дебюсси) посвящают отдельные поэмы.

По сравнению со стихотворениями Верлена, стихи Бодлера пространны, масштабны, требуют совсем других объемов музыкального воплощения и всего тону повествования. Они величавы и торжественны, как, например, отлитое в гекзаметры, почти гимничное первое стихотворение «Балкон». Три из последующих — «Вечерние гармонии», «Примирение» и «Смерть любовников» написаны в виде виртуозно прекрасных по форме и звучных сонетов; только третье — «Фонтан» — приближается к песенной форме: три строфы, за каждой из которых следует многозначительный припев.

«Балкон» представляет собой развернутое вступление. Торжественный гимн всецельной любви и ее главной богине — женщине, неизменно прекрасной и влекущей, благодетельной и беспощадно жестокой, дарующей блаженство и отнимающей его, одухотворяющей и свет солнца и мрак ночи, оставляющей навечно в памяти воспоминания о красоте, наслаждениях и клятвах. Дебюсси набирает для него форму варьированной строфы в соответствии со строфической формой стихотворения. Дебюсси проявляет изобретательность во все более насыщенной музыкальной ткани, развивая мелодические мотивы фортепианного вступления (см. пример 70). Некоторые из мотивных образований с незначительными вариан-

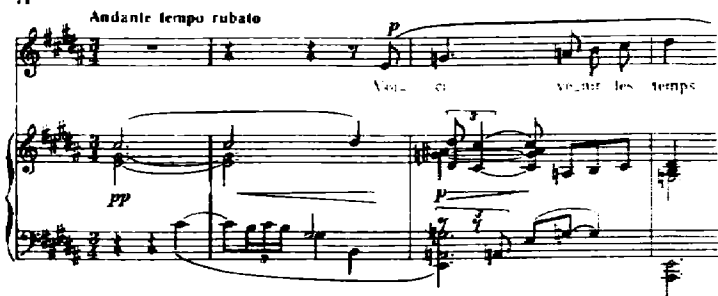


тами появляются в разных поэмах цикла. Они же в каждой песне служат тематическими зернами для вокальных партий, в которых с большим искусством Дебюсси создает градации между поэтической речью, то есть «музыкой стиха» и кантиленой.

На многих страницах «Пяти стихотворений Бодлера» лежит отпечаток «Тристана». Это и ползущая хроматика в средних голосах, и перенасыщенность гармонии нонаккордами, и известная ритмическая вялость, являющаяся еще и следствием редкого и опосредованного обращения к жанровым прообразам.

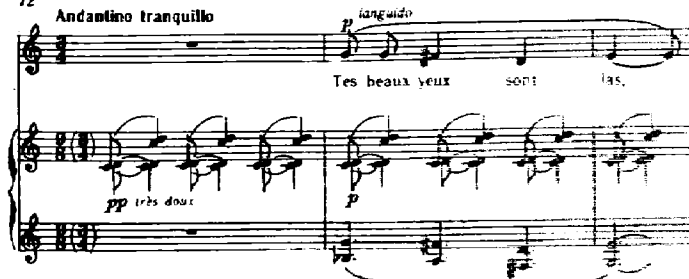
«Вечерние гармонии» — второе стихотворение, в котором воспевается красота спускающегося на землю вечера, плывущие в воздухе звоны и ароматы, отдаленно напоминающие пьянящее кружение в вальсе. Гаснущие краски заката, умирающего дня напоминают о ждущем каждого мраке небытия. В этом стихотворении Дебюсси достигает, пожалуй, наибольшего лаконизма и слитности формы, в которой, как повторяющиеся строки и рифмы в сонете, стираются наплывами разграничения формы, а основной мотив, сформулированный в двух начальных тактах, разнообразно варьируясь, скрепляет форму.

71



Центральное место в цикле занимает третье стихотворение — «Фонтан». Образное мышление Дебюсси находит впечатляющее воплощение главному, постоянно возвращающемуся мотиву — мерно падающим каплям фонтана, его рассыпающаяся водная пыль переливается радугой в лучах луны. Фортепианное сопровождение воссоздает эти образы в двойной педали покачивающихся секунд, «расщепляющих» топику (см. пример 72).

72



Их дремотное мерное повторение напоминает начало романа Бородина «Спящая княжна». (Дебюсси знал с юности романсы Бородина, которыми восхищался Лист и познакомил с ними французских друзей.) Форма варьированной строфы полностью совпадает со структурой стихотворения. При каждом повторении строфы секундовая педаль расплетается во все более оживленную, узорчатую, завоевывающую верхний регистр фигурацию, передающую сверканье водных брызг.

73

[Andantino tranquillo]

Tom-be comme une a-ver-se De

lar-ges pleurs.

pp en retenu

Но кроме красочного фона в стихотворении заложено движение чувства. Это самые прекрасные страницы любви, воплощение «тихого» экстаза, в котором каждый нюанс текста получает чуткое прочтение в интонировании вокальной линии. По музыкальному языку «Фонтан» наиболее диатоничное из всех стихотворений. Тональные опоры ясны и устойчивы в органичных пунктах баса. Красочные модуляции последовательно сдвигают пласты музыкальной ткани преимущественно по секундам, исходя из логики основного музыкального образа. Музыкальный материал в рамках строфичности все больше «измельчается» и просветляется в переливах фигураций, ближе к концу зеркально повторяется метрическое построение фигураций. Так постепенно они замедляются, спускаются все ниже, тормозятся, возвращаясь к первоначальному рисунку, и застывают в блаженном покое. «Успокоенные» наиболее

близко по тону «страдальческим» диссонансам и хроматизмам «Тристана», но широкое кантиленное движение вокальной линии и прозрачная, чисто гармоническая ткань сопровождения сохраняют Дебюсси самостоятельность прочтения аналогичной темы. Особенно красиво, величественно и просветленно звучит широко распетая кантилена заключения, апофеозно приподнятая, насыщенная аккордовыми удвоениями сопровождения. В ней, простившись с ушедшим солнцем, голос шлет приветствие шествующей ночи.

Последнее стихотворение — «Смерть любовников», наиболее «тристановское» по настроениям текста, не получило адекватного воплощения в музыке Дебюсси, несколько внешне осветившего перипетии этих стихов Бодлера.

При всем пietetе к Бодлеру Дебюсси, по-видимому, не нашел больше точек соприкосновения с его поэзией. Да и преобладание трагической доминанты в его стихах не могло вызвать отклик в композиторе, полном жизненных сил и восторга перед красотой природы. А может быть, его предостерегла чересчур реальная опасность перепевов «Тристана», сковывающая в эти годы творческую фантазию многих его современников. Так или иначе он возвращается к Верлену.

В 1890 году одно за другим появляются музыкальные решения Дебюсси пейзажей Верлена, получающих особенно живописное воплощение. В стихотворении «Печалится звук рога в чаще леса» с удивительной точностью воссоздаются в звуках образы тоскливого сонета Верлена, передающего серые, сумрачные краски поздней осени, умирающей природы под покровом первого снега. Дебюсси вспомнит это настроение покорной грусти и одиночества лет через 15 в Прелюдии «Шаги на снегу».

Зато полно удивительно светлых красок музыкальное прочтение другого пейзажа Верлена «Уступы изгородей выются без конца». Четыре катрена этого стихотворения последовательно воссоздают перед нами скромную весеннюю прелесть зеленеющих полей, лугов и рощ французской деревни. Дебюсси следует за текстом, сочетая наивную песенность вокальной партии с красочной детализацией фортепианного сопровождения. Дебюсси не цитирует здесь народную песню, как в «Садах под дождем» или оркестровых «Весенних хороводах», но дух песен Илья де Франса насыщает его непринхотливую мелодику в окружении фортепианного звучания, светящегося как молодая зелень.

