



А.А. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

Клод Дебюсси

От редакции. В данном номере журнала продолжается публикация брошюры Л. Сабанеева «Клод Дебюсси», начатая в 4 выпуске «Проблем музыкальной науки» за 2021 год. Если в первой части, по выражению автора, рассматривалась «галерея духовных родоначальников Дебюсси, формировавших его творческий мир и облик» то во второй части исследования, публикуемой в данном выпуске, речь идет о стиле композитора. Выявляются характерные черты метроритмической организации, особенности гармонии, мелодики, формообразования, фактуры. Обусловленные живописностью, созерцательностью, импровизационностью художественного мышления Дебюсси, они порождают особую «монотонию» его музыки, соответствующую общей картине «полутонов, полусумраков медленно... меняющихся образов».

Как и в предыдущем журнале, здесь так же полностью сохранены стилистика, пунктуация и орфография оригинала издания 1922 года.

Ключевые слова: мелос, ритм, тектоника, гармония, фактура, форма, импровизационность, живописность, монототония

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 54–61. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.054-061

LEONID. L. SABANEEV

Moscow, Russia

Claude Debussy

This issue continues publishing L. Sabaneyev's brochure "Claude Debussy", started in the journal Music Scholarship No. 4 for 2021. If in the first part, according to the author, "the gallery of Debussy's spiritual ancestors who shaped his creative world and appearance" was considered, then in the second part of the brochure published in this issue, Sabaneyev is writing about the composer's style. The characteristic features of the metro-rhythmic organization, peculiarities of harmony, melody, forms, texture are revealed. Conditioned by the picturesque, contemplative, improvisational artistic thinking of Debussy, they generate a special "monotony" of his music, corresponding to the general picture of "half-tones, half-shadows of slowly... changing images".

As in the previous magazine, the stylistics, punctuation and spelling of the original text (1922) are also fully preserved here.

Keywords: melos, rhythm, tectonics, harmony, texture, form, improvisation, picturesqueness, monotony.



II.

Мелос, ритм, гармония, тектоника – вот основные слагающие всякого музыкального явления. Дебюсси, при его постоянстве стиля, при его неизменности приемов, легко поддается анализу по этим основным разрезам.

Ритм – едва ли не наиболее четкий элемент музыкального образа. Не трудно ожидать, что эстетические предпосылки творчества Дебюсси, уже высказанные нами раньше, выльются в специальные контуры ритма. И мы действительно видим это. Его ритмы – неуловимые, зыбкие, трепещущие, как бы текущие. Он не любит постоянства звуковых очертаний. Вся его музыка – живое отрицание германской четкости ритмических контуров. *Ничего определенного* – вот его девиз. Дебюсси создает целый мир новых, свободных ритмических звукоощущений, меняющихся причудливо-капризно, как дымные контуры от ветра. В его музыке – вечная «агогика» – вечная борьба с тактовой чертой, с определительностью *метра*, постоянные зыбкие оттенки темпа, то ускоряющиеся, то замедлительные... В то же время это не *аритмия*, как думают о нем немцы.

Напротив, ритмический рисунок Дебюсси вечно неуловим, но глубоко органичен и художественен. Его пульсирующая, зыбкая жизнь не может уложиться в рамки квадратных построений, и он смело разрывает не только с квадратностью, но и часто с периодичностью вообще, которая в музыке часто считается ритмической жизнью. Одно ритмическое облако сменяется другим, иным, не похожим, иногда причудливо схожим.

Быть может, романская мягкость заставляет Дебюсси избегать ритмов острых, очень четких, еще реже – застревающих, как часто у Шумана. Только волнистые, журчащие фигурации жизненны

у него в качестве длительного звукового фона. Обычная же картина – ритмы округлые, мягкие, ничего от готики, ничего от точного распорядка. Почти никогда мы не встретим у Дебюсси строения двух почти тождественных, рядом стоящих фраз, аналогов. Но зато взор аналитика не может не заметить у Дебюсси частого распределения музыки как бы по *парным тактам*. Как будто композитор нанизывает эти пары на бесконечную нить, каждый раз забывая о прежнем. Это стоит в несомненной связи с его звуко созерцанием. Каждый момент склонен восприниматься, как отдельное, изолированное ощущение, как фигуры в калейдоскопе. И эта нанизанность впечатления тем сильнее, чем крупнее самое произведение.