Еще более картинно-образно «стихотворение положенное на музыку» «Прекрасней соборов стихия морская» — эта первая мариа среди морских пейзажей Дебюсси. Четыре катрена стихотворения Верлена звучат как песня во славу моря прекрасного и страшного, ласкающего и жестокого, кормящего и убивающего рыбака. Образные и многозначные стихи Верлена давали простор пантеистическому воображению Дебюсси. Простейшим приемом арпеджированных трезвучий в широком расположении, охваты-

вающих крайние регистры фортепиано, композитор передает картину спокойно катящихся морских волн. Прием этот в сущности напоминает арпеджированное движение, найденное им когда-то еще в «Прекрасном вечере», но насколько богаче стало гармоническое мышление Дебюсси, как свободно он оперирует мажорно-минорной светотенью, привлечением вторых доминант, разнообразием в использовании побочных ступеней, скользящим бифункциональным наложением во встречном движении голосов, создающим впечатление световых затемнений в таинственных глубинах воды. Четыре строфы шестистиший Верлена он группирует в трехчастную музыкальную форму сквозного движения с сокращенной синтезирующей репризой, столь присущей его формообразованию. Классическое последование тональностей e-moll — H-dur — e-moll — E-dur он обогащает привлечением разнообразных отклонений. Сопоставление регистров и широкий их охват дополняет красочно-колористическую палитру. Вокальная кантилена привольно движется в этих насыщенных обертонах волнах сопровождения и завершается полнотонными фразами: «Море прекраснее всего. Море лучше всех нас». За этой первой данью восхищения морской стихией последуют в творчестве Дебюсси многие другие: лирическая проза «О берегу» (1893), «Сирены» в «Ноктюрнах» для оркестра (1897—1899), три ослепительных по краскам симфонических эскиза «Море» (1905), морские эпизоды в «Пеллеасе и Мелизанде» (1902) и скромная по размерам, но столь трагичная по содержанию прелюдия для фортепиано «Что видел западный ветер» — целая галерея морских пейзажей, которым мог бы позавидовать любой живописец.

За «Морем» следует обращение Дебюсси к другой существенной для него сфере верленовской поэзии — «Галантным празднествам». Дебюсси возвращается к окончательной редакции сначала «Мандолины» (1890), а затем трем миниатюрам «В тиши», «Марионетки» и «Лунный свет», которые теперь образуют I Тетрадь «Галантных празднеств» (1892). Талант Дебюсси сверкает в них своими новыми гранями, поражал умением воссоздавать в звуках оживленные жанрово-живописные картины. «Мандолина» служит вводом в этот мир нарядной, изысканной и шутливой галантности. В них Дебюсси показывает себя мастером миниатюры, использующим технику тонкого, богатого изобретательными нюансами музыкального мазка и детализированного рисунка подобно пастелям и эмальям XVIII века. Среди них «Мандолина» — самая укрупненная и самая откровенно гротескная картина, рисующая фривольные сценки ночных празднеств на лужайках подстриженных садов в духе Вагго, где звучат серенады под звуки мандолины, колорит которой воссоздается у фортепиано арпеджированными аккордами из квинт в сочетании с терпкими «фальшивыми» секундами и щелчками вибрирующих форшлагов. Мелодическая линия голоса капризна, с внезапными ладовыми и ритмическими «поворотами», акцентирующими насмешливые слова;

гармонии терпки, полны неожиданностей и «столкновений», хроматических сдвигов и ненормативных разрешений.

Миниатюрный триптих «Галантных празднеств» менее дерзок. «В тиши» — это любовное объяснение, овеянное искренним чувством в тени деревьев, в тишине уходящего дня. Мечтательный характер вокальной просодии переходит во вкрадчивую романсовую кантилену преимущественно диатоничного склада. Ее дополняет задумчивая, нисходящая пентатонная мелодия у фортепиано. В ней есть интонации родственные теме Мелизанды, но триоль и пунктирный оборот придают ей сходство с начальной соловьиной трелью. Фоном ей служат медленно сменяющиеся, ласкающие гармонии, порождающие порой хроматические всплески, которые воссоздают дремотное журчание ручья. Это подлинная пасторальная идиллия, но нарисованная утонченными средствами звуковой палитры Дебюсси.

Вторая миниатюра резко контрастна. «Марионетки» переключаются по характеру с «Мандолиной». Это жанровая сценка, полная затейливого озорства и беспощадной иронии в описании любовных забав участников ночного маскарада. Под масками излюбленных персонажей комедии дель Арте их сердца пусты, а чувства фальшивы как в спектакле марионеток. Простая песенная мелодия вокальной партии, как и сопровождение, пронизана танцевальными ритмами. Вся сцена полна буффонного оживления. Неожиданную поэтическую концовку придает ей «голос природы» — соловьиная песня, зазвучавшая на фоне убегающих шагов веселой компании.

Третья миниатюра — «Лунный свет» — возвращает нас в сферу затаенного лиризма, пронизанного тихой грустью размышлений о призрачности этого мира веселья и любовных утех, исчезающих как тени в таинственном свете луны. Музыка «Лунного света» строится на удивительно тонких, зыбко колышущихся светотенях скользящих хроматизмов в чередовании терций и кварт фоновом движении, приглушенных красках альтерированных, увеличенных и целотонных гармоний и неуловимой смене незакрепленных модуляций. Голос тихо шепчет и переходит в плавную кантилену лишь в конце, чтоб воспеть лунный свет, который баюкает сон птиц и внемлет тихому плачу фонтана.

Как и в восприятии Бодлера, Дебюсси принимает далеко не все стороны поэзии Верлена. Он выбирает те темы, то направление в его поэзии, в котором запечатлены импрессионистские черты творчества поэта. Дебюсси в равной мере остаются чуждыми и социально-обличительный пафос Верлена, и его богоискательство. Зато интимная лирика Верлена, в которой неразрывно спаяны воедино возвышенная поэтика любовных переживаний, восторженное и проникновенное ощущение природы, а также постижение через искусство жизни и нравов Франции XVIII века нашли в музыке Дебюсси поразительно сильное и чуткое толкование. Именно под воздействием поэзии Верлена не в меньшей степени,

чем художников-импрессионистов, произошло окончательное формирование художественного мышления Дебюсси, в котором доминантой было импрессионистское мировосприятие.

90-е годы в творчестве Дебюсси проходят под знаком преломления в разных музыкальных жанрах эстетики импрессионизма. После «Галантных празднеств» Дебюсси отдает львиную долю своего внимания созданию симфонических произведений («Прелюд к послеполуденному отдыху фавна» 1892—1894; «Ноктюрны» 1897—1899), а также длительной работе над музыкальной драмой «Пеллеас и Мелизанда» (1893—1902). Но вокальная лирика не исчезает из сферы его внимания. Так, в 1892—1893 году он создает свои «Четыре лирические прозы» на собственный текст. Эти вокальные произведения представляют собой опыт перевода в пение прозаического текста в связи с работой над драмой «Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка, которую Дебюсси сам превратил в либретто своей оперы. Четыре вокальных сочинения Дебюсси (трудно подобрать им особое жанровое определение кроме данного самим Дебюсси) представляют собой размышления или повествования на тему, обозначенную в самом названии: «О мечте...», «О берегу...», «О цветах...», «О вечере...». Они являются не только экспериментом, но своеобразным «рабочим опытом» в творческом освоении необычного задания. Ведь во французском театре и в эти годы оперные либретто писались в стихах и только речитативы — прозой. Не на музыке Дебюсси, а именно на тексте «Лирических проз» с наибольшей силой сказалось воздействие поэтики и тематики символизма, расцвет которого во французской литературе падает на 90-е годы XIX века. Символизм как течение оформляется к середине 80-х годов под знаком антипозитивистских тенденций. Его связывают многие точки соприкосновения как с парнасской школой, так и с импрессионизмом, от которых он отличается своей субъективно-идеалистической основой миропонимания, стремлением проникнуть за пределы конкретных явлений, чтобы постигнуть их истинную тайную суть, лежащую в сфере потустороннего, познаваемого лишь интуицией мира духовности, часто приводящей символистов к религиозной мистике.

Все более многочисленная группа молодых поэтов объединяется вокруг Стефана Малларме (1842—1898), эрудита, эстета, блестящего мастера поэтических форм и виртуозной версификации, мыслившего поэзию прежде всего в ее звучании, в котором sonorность слова важнее его понятийности. В 90-е годы Малларме становится признанным вождем нового литературного движения.

Салон Малларме, в котором по вторникам собирается вся литературно-художественная элита Парижа, регулярно посещает и Дебюсси, сближаясь здесь со многими молодыми поэтами и художниками. Малларме ценил и покровительствовал Дебюсси, восхищаясь его симфонической прелюдией «Прелюд к послеполуден-

ному отдыху фавна», написанной к одноименному поэтическому произведению (эклоге), созданному Малларме еще в 1865—1866 годах, когда он принадлежал к школе Парнаса и особо почитал ее вождя — Леконт де Лиля, автора «Античных поэм».

Текст «Лирических проз» Дебюсси написал под влиянием символистской поэзии. Смысл его затуманен изысканной лексикой, сложной метафоричностью, алогичными, неожиданными сцеплениями образов, которые, однако, не теряют у Дебюсси своей конкретности при всем их порой странном аллегорическом словесном «наряде». Дебюсси стремился сообщить тексту особую самодовлеющую музыкальность словесного звучания, зачастую в ущерб смыслу. Основная мысль каждой Прозы ясна, но «подача» и развитие мысли надуманно сложны. Музыка «Лирических проз» несравненно более доступна потому, что в ней заключается образное прочтение текста. Таким образом, музыка играет роль «комментария», проясняющего туманность текста. Именно поэтому главенствующую роль здесь играет фортепианное сопровождение, зачастую подавляющее своей содержательностью вокальную партию, сводящуюся по преимуществу к мелодизированному речитативу. Отсюда насыщенность и масштабность фортепианной партии. Правильно было бы назвать «Лирические прозы» фортепианными поэмами с пением, при всем, действительно органичном слиянии музыки с текстом, носителем которого является голос. Примечательно, что Дебюсси остается верен себе; его образы наиболее осязаемо картинны там, где появляется природа.

Первая Проза «О мечте...» наполнена возникающими как во сне образами средневековых рыцарей и дам, упоминанием о турнирах и подвигах, намеками на Парсифаля, святой Грааль и Тристана. Эти упоминания чередуются свободно, вне логики сюжетного развития. Музыка оформляет эти образы, порой конкретизируя их смысл своей эмоциональной или звукоизобразительной окраской. В конце видения прошлого исчезают, мечта рассеивается, как сон.

Вторая, «О берегу...», как-то «по-домашнему» образно-конкретна в тексте и красочно картинна в музыке. Воспеваются морской берег, омываемый мелкими зелеными волнами, набегающими как шаловливые девочки в зеленых шелковых юбочках. В сумерках угасающего дня сгущаются темные облака, которые приносят злой ливень. Морской бриз разгоняет их и появляется добрая луна, ласкающая зеленые волны своим нежным светом. А ветер доносит белый колокольный звон утонувших соборов. Музыкальная ткань сопровождения полна красочно колористических находок, которые позднее разовьются в отдельные фортепианные миниатюры. Она течет непрерывно в потоке разнообразных, изменчивых фигураций, то сгущающихся на фоне органичных басов, то искрящихся брызгами пассажей в звончатом верхнем регистре. В пассажах и брызгах просвечивают цепи увеличенных трезвучий. В красочности фортепианной звучности и ее легкокрылой

моторике предвосхищается скерцозность «игры волн» будущего, симфонического «Моря» (1905). Вокальная партия состоит из коротких песенных по своей природе попевок, прихотливая ритмика которых акцентирует слова текста. В них преобладает целотонная интервалика и натуральные обороты, но эпизод мрачных облаков заставляет голос скользить по полутонам. Песенные попевки переходят в широкую кантилену, воспевая лунный свет. Далекий колокольный звон сводит просодию к затихающему шепоту...

Третья «Лирическая проза» «О цветах» ассоциируется с тяжелыми ароматами и мрачным колоритом безысходной тоски «Теплиц» Метерлинка, а может быть, и «Оранжереи» Вагнера на стихи Матильды Везендонк. (Отметим, что Шоссон в 1893 году еще не написал свой цикл на стихи Метерлинка.) Здесь все цвета, как и цветы,— символы тяжких эмоций. Зеленые стебли цветов душат сердце, белые лилии кажутся смертельно больными, их аромат — дыхание смерти, а лиловые ирисы — злые убийцы иллюзий. Наступит ли день, когда спасительные руки разобьют стекла теплицы-тюрьмы. Ждать их напрасно. Беспощадное солнце жжет мозг и никогда не расцветет больше радостью. Гнетущей тяжестью давят осыпающиеся черные лепестки тоски. Неизвестно, чем вызван был столь «черный» приступ тоски Дебюсси, омрачивший все те образы природы, которые он обычно воспринимал как олицетворение света и цветущей радости. И в музыкальном языке, пожалуй, Дебюсси нигде не соприкасается столь близко с «Тристаном». Унылая речитация голоса прерывается полными отчаяния возгласами. В сопровождении в коротком вступлении (2 такта) дается как бы «формула» безнадежной тоски в последовании застывших трезвучий C-dur — b-moll — G-dur — b-moll — C-dur, верхний голос которых образует мелодический лейтмотив (*соль—си-бемоль — си-бекар — соль*), повторенный в зеркальном отражении басом (*до—си-бемоль—соль—си-бемоль—до*). Эти два «лица» лейтмелодии и лейтгармонии лежат в основе всего дальнейшего вариационного развития с элементами расширения. В соответствии со сменой образов вся форма этого «романса в прозе» состоит из четырех эпизодов; три последующие являются как бы вариантными строфами первого, строящимися на фактурных, гармонических и мелодических вариационных изменениях и все нарастающей обостренной драматизации основной эмоции. Музыкальная ткань перенасыщена хроматикой, стонущими секундами, терпко альтерированными септаккордами, отчаянными «взлетами» к срывающейся кульминации в конце каждого эпизода. Заключение представляет собой повторение первоначальной аккордовой «формулы безнадежности» в увеличении, звучащей как хорал оцепеневшей скорби.