Нельзя отрицать того, что эти чисто *ритмо-тектонические* качества отражаются в общем восприятии творчества Дебюсси, как чего-то *безформенного*, не имеющего внутренней структуры. Это – не организм единого стройного плана, прочно спаянный во всех частях, каждая из которых есть следствие и причина всех остальных. Это – что-то как бы созданное в процессе импровизации, что-то такое, где часто конец не помнит, да и не хочет помнить о начале, а начало не знает, к какому придет концу. Бесконечные статичности возникают в самом процессе этого импровизационного творчества. Это не симфония Бетховена, вся музыка которой есть следствие ее первых тактов. Германскому музыкальному вкусу именно эта, по выражению Вейнгартнера, «моллюскообразность» ритмической структуры Дебюсси была особенно чужда и нестерпима; французская благожелательная критика, напротив, в этой свободной импровизационности видела род особого достоинства, как одно из выражений протеста против засилья формы, против граней симметрии, про-

тив немецкой «квадратности». Но дело в том, что наше художественное созерцание вообще так устроено, что такого рода импровизационность строения неминуемо ослабляет впечатление от отдельных частей целого. Вместо того, чтобы поддерживать друг друга в единстве плана, взаимно друг друга усиливать – отдельные, пусть гениальные моменты произведения, при такой нанизанности часто ослабляют взаимное и цельное впечатление, и даже его вовсе парализуют. Тут есть известная разница в самом методе слушания, в путях восприятия музыки. Один путь – целостного созерцания произведения – путь, неминуемо предполагающий ритмический и тектонический план. Другой – путь погружения и сменности волн ощущений. Он ничего не предполагает и его-то предполагал Дебюсси в соответствии с общим чувственно-психологическим подходом к его музыке как группе ощущений, звуковых ласканий.

Эта органическая безформенность, разрушающая форму даже тогда, когда она присутствует «формально», принципиально отлична и от кажущейся безформенности Вагнера, на самом деле являющейся непомерной грандиозностью формального замысла, и от робкого ученического «безформиничанья» некоторых новых музыкантов, которые в итоге все-таки очень формальны, но неудачно-формальны. Эти портят нарочито естественно слагающиеся в них формы, в Дебюсси же, в этом созерцателе звуковых сменностей, вовсе не жило чувство тектоники – он был со своей творческой психологией живым ее отрицанием. А тут еще погашенность контуров, сумеречные полутоны оттенков, постоянный полусвет, нечеткие грани, отсутствие ясных, резких кульминаций. Ведь форма *облегчает восприятие*, а аристократическая иерархия вкуса должна и без того уметь воспринять все гаммы ощу-

щений и все переливы нюансов. И мы видим, что Дебюсси умышленно и органически затушевывает контуры форм, даже когда они у него появляются.

Такова картина ритмической жизни. Миниатюрист ли он? Про Скрябина можно с достоверностью сказать, что он мыслил как миниатюрист, с наибольшей легкостью и свободой. Но лаконизм вовсе не свойственен Дебюсси. Напротив, он любит пребывать в тоне одних ощущений, пребывать длительно, упорно. Кратких произведений, подобных прелюдиям-афоризмам Скрябина или Грига, у него вовсе нет. Самые краткие его творения – всегда в несколько страниц. Иногда он представляется не только не лаконичным, но как бы растянутым, но это не «божественные длинноты» Шуберта, обусловленные вставкой целых форм, рожденные слишком интенсивно бьющим родником вдохновения. У Дебюсси длиннота – способ выражения. Он всегда выражается длительно – это как бы медлительная манера музыкальной речи. Быть может, в связи с этим находится и то преобладание медленных темпов, которые заполняют его творчество, придавая ему характер оцепеневшего сновидения. Даже быстрые его темпы – в существе *ложные ритмы*, только быстрые фигурации медлительной музыкальной речи, находящейся в такой прочной гармонии с его созерцательным, сонным мироощущением. В этом мире полумраков и притушенных светов все течет, но течет медлительной волной, как бы засыпая, как бы завершая некий огромный круг вековой культуры.

Известная «поэмность» вообще свойственна ему. Он пишет с наибольшей охотой картины средних размеров. Грандиозности тут нет. Быть может, она тоже – «дурной вкус» или, по крайней мере, не слишком хороший. Он не любит подавлять, а предпочитает баюкать и услаждать тонкими и острыми ласками. Даже крупные его соз-



дания не носят в себе *замысла* грандиозности («Пеллеас», “Le mer”, его оркестровые *вещи*) – всегда это поэмы или серии поэзных образований. Даже в оркестре он предпочитает быть интимным, *камерным*, микрокосмичным.