Четвертая «Лирическая проза», завершающая цикл — самая светлая. В известной мере преодолевается сфера замкнутых личных переживаний выходом на простор объединяющей людей

радости бытия. Здесь повествуется о воскресном отдыхе в городе после полудня, когда все устремляются на лоно природы. Все жаждут умчаться в поездах по веселым дорогам навстречу своей голубой, как небо, мечте. А с наступающим вечером грустно возвращаются в город, где не радует даже праздничный фейерверк. И тут приближается тихими шагами бархатная ночь, даря сон усталым людям и небесам, где празднуют воскресенье звезды и где «плывет в серебре лучей золотая дева Мария (ее, видимо, олицетворяет луна?), несущая всем мир и прощенье». «Пожалейте города и сердца людей, золотая дева Мария!» — восклицает Дебюсси. В музыке этой «Лирической прозы» царит диатоника мажорных диезных тональностей, которые у Дебюсси всегда связаны с солнцем, светом, весной, радостью H-dur — E-dur — Es-dur (для «голубой мечты») и снова диезы — Fis-dur — Cis — E — Gis (без уточняющей лад терции). Простодушный песенный напев приветствует воскресенье, сопровождаемый перезвоном квинт и веселым гомоном незатейливой остинойтой фигурации. Все сопровождение звучит в верхнем и среднем регистре, как и бодро скандирующий слова голос. Прием свободного варьирования материала начального эпизода и последовательное применение для каждого эпизода своей остинойтой фактуры создает музыкальное единство и укрупняет разделы формы, сохраняя возможность детализации внутри раздела. Сначала происходит все большее оживление движения путем дробления фигураций. Затем с наступлением вечера движение тормозится. Медленно покачивается двойная педаль выдержанных басов, им вторит «сонное» *ostinato* фона. Бодрый начальный напев как-то незаметно превращается в колыбельную. Удивительно тонко использует здесь Дебюсси свои любимые приемы постепенного рассредоточения звучания, «разводя» голоса все дальше в крайние регистры и последовательно укрупняя длительность. Здесь используется более искусно и детализированно тот прием, который впервые мы наблюдали в коде «Деревянных лошадок». «Пожалейте города», — тихо речитирует голос на фоне замирающих педалей последних пустых квинт трансформированного начального звона, города — как скопища людские, лишенные воздуха и простора полей.

В «Лирических прозах» Дебюсси обрел еще большую свободу в строении музыкальной формы вне привычных традиционных романсовых структур, но вместе с тем нашел свое преломление принципа «единства в разнообразии» путем свободного варьирования комплекса музыкальных элементов, из которых складываются основные для каждого романа черты присущей ему образности. Получает дальнейшую разработку и метод единения слова с его музыкальным интонированием. Думается, что только художественные просчеты в поэтическом языке текста и надуманная, чуждая художественной природе Дебюсси метафоричность помешали более широкому признанию его «Лирических проз», вторая и четвертая из коих достойны популяризации. Примеча-

тельно, что даже в своих «символистских» текстах Дебюсси трактует образную сферу как импрессионист.

По-видимому, Дебюсси остался недоволен своими поэтическими опытами, ибо надолго от них отказался. Зато уже на этапе завершения работы над «Пеллеасом» он снова обратился к ритмической прозе, правда, принадлежавшей перу достаточно известного, особенно в буржуазных кругах, поэта Пьера Луиса — это были «Песни Билитис», заимствованные из сборника того же названия, появившегося в печати в 1894 году. Сборник этот представляет собой мнимый перевод с древнегреческого стихотворений никогда не существовавшей, придуманной П. Луисом гетеры и поэтессы, воспевающей свои эротические наслаждения.

Пьер Луис (1870—1923) — эстет, декадент и убежденный аморалист, известен был также своими романами как на античную («Афродита»), так и на современную светскую тематику («Женщина и Паяц»). Он провозглашал идею свободы нравов, культ чувственных наслаждений, граничивших с извращениями, упразднение любых моральных запретов с глубоко реакционных позиций буржуазного индивидуализма и вседозволенности, декларируя свое пренебрежение к традиционной морали, которую он объявлял устаревшей. Коллекционер и любитель предметов искусства, получивший разностороннее классическое образование, обладатель незаурядного таланта версификатора и рассказчика, человек светский и обеспеченный, он завоевал известность своими сочинениями в среде буржуазных дилетантов, немало способствуя упадку нравов среди буржуазной «вольномыслящей» молодежи. Сложившийся как поэт в кругах символистов, он посещал многие литературные салоны и собирал у себя представителей художественно-артистической богемы. Оценив дарование Дебюсси и обаяние его личности, Луис привлек его в свой круг и немало способствовал знакомству Дебюсси с молодыми поэтами и художниками. Дебюсси был с ним в дружбе, ему импонировали утонченная образованность Луиса, его осведомленность в разных областях искусства, артистизм, но Дебюсси отнюдь не разделял полностью декадентские воззрения П. Луиса. Луис неоднократно предлагал и развивал планы творческого содружества с Дебюсси в качестве его либреттиста опер и сценариста балетов. Но они так и не нашли темы, которая бы их объединила.

Из многочисленных и весьма фривольных, сгущенно-эротических «Песен Билитис» Дебюсси выбрал всего три, найдя им очень поэтичное и тонкое прочтение: «Флейта Пана», «Волосы» и «Гробница наяд». Примечательно, что все они связаны с тематикой, неоднократно встречающейся в сочинениях разных жанров. Три эти песни были написаны весной 1897 года, когда близилась к завершению окончательная редакция «Пеллеаса и Мелизанды». Вскоре (1900—1901) Дебюсси сочинил несколько инструментальных номеров (для 2-х флейт, 2-х арф и челесты), предназначавшихся для задуманной Луисом инсценировки группы песен,

которая не осуществилась. Позднее в 1914 году Дебюсси создает на основе этих инструментальных пьес «Шесть античных эпиграфов» для фортепиано в 4 руки.

В «Трех песнях Билитис» Дебюсси продолжает в форме отточенной до мельчайших деталей вокальной миниатюры работу над мелодизацией декламации, исходя из тщательного перевода в музыку каждого слова текста. Общий тонус песен проникновенно интимен. Лаконизм текста и сочетание в нем изысканной простоты языка, передающего смену нюансов любовной эмоции и непосредственного ощущения тесного общения чувственной сферы человека с окружающей его природой, Дебюсси перевел на язык музыки, раскрыв буквально в каждом слове возможный в нем подтекст. Если Малларме оценил в «Фавне» Дебюсси обогащенное красочной палитрой композитора воссоздание в музыке образов, заложенных в его тексте, то в не меньшей степени следовало Луису отдать дань восхищения поэтическому и высокохудожественному прочтению его миниатюр. Дебюсси вложил в них всю возвышенность своего понимания красоты чувственного наслаждения, каким он, музыкант, наделяет античность. Своей музыкой он придал «Песням Билитис» своеобразную чистоту и даже целомудрие. После насыщенной и какой-то по-оркестровому многоплановой музыки «Лирических проз» (можно легко себе представить их в оркестровом варианте) «Песни Билитис» очаровывают ажурностью музыкальной ткани и тонкостью ее рисунка. Эти черты сближают стилистику «Песен Билитис» с триптихами Верлена. Каждый мелодический завиток в них и созвучие точно соответствуют нюансам текста. Лаконичность текста требовала взвешенности в каждой детали, каждом повороте гармонии, тщательном подборе каждого гармонического последования. Примечательно, что подобная направленность в стиле письма в вокальных сочинениях будет продолжена и в дальнейших сочинениях, в то время как в фортепианных произведениях будет наблюдаться все большее обогащение красочно колористической палитры и усложнение фортепианной фактуры.

Три «Песни Билитис» повествуют о трех встречах возлюбленных, трех мгновениях в истории их любви. В «Флейте Пана» речь идет о подаренной ей возлюбленным флейте, на которой он учит ее играть. Ей приятен его подарок, но еще приятнее звуки флейты, которые они извлекают, играя на флейте вместе. На соседних тростинках их уста встречаются в поцелуе. Урок был долгим, как и поцелуи, пока не заквакали, приветствуя вечер, древесные лягушки, напомнив о необходимости вернуться домой. Ведь она вышла из дома только, чтобы разыскать потерянный пояс. . . Эту незамысловатую историю просто, но не без лукавства рассказанную П. Луисом, Дебюсси пересказал музыкой удивительно тонко и образно при минимальной затрате средств. Главный музыкальный материал в ней — флейтовый наигрыш фортепиано, которым начинается песня, родственник безполутоновому

мотиву главной флейтовой темы «Прелюда к послеполуденному отдыху фавна».

74

Lent et sans rigueur de rythme



Этот флейтовый наигрыш неоднократно звучит в партии фортепиано с сохранением первоначальной гармонизации септаккордом на Т Н-dur, но, кроме того, он делится на мотивы в ритмических и гармонических вариантах, образует фигуративный фон, используется диалогично, наконец его триоли набегают друг на друга и весьма уместно и образно применяются во встречном движении, а затем многозначительно умолкают, передавая в музыке все перипетии урока игры на флейте. Голос речитирует текст в пределах квинты, но ритмомелодический рисунок просодии очень прихотлив и изменчив. Каждый звук, повторяясь или хроматически скользя, передает множество нюансов предписанных артикуляций текста. И в вокальной партии обыгрывается триольный целотонный мотив из наигрыша флейты. Своеобразный колорит придает наигрышу флейты лидийская и дорийская его окраска, за которым следует более сгущенная звучность развивающегося фона с гармоническими наслоениями и томными нонаккордами. Насмешник Дебюсси паузу умолкнувшего голоса заполняет кваканьем лягушек с помощью отрывистых форшлагов и секунд *ostinato*. Пьеса завершается прощальным полным наигрышем флейты, тающим в отдалении.

Вторая песня — «Волосы». В ней Билитис вспоминает прославление возлюбленным струящихся прядей ее черных волос; прикосновение к ним рождает порывы страсти, а воспоминания о них волнуют его сны. Быть может, из всей лирики Дебюсси это самое непосредственно интимное и «открытое» выражение

любовных эмоций, но и в них он сохраняет благородную сдержанность, смягчая откровенность текста Луиса. Постепенно, тремя волнами поднимается и, наконец, выплескивается сдерживаемая страсть в срединной кульминации песни. Подолгу накапливается каждый порыв и долго изживается последний, кульминационный. Ведущую роль здесь играет вокальная партия, речитативы которой трижды разрастаются в вершинах до ариозной кантилены. Фортепианное сопровождение насыщено гармоническим движением в синкопированных аккордах с подчеркнутыми секундами. Волну хроматизмов сменяют целотонные последования, а полновзвучные выдержанные нонаккорды насыщают кульминации. В аккордовой вертикали постепенно проступает мелодизированный средний голос, вторящий опорным тонам вокальной интервалики. Активизирующиеся мелодические басы создают еще один слой, наполняющий педалями аккордику. Третья фаза вариантно повторяет первую, ослабляя и тормозя движение. Замирает речитирующий голос, застывают повисающие секундовые комплексы, обрамляя повествование.

Третья песня — «Могила наяд» — решена в ином ключе. Она привносит в триптих тонус элегической созерцательности. В тексте речь идет о пейзаже, окраску которого воссоздает музыка. Пейзаж этот подернут дымкой печали, порожденной холодным мертвящим дыханием зимы. Влюбленный приводит Билитис в грот, который зовется «Могила наяд». У входа в грот вместо цветов висят льдинки и звенят на засохших стеблях тростника. Наяды давно покинули грот, нет и преследовавшего их сатира. Их изгнала зима. Остались лишь застывшие воспоминания о них да следы копытца на холодном песке, но не сатира, а бродившего здесь козлика. Умерли сатиры и наяды, и сковала льдом зима умолкнувший ручей. Может быть, так умирает, холодея, и любовь Билитис. Весь тон вокальной партии сдержанный, размеренный и бесстрастный. В фортепианном сопровождении чувства выражаются более интенсивно, приоткрывая подтекст повествования. Тусклая реальность умертвила цветы воображения и веру в мифический мир. Фортепианная партия многослойна и насыщается как гармоническим, так и мелодическим развитием. Все три слоя объединены гармоническими вертикалями, приобретающими мелодическое значение в ходе развития. Начинается песня с монотонного оstinato мелодической фигурации квартолями в пределах кварты. В фон включен секундовый стонущий подголосок, превращающийся в важный мотив в дальнейшем (см. пример 75).

Далее фоновый пласт квартолей удваивается терциями, а на следующем этапе развития — «утолщается» трезвучиями. Затем он активно перемещается из среднего регистра в верхний, образуя подъемы и спады и «вовлекая» в свои эмоциональные нарастания вокальную партию, повествование которой заметно оживляется. Ю. Кремлев справедливо отмечает в своем исследовании, что

Très lent

p doux et las

Le long du bois couvert de

pp

gi- vre je mar- chais;

в этой песне происходят в крайне «тесном пространстве» непрерывные изменения в гармоническом колорите, меняющемся буквально в каждом такте. Как и в песне «Волосы», аккордовый склад музыкальной ткани немало этому способствует. «В начале выделяется „тристановский“ септаккорд и проскальзывают три-тоны. Затем колорит все время меняется то просветляясь, то омрачаясь. В тактах 5—6 — просветление, в тактах 9 и далее — отяжеление (но зато с диатоникой!), в тактах 11 и далее появляется терпкость, благодаря секундам задержаний; в такте 19 музыка вовсе светлеет, благодаря параллельным трезвучиям, но сразу же становится изысканно хроматической (такт 20) и пряной (нонаккорды в тактах 21—22). А к концу краски достигают большей мерности и единообразия, их вибрация словно иссякает. Отметим попутно характерную для Дебюсси ритмическую фигуру из шестнадцатой и восьмой с точкой, которая в последнем разделе создает ряд звуковых толчков — бликов» (Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М. 1965, с. 306—307). Заметим и мы, что этот «толчок» является ритмическим вариантом первоначального секундного «стона» (см. пример 75).

Примечательна своеобразная тональная окраска этой песни. Начальный *fis-moll*, отчетливый в вокальной партии, упорно вуалируется в сопровождении обыгрыванием побочных ступеней. После активных далеких модуляций в середине песни, к концу варьированной репризы устанавливается *Fis-dur*, колорит кото-

рого у Дебюсси обычно светел и радостен, но здесь он звучит погашенно и блекло благодаря колебаниям то мажорной, то минорной тонической терции и омрачающим альтерациям субдоминант. Даже кадансовая мажорная тоника осложняется наложениями то нонаккорда доминанты, то трезвучием шестой ступени. (В эти годы Дебюсси в разных пьесах уже широко пользуется бифункциональными наложениями, впервые появившимися еще в ранних миниатюрах на стихи Верлена). Этот прием омрачения мажора напоминает подобное звучание *Cis-moll/dur* в сцене смерти Мелизанды. Тональности *Cis*, *Fis*, *E-dur*, *H-dur* в «Пеллеасе», как и везде у Дебюсси, освещают сияющую природу и любовь Пеллеаса и Мелизанды. В сцене смерти *Cis-dur* звучит обесцвеченно, потусторонне отрешенно.