Безформенность, атектоника всегда органически связана с поэмностью и с *программностью*. В конечном счете Дебюсси «тонко-программен». Что это так, видно из названий его творений, никогда почти не носящих в себе голого наименования абстрактной музыкальной формы, а всегда дающих тот или иной поэтический намек, абрис, настроение, группу образов. Будь это “Children’s corner” или “Et la lune, qui descend sur le temple qui fût” или “Ibéria” – всегда ряд идей, образов или неуловимых групп представлений привносится в музыку через *слово*, именующее творение. Безформенность чисто музыкального образа упирается в символ слова и его определенностью отчасти компенсируется. Это, конечно, программность более развитая, чем эмбрионы ее у Шопена или Шумана, и более тонкая, чем программность Берлиоза, почти протокольная. Самая манера именовать – типично импрессионистическая – носит на себе явные влияния словесной манеры символистов из салона Маллармэ. Болезненной, томительной и сладкой *лунностью*, маревом сомнамбулизма окрашены все эти намеки на неродившиеся сюжеты, а статическая живописность музыки подчеркивается этими подписями, почти всегда картинного, даже более – ландшафтного содержания. В них – всегда застывший момент, заснувшее движение и картина (“La cathédrale engloutie”, “Fêtes”, “Poissons d’or”), никогда – динамика действия, и музыка дает как бы звуковой резонанс на дремлющую живую картину.

Гармонические миры творчества Дебюсси, пожалуй, *самые* интересные в его творчестве. Что он создал совершенно

специфический стиль гармоний, подобных которым ранее не было, и которые, появляясь в творчестве иных композиторов, всегда невольно заставляют вспоминать имя Дебюсси, это факт, сомнению не подлежащий. Эмбрионы этих новых гармоний можно найти разве у Грига, быть может, у Ребикова, хотя влияние последнего на Дебюсси более нежели сомнительно.

Этот гармонический мир Дебюсси есть настоящая стихия *чистой гармонии*. Это, как сказал верно Lalou, «гармония прежде всего гармоническая». Она не обусловлена сплетением мелодических голосов, как у Баха, Брамса, Вагнера, она не есть плоскость, на которую проектируются голоса мелодий, как у Скрябина. Каждая его гармония – самодовлеющее впечатление, отдельная краска, свет, он составляет из этих светов оригинальные «гармонические мелодии»; его излюбленные гармонические параллелизмы – когда одна гармония как бы скользит, всеми частями своими описывая мелодический контур. Отсутствие контрапунктического, многоголосного звукозерцания у Дебюсси ярче, чем у кого бы то ни было из других композиторов: он совсем не мыслит *полифонично*. Гармония для него не следствие, а замкнутый самоценный мир, культивируемый с особой любовью. Если гармонии Скрябина неизменно остры, нервны, исступленны в своей психологии, то у Дебюсси мы, напротив, имеем мир округлых, гладких созвучий, которые не теряют этой своей мягкой гладкости даже при очень большой сложности самих созвучий. В них нет экстаза, а есть сонное очарование и какая-то влажность, ощущение глубины водной. Дебюсси в общем разнообразен в гармонических ресурсах: он тут не монотонен и не узок – его палитра вообще шире, например, скрябинской. Он не чуждается чистого диатонизма. Более того – он более *диатоник* по при-

роде, чем хроматик. Подлинного внетонального хроматизма у него вовсе нет – он вновь «ладовой», и его гармонии всегда звучат не как проходящие, а как самобытные. Среди типов его гармоний можно выделить три главные.

Первый тип – это гладкая диатоника гармонии, часто не считающаяся с тональностью и дающая причудливые ладовые комбинации. Это – излюбленный его тип, это именно те влажные глубинные созвучия, которые действительно дают идеи о каких-то «затонувших соборах» или «исчезнувших храмах», об игре лунных лучей в водных зыбях, о каких-то мягких, заглушенных и отдаленных колоколах, звучащих не как призыв, а как заросшая мраком веков легенда

Второй тип – это сложные созвучия причудливого строения, быть может, родственные по генезису более позднему Скрябину. Теоретики бывали склонны тут видеть гармонии обертонов, художественное претворение акустических феноменов или искания гармонических новизн по физическим путям. Мне представляется, что скорее это – естественное расширение понятия обычного «нонаккорда», который все комплицируется, пополняется новыми звуками. Произведения Дебюсси – это какие-то «страны наонаккордов», причудливых, как экзотические цветы и спокойных, ласкающих, как волны вод.