Примечательно, что позднее в вокальных миниатюрах Дебюсси уже не прибегает к столь сложной полихромной гармонической палитре, хотя насыщенность гармонической красочностью и в аккордовой, и в фигуративной полипластовой фактуре будет еще часто встречаться в фортепианных пьесах. В дальнейших вокальных миниатюрах Дебюсси будет пользоваться все более разреженной, но утонченно полифонизированной музыкальной тканью, опять-таки и в этом предвосхищая стилистику своих поздних, последнего периода инструментальных сонат.

Последующие годы Дебюсси посвящает преимущественно сочинению симфонических и фортепианных произведений, если не считать доделок в «Пеллеасе» (неизбежных при постановке даже полностью завершенной оперы), премьеры которого состоялась 30 апреля 1902 года. После «Ноктюрнов» для симфонического оркестра (1897—1899) и окончательной редакции сочинявшейся ранее Сюиты для фортепиано (1901) Дебюсси создает «Линдараху» для двух фортепиано (первую дань увлечения Испанией); «Три эстампа» («Пагоды», «Вечер в Гренаде», «Сады под дождем») 1903; «Маски» и «Остров радости» (1904). Последний может служить образцом зрелого фортепианного стиля Дебюсси, в котором сочетаются виртуозность с яркой, красочной образностью. Жанрово-живописное начало и картинность образов надолго определяют содержание фортепианных и симфонических сочинений Дебюсси этого десятилетия.

В том же 1904 году Дебюсси снова обращается к вокальной миниатюре и снова к текстам Верлена, создав вторую серию «Галантных празднеств», которые превратились в своеобразное прощание с Верленом и фривольным и обаятельным XVIII веком. Правда, в 1910 году Дебюсси создает три вокальных миниатюры на стихи Малларме, но это скорее дань памяти Малларме (миниатюры посвящены дочери поэта), чем разработка новой тематики, тем более, что содержание этих стихов сходно с тематикой «Галантных празднеств».

Вторая серия «Галантных празднеств» существенно отличается от первой как по своему содержанию, так и по музыкаль-

ному решению. Три эти миниатюры «Наивные», «Фавн» и «Сентиментальная беседа» овеяны печалью. Сквозь жанровость и живописность в них просвечивает медитация, акцентировано психологическое начало и совсем отсутствует юмор, как и бурлескность в зарисовке живых сценок с натуры. Преобладает ощущение ретроспективного взгляда на уходящее в тень небытия прошлое. Их музыкальный язык отличается по преимуществу декламационностью вокальной партии и ювелирной разработкой музыкальной ткани сопровождения, перенасыщенного изысками.

Первая миниатюра «Наивные» (пожалуй, точнее по смыслу — «Простодушные») по содержанию стихов ближе других к 1-й серии «Галантных празднеств». Здесь тоже речь идет о веселье молодежи на лужайке, об искусном кокетстве дам, привлекающих своих юных кавалеров, но описание воспринимается как далекое воспоминание умудренных опытом бывших участников развлечений, которые наперед знают, чем эти развлечения кончатся. В стихах Верлена присутствует известный холодок повествования, налет скептицизма даже на воспоминаниях о кратких, но искренних вспышках увлечений. Музыка Дебюсси акцентирует «отстраненность» наблюдателя «со стороны» от непосредственного чувства. По сравнению с «Песнями Билитис» в этих миниатюрах нельзя не заметить еще более тонко разработанной просодии, в которой главенствует мелодическая декламация лишь на краткий миг включающая узкие по диапазону распевы. Но зато декламация на редкость тонко разработана по своей микровыразительности, а в «Сентиментальной беседе» достигает подлинного драматизма. В фортепианном сопровождении проступает тенденция все большей прозрачности музыкальной ткани, зачастую сводящейся к двухголосию, при поразительном разнообразии фигуративной техники и полифонизации ткани. При всей кажущейся соподчиненности гармонического начала выразительные и красочно-колористические функции не менее действенны и играют порой решающую роль как носители образа. Так, например, в «Простодушных» сопровождение представляет собой в первом разделе ломаную фигурацию в верхнем голосе, нисходящую преимущественно по уменьшенным квартам. Ее остигатное равномерное движение в трехдольном метре звучит то как серенадное сопровождение, то как танец в умеренном движении в зависимости от метрических акцентов баса. В первом разделе преобладает хроматика. Во втором — верхний голос движется по терциям, а затем «выравнивается» в гаммообразное движение с преобладанием диатоники и аккордовых параллелизмов. В третьем, репризном разделе главенствует хроматика и увеличенные трезвучия, усиливающие тональную неопределенность. Миниатюра завершается тремя этажами увеличенного трезвучия, замирая как бы на многоточии в соответствии с заключением текста.

Вторая миниатюра — «Фавн» — загадочна, как улыбка глиняного фавна, стоящего посреди лужайки на перекрестке аллей. Он

наблюдает за встречами и расставаниями влюбленных, судьбу которых он знает наперед. Миниатюра начинается причудливым гаммообразным нисходящим пассажем фортепиано по малым и увеличенным секундам, наподобие каденции флейты, за которым следует длинное вступление. Оно состоит из выдержанного на протяжении всей пьесы ритмического оstinato в басу на квинте (звучание тамбурина, упоминаемого в тексте) и цепей увеличенных трезвучий, движущихся по всем регистрам в «разреженном пространстве» обнаженной фактуры.

76



В них изредка вплетаются орнаментальные завитки флейтового характера (флейта Пана — атрибут Фавна). Увеличенные трезвучия, разбросанные по разным, преимущественно верхним регистрам, образуют самые неожиданные последования в сочетании с хроматизированными мотивами флейты, скользя по едва намеченным тональностям. Завершается «Фавн» долгим отыгрышем симметрично со вступлением. В нем флейтовый мотив октавными скачками скользит вниз, чтобы замереть на пустой увеличенной квинте в странном созвучии с чистой квинтой баса на соседней ступени — *ля-бемоль—ми* на *си-бемоль—фа*. Неопределенность этого созвучия закрепляет ощущение длительных биладовых сочетаний, символизирующих неустойчивость, «разомкнутость» человеческих отношений, свидетелем которых был фавн.

Третья миниатюра не только печальна, но драматична в полном смысле этого слова. По дорожкам осеннего, застывшего в тумане парка бродят две фигуры, зыбкие, как тени ушедшего прошлого. В их диалоге одна тень (она?) пытается воскресить воспоминание о бывшей пылкой любви. Но вторая тень давно о ней забыла и не испытывает к прошлому ничего, кроме мертвящего равнодушия. В вокальной партии интонационно четко дифференцированы три сферы: повествование от автора, обрамляющее диалог и чередующиеся реплики двух теней, все более взволнованные напряженно-кантиленные реплики тени, для которой прошлое нетленно, живо и прекрасно, и бесстрастная просодия собеседника. Завершает эту маленькую драму памяти и забвения голос от автора — повествовательный, но не равнодушный. Фортепианное сопровождение здесь очень разнородно по фактуре. Свободным мелодическим двухголосием со сложными метроритмическими сцеплениями мотивов начинается фортепианное вступление, которое разрастается в насыщенную мелодическим и гар-

моническим развитием выразительную ткань, богатую нюансами, точно отражающими перипетии диалога теней. Пожалуй, эта миниатюра может рассматриваться как многозначительное заключение всех частей обеих серий «Галантных празднеств».

В том же богатом творческими событиями 1904 году Дебюсси обращается к «открытой» им для себя поэзии далекого прошлого, последовательно уходя в глубины веков. Первым шагом к сближению прошлого французской культуры с настоящим были «Три песни Франции», состоявшие из двух песен на стихи Шарля Орлеанского (XV век) и одной на стихи Т. Лермитта (XVIII век). За ними последуют еще три песни на стихи Шарля Орлеанского, две — на стихи Лермитта и три — на стихи Ф. Вийона.

Обращением к этим поэтам Дебюсси доказывал неразрывную «связь веков», близость чувств и мыслей французов далекого прошлого французам XX века, родственность ему природы и характера переживаний, заложенных в формах и лексике стихов того времени. Поэтому в своих музыкальных прочтениях он не ставит задачи стилизации «под музыку прошлого». В этом отличие Дебюсси от неоклассиков 20-х годов XX века и их рецензии прошлого. Искренность и живость чувства, изящество, а порой изысканность или грубоватую наивность мира чувств своих предков Дебюсси воссоздает без тени архаики. Вийон, Лермитт и Шарль Орлеанский ему так же близки, как были близки Бодлер и Верлен. Но дух этих стихов, их строй, их поэтика подсказывают Дебюсси аспект их музыкального преломления, отбор соответствующих каждому поэту выразительных средств. Так в стихах Шарля Орлеанского Дебюсси читает искренность, непосредственность, живость, даже некоторую наивность чувств, что выражается в преобладании в вокальной партии песенного начала, диатоники и натуральной ладовости, распространяющихся также и на сопровождение; в более однородной, последовательно полифонизированной и вместе с тем прозрачной (порой двухголосной) музыкальной ткани сопровождения, большей простоте фигуративного письма и ясности тональной окраски. Три хора (как уже говорилось выше) на стихи Шарля Орлеанского написаны с удивительной легкостью и естественностью в мадригальном стиле.

В песнях на стихи Лермитта Дебюсси акцентирует изящество и порой изысканность в выражении эмоций, за которыми кроется и глубина, и пылкость чувства, и тонкое чутье тайной жизни и красоты природы, окружающей человека и вдохновляющей его, что было так присуще самому Дебюсси. Это выражается в «посовременному» детализированной музыкальной ткани, в которой найдены и искусно развиты музыкальные эквиваленты образов текста. В певучей (но не песенной!) декламации много интонационной нюансировки. В сопровождении детальная разработка музыкальной ткани, тонкий рисунок вариантов фигурации, моменты звукоизобразительности сближают песни Лермитта

с миниатюрами Луиса и Верлена. Но ткань прозрачнее, а ладо-
тональность устойчивее благодаря ясным функциональным опо-
рам то в неизменных басах, то в остигатных мелодических попев-
ках. Лирика «Прогулки двух влюбленных» светла и овеяна жи-
вым дыханием цветущей природы, потому здесь преобладает
тональный колорит мажорных диэзных тональностей Fis—Cis—
Gis—H-dur. Дебюсси музыкально объединяет три стихотворения
Лермита в одну поэму о счастливой любви.

В «Трех балладах Вийона» (все они заимствованы из «Большого Завещания» поэта) Дебюсси пронизательно воплощает три
противоречивые струи поэзии Вийона. Страстная жажда жизни,
отравленная горьким отчаянием от сознания постоянной угрозы
смерти, в первой «Балладе к возлюбленной» выражена прежде
всего во взволнованной, широкой по диапазону декламационной
просодии и в развитом, насыщенном контрастами сопровождении.
Во второй «Балладе — молитве богородице, сочиненной для своей
матери», Вийон передает трогательное смирение и веру в мило-
сердие и заступничество Мадонны, которые Дебюсси выражает
в размеренной мелодизированной декламации голоса, с оттенком
робкой, слезной мольбы, влетающей в плавную, благозвучную
полифоническую ткань сопровождения. Третья «Баллада о пари-
жанках» полна буйного веселья и доброго юмора в прославлении
словоохотливости, красноречия и остроумия парижанок, в чем
им нет равных ни в одной стране мира. Стремительность темпа
(редкость у Дебюсси), остроумные музыкальные штрихи при пе-
речислении соперниц и головокружительная скороговорка вокаль-
ной партии с эффектным скандированием отдельных «поворот-
ных» слов, придает этой балладе бриозность, достойную сравне-
ния с самыми блестящими страницами Россини или «Дон-Жуана»
Мопарта.

Это настойчивое обращение Дебюсси к поэзии Франции дале-
кого прошлого, которому он сумел дать современное прочтение,
без игры в архаику, без того античного или исторического музы-
кального «маскарада», какому зачастую предавались сторонники
неоклассицизма, представляется еще одним свидетельством глу-
бокого патриотизма, пронизывающего творческое и общественное
сознание композитора. Дебюсси любит свою родину горячее, пре-
данной и застенчивой любовью. В последние годы жизни Дебюсси
недаром скромно и гордо подписывал свои произведения подобно
мастеру эпохи Возрождения — «Клод Дебюсси, французский му-
зыкант». Он любит французскую поэзию и французскую жи-
вопись, французскую музыку от ее истоков во всех ее проявле-
ниях как эманацию французского духа, французского националь-
ного характера. Он любит и воспеваает французскую цветущую
землю, породившую ее народ и культуру, и ощущает себя рост-
ком этой культуры, корни которой уходят далеко в глубь истории,
за будущее которой он ответствен. Патриотизм проявляется
у Дебюсси не в пышных декларациях, а во всей его творческой

и общественной деятельности. Чтобы в этом убедиться, достаточно вдуматься в направленность творчества композитора и вчитаться в его статьи. Как истинный широкомыслящий гуманист — потому что и его поклонение красоте, и его гедонизм глубоко гуманистичны, — он уважительно и заинтересованно относится к культуре, и прежде всего к искусству любого другого народа. Он не перестает восхищаться русской музыкой, не раз вдохновлялся испанским фольклором, но в первую очередь проникается разными сторонами французского искусства на разных этапах его развития. Вот почему не любознательность историка, но творческое отношение художника к живому для него прошлому выразилось в музыкальном воскрешении давно умолкнувшего голоса поэзии; не зигзаги эстетических экспериментов, а чувство органической связи настоящего с прошлым определили его обращение после Верлена и Луиса к Шарлю Орлеанскому и Лермитту, после Вийона — к Малларме, заветы которого еще продолжали жить во французской поэзии.

Три стихотворения Малларме (1913) относятся к числу последних вокальных миниатюр Дебюсси. Музыкальный стиль миниатюр «Вздых», «Ничтожная просьба» и «Веер» по своей изысканности и своеобразной мозаичности полностью соответствуют избранным стихам. Музыкальная ткань воздушна, перенасыщена гармоническими находками, игрой светотеней, колористических звуковых пятен, регистровых противопоставлений, усложненной метроритмикой. Декламация в вокальной партии при очень точном соблюдении просодии стиха крайне дробна, полна хроматизированных скольжений. И все же музыкальная ткань не рассыпается. Она сохраняет единство благодаря мастерски отработанной Дебюсси технике варьирования основного, единого для каждой миниатюры ритмо-мелодико-гармонического комплекса. Только здесь эти звукообразные мотивы крайне измельчены и осложнены вибрациями гармонических смен изысканно альтерированных комплексов, тональные опоры которых едва угадываются, тут же ускользая. Шорохи чувств выражены с редким искусством. Три стихотворения Малларме стоят особняком среди других сочинений Дебюсси этих лет, как обособлены в творческой эволюции аналогичные миниатюры, написанные в то же время и на те же тексты Равелем. В их музыкальном языке много сходства с Дебюсси. Наверное, это сходство вытекает из самого существа поэзии Малларме, которая не могла получить иного решения.