Третий тип – это производная от увеличенных трезвучий и от так называемой «целотонной» гаммы. Конечно, не Дебюсси изобрел *эти* области гармонии, они были и у кучкистов, и у Листа, и у Вагнера, и даже еще у Глинки. Но он сумел их как-то проводить с несравненно большим убеждением и последовательностью, чем до него. Той «целотонщины», которая такой широкой волной разлилась в дешевке «модернистов», у Дебюсси нет: он сдержан в своих средствах, и чистая целотонная гамма у

него встречается только оазисами, как острая гармоническая приправа к иной ладовой сущности. Все же эти оазисы у него бывают значительны и пространны, иногда заполняя даже цельные композиции.

Пользование всеми этими гармоническими красками в том эстетическом разрезе, как у Дебюсси, становится возможным только после известного *революционизирования* обычного отношения к диссонирующей гармонии как таковой. Классический канон, требующий разрешения диссонирующих гармоний, упраздняется: гармония не разрешается, а причудливо сменяется другой, такой же сложной, или же перемещается параллельно по мелодии, как краска по контуру. Особенность этого мира гармоний именно в том, что он никак не сопоставлен с обычным мажоро-минорным ладом, что он *не тяготеет* к прочным устоям в виде совершенного трезвучия, и все эти сложности не *воспринимаются*, как украшения, наросты и рельефы на теле трезвучных ходов, а ведут свою самостоятельную линию бытия. Ведь и у Вагнера его наонаккорд есть диссонанс в плане консонного лада, ведь и у Скрябина его гармония есть острое звукоощущение, рожденное выходом из того же лада. У Дебюсси же все это – плывущие краски, не желающие признавать и не «помнящие родства» с консонным ладом классической музыки. В этом отношении Дебюсси – как бы «не музыкант» в том смысле, как Скрябин или Вагнер. Его разрыв с прошлым полнее и существеннее, чем у других, и он более оторван от прежней музыки, чем Скрябин – даже в своих последних творениях.

Эти гармонии не подлежат быстрой смене. При общем медлительном темпе музыкальной речи Дебюсси этого надо было ожидать. Он меняет гармонические краски медленно, лениво и устало, как солнце заходящее медлительно сменяет



краски заката. Он склонен к стоячим глубоким гармониям, к органным пунктам, к какому-то quasi-колокольному созвучию. И они всегда в высшей степени колоритны и притушенно-живописны – эти глубокие, водянистые, гулко-колокольные, затаенной жизнью живущие созвучия. Если вообще новая музыка склонна к преобладанию гармонии над мелосом и ритмикой, если вообще в ней жизненно-творческий пульс перенесен в этот мир, то по отношению к Дебюсси это особенно ясно. Магический мир гармоний – этот аналог краски в живописи, эта стихия гипнотического воздействия на психику – в творчестве великого музыканта-импрессиониста занимает почти весь кругозор творчества, оставляя лишь слабые пульсации в областях ритма и мелоса. Дебюсси преимущественно *композитор гармонии*.

Мелодия Дебюсси неуловимо абстрактна. В ней есть, пожалуй, даже что-то *бескровное* сравнительно с пышной лирикой романтиков, или с четкой стройностью классицизма, или с земляным, солнечным блеском национальных школ. Но это не бескровность, а опять та же аристократическая притушенность, как и в других областях, только здесь она более рельефна и бросается в глаза. Живописец-импрессионист не может быть в сущности настоящим мелодистом – мелодистом лирики, страсти, эмоции.

И в мелодиях Дебюсси страсть если и говорит, то погашенным, полупшепотным языком. Эмоция почти молчит. Вкус композитора не позволяет эмоции показаться из его целомудренных одеяний. Те драматические интонации, та яркость чувства, к которым приучило нас германское великое искусство со времени Бетховена, эти крупные скачки голосов, эти диссонирующие интервалы в темах – все это у Дебюсси отсутствует. Ровная, почти

без утолщений, без надрывов и разрывов линия звуков. Полный контраст с иступленностью мелодий Вагнера и Скрябина. У этих авторов музыкальная стихия стремится выразить себя до конца, «иссказать» себя до дна, освободиться от давящих напором эмоций и чувств. У Дебюсси нет этого напора чувств. Ему не нужны выкрики, истерия, драматические, нервные интонации. Он презирает это провинциальное «высказывание» себя до конца презрением умного скептика-аристократа. Интимное – бог ведает, какое оно, дремлет где-то в глубине его психики, он позволяет о нем догадываться, но никогда не выскажет его до конца. Конечно, ни «Кармен», ни «Изольда» у него немыслимы, как немыслим ни героизм, ни темперамент. Есть неуловимое сходство в мелосе Дебюсси, в этих сериях размеренных, медлительных звуков, никогда не делающих больших шагов, почти всегда либо целотонных, либо диатоничных, с сонной созерцательностью *русского* мелоса народной песни. Есть ли тут влияние Мусоргского? Это заключение напрашивается само собой, особенно если сравнивать квартовые мелодические ходы из «Pelleas'a» с совершенно подобными из «Бориса». Влияние мелодики великого русского новатора на Дебюсси несомненно, но не менее несомненно и то, что звуко-созерцание последнего *совершенно иное*, что не то, что Мусоргский, чувствовал и ощущал он в этих мелодических образованиях. Это – внешний импульс, сдвиг, давший ему возможность найти в своем мире что-то аналогичное, но не тождественное. От чего же это глубокое единение мелосов, откуда это глубинное сходство, невольно заставляющее предполагать какой-то странный контакт мелодических созерцаний крайнего востока Европы и крайнего запада? И ведь действительно народные песни, старые напевы

Нормандии и Бретани, как оказывается, обнаруживают очень большое родство с русскими напевами. Дебюсси нашел в Мусоргском только то, что он мог бы найти и в своей стране, в своих народных песнях. Это – спокойная лирика народа созерцателя, народа-землепашца, привыкшего к растворенности в ощущении природы, еще не пронизавшего своей души ритмами более четких, более «городских» эмоций.

Но этим не исчерпывается влияние Востока. В этом культе созерцательностей Дебюсси не мог не натолкнуться на дремлющие культуры Востока, уже музыкально отраженные именно в творчестве русских авторов. Зачем ходить далеко – ведь Испания в своих колоритах не так далеко отстоит от знойно-застывших, оцепенелых и томных настроений Кавказа и Турции. Ведь мавры, наложившие на культуру Испании и южной Франции свой вековой отпечаток, сами были сынами восточной культуры.

Несомненно, однако, что без Бородина и Римского-Корсакова тут дело не обошлось. Приоритет перенесения ритмов и настроений Востока в европейскую музыку остается за нашими русскими композиторами. Эти томления, эти звуковые знойности, этот кипучий и вместе сонный ритм жизнеощущения – все это *уже* было выражено у русских авторов раньше, чем Дебюсси в своих “*Soirée au Grenade*” или “*Nocturnes*”, или “*Pagodes*” нашел для них же еще более истонченные, еще более *усталые* формы выражения. Но Дебюсси никогда не был тем, чем, в сущности, всегда были русские авторы – *этнографом*. Ассонанс его истомленного мироощущения с усталой культурой Востока – вот что вызывает его интерес и его импульс к творчеству в этих сферах, а не любопытство пред экзотической необычностью иной культуры. А иногда мне кажется, что и в крови самого Дебюсси есть что-то от

Востока – эта усталая томность, эта созерцательность, правда, объясняемая и сумерками французской культуры, но, быть может, имеющая, помимо того, и родовое обоснование.

Целомудренная мелодия Дебюсси всегда остается у него, как и гармония, *культом звука*. Иногда представляется, что мелодия его – редуцированная гармония, как бы гармония, сведенная до одной ноты. Он любит унисоны и пользуется ими мастерски, как великим ресурсом экономии средств. Его мелодия всегда ощущается *каждым звуком*, а не слитностью их.

Динамические взрывы вообще чужды ему; можно сказать, что у Дебюсси во всем его творчестве нет ни одного настоящего *fortissimo* – все время только полу-*forte*, и то никогда не продолжающееся долго, как бы стесняясь резкой звучности. Большая часть его мелодий тоже лишены динамического нерва – они ровны и *не певучи* в то же время. Отдельные звуки мало разнятся в длительности и в силе, и вся мелодическая линия тонет в океане захлестнувшей, топящей ее гармонии.

Вот из каких слагающих составляется лик творчества Дебюсси. Эта общая картина – необычайной цельности, но и значительной *монотонии*. И ритм, и мелос, и гармония, и форма сливаются в общую картину полутонов, полусумраков, медлительно, утомленно, с бесконечным