Совсем в ином стилистическом ключе написана последняя вокальная миниатюра Дебюсси — «Рождество бездомных детей» на собственный текст (1915). Она адресована детям и написана о детях, обездоленных войной. Дебюсси, который не мог принять участие в защите родной земли, тяжело переживал события войны, бессмысленность человеческих жертв и разрушений. Текст Дебюсси написан предельно просто свободным стихом и в духе

народных песен. В рождественский сочельник дети обращаются к младенцу Иисусу. Война лишила их дома, тепла семейного очага, заботы и ласки близких, скромных ребячьих радостей. Они видели, как враги жгли их церкви, дома и школы, убивали учителей и матерей. Маленькие французы просят младенца Иисуса позаботиться о них и о детях союзников, маленьких бельгийцах, сербах и русских, и даровать им победу и отчий дом. Предельно прост и музыкальный язык песни. Метризованная по слогам мелодия, неизменное триольное сопровождение, состав которого, однако, меняется, передавая то большее, то меньшее напряжение. Печальный минорный лад завершается одноименным мажорным кадансом на словах об ожидаемой победе. Простейшие модуляции в близком строе точно соответствуют смене образов, то сгущая печаль жалобного напева, то несколько просветляя его. Дебюсси сознательно отказывается от сложных приемов развития или гармонических противопоставлений, но отбором простейших средств достигает достаточной силы воздействия на слушателя. Песня исполнялась в годы войны часто и с неизменным успехом, трогая сердца слушателей именно своей бесхитростностью. Ее сочинение Дебюсси рассматривал как скромное выполнение своего гражданского долга.

Общезвестно то огромное влияние на развитие не только французской, но и мировой музыкальной культуры, которое оказал Дебюсси. Обычно вклад, внесенный им в музыкальное наследие, рассматривается в целом и больше всего признаются заслуги композитора в создании симфонических и инструментальных произведений. Однако легко заметить и то плодотворное воздействие, какое Дебюсси оказал в области вокальной лирики. Каждая из многочисленных граней его вокальных творений нашла свое продолжение. Множество отдельных новаторских «открытий» в его вокальных миниатюрах в области мелодики, ритма, организации музыкальной ткани, гармонических и колористических находок получило свое дальнейшее развитие в вокальной миниатюре не только французских, но и инациональных композиторов: в произведениях Пуленка, Онеггера, Шимановского, Новака, Респиги, Кастельнуово-Тедеско, Барбера, Кодая, Гранадоса, Фальи и многих других.

Следующее поколение французских музыкантов, выступившее в 20-е годы XX века и занявшее ведущее положение в 30-е годы, приложило немало усилий, чтобы преодолеть и отвергнуть как эстетику, так и музыкальную поэтику импрессионизма, олицетворение которого они справедливо видели в Дебюсси. Однако и они не смогли избежать полностью его влияния, сказавшегося также в вокальной лирике во многих деталях и приемах музыкального письма.

Вокальные миниатюры писали многие — Онеггер и Мийо, Ибер и Дюрей, Тайефер, Вьенер и другие. Но самые выдающиеся образцы вокальной лирики этого поколения принадлежат Фран-

сису Пуленку, лирику по преимуществу, этому «Французскому Шуберту XX века», как его часто называли критики. Подобно Дебюсси, он выбирает для своих вокальных миниатюр поэзию властителей дум своего времени: Аполлинера, Жакоба, Элюара, Арагона и создает музыкальные стихотворения, отражающие духовные запросы современников. Природа его мелоса определяется особенностями декламационного строя поэзии и песенностью его эпохи, но склад музыкального письма, тонкая работа над музыкальной тканью, экспрессивностью гармонических деталей и смысловой значительностью кадансов-выводов несут на себе отпечаток благотворного влияния Клода Французского, даже в годы зрелого, вполне самостоятельного творчества Пуленка. Приведем тому несколько примеров:

77 *Très calme*

p

Flurs pro_ mi_ ses, freurs te_ nues dans tes bras,

pp

В романсе Пуленка «Цветы» (1939) расположение вокальной партии внутри аккордовой вертикали сопровождения, как и гармонические последования, напоминает часто использованный Дебюсси прием. В другом романсе Пуленка «Мост Сё» на стихи Арагона (1943) также используется излюбленный прием Дебюсси:

78 [*Très calme*]

pp

poco rit.

Et les ar_ mes dé_ sa_mor_cé_ es Et les lar_ mes mal_ et_ fa_cé_ es

ppp

Фортепианное вступление в виде речитатива без сопровождения оказывается концентратом мелодического тематизма романса, который развивается далее, как в сопровождении, так и в вокальной партии.

Убедительное сходство с Дебюсси можно найти и в романсе Пуленка «Фургон» на стихи Элжара (1936):

79

Très lent et sinistre

mp

U_ ne rou_ lot_ te cou_ verte en tui_ les

p

Le che_ val mort_ un en_ fant mai_ tre Pen_ sant le tront bleu de hai_ ne

p arpéger le moins possible

Отметим, что Пуленк — один из самых выдающихся и оригинальных продолжателей жанра романса после Дебюсси.

Воздействие стилистики вокальной лирики Дебюсси выпло далеко за пределы Франции.

Так, например, Шимановский в романсе «Лебедь» (прим. 82)

80

[Andante]

За_ пах во_ лос тво_ их, как хмель, пня_ пня_ щий

p

pp

строит музыкальную ткань фортепианной партии по примеру Дебюсси: чередование секунд с квинтами и секстами и дальнейшее вариационное развитие этой своеобразной фоновой фигурации. Еще большая близость к звуковой атмосфере фортепианных

сопровождений Дебюсси в многослойной музыкальной ткани проявляется в другом романсе Шимановского «Запах волос твоих».

В романсе Респиги «Если все же он вернется» на текст Метерлинка тонко нюансированная декламационная мелодия вокальной партии сопровождается экспрессивными сменами гармонических комплексов, то разреженных, то сгущенных, хроматические последования и альтерации которых обостряют выразительность декламации своими выдержанными педалями.

81

Molto lento e triste

— Если все же он вернется, как его встретить? — Ты скажи, что ждала я, медленно чахла,

82

Lento mesto

чи стус ти . лись, всю . ду тишь .

Примеры подобного рода можно было бы дополнить и заимствованиями из вокальной лирики русских и советских композиторов.

Так Клод Дебюсси, французский музыкант, в малом жанре вокальной миниатюры обогатил бесчисленными открытиями в области средств музыкальной изобразительности мировое музыкальное наследие.

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	3
<i>В. Гурков.</i> Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века	11
<i>Р. Лаул.</i> Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси	39
<i>В. Цытович.</i> Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси	64
<i>П. Печерский.</i> О фортепианной музыке Дебюсси	91
<i>В. Быков.</i> Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси	137
<i>А. Владимиров.</i> Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси	173
<i>Г. Филенко.</i> Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра	193

ДЕБЮССИ И МУЗЫКА XX ВЕКА

Редактор В. С. Буренко
Художник Н. И. Васильев
Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редактор О. Е. Ларионова
Корректоры Т. В. Львова, Г. В. Романычева

ИБ. № 3161

Сдано в набор 31.08.83. Подписано в печать 02.11.83. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта «Обыкновенная новая». Высокая печать. Усл. печ. л. 15,5. Уч.-изд. л. 16,99. Изд. № 2745. Тираж 16 000 экз. Зак. 1703. Цена 1 р. 60 к. Издательство «Музыка» Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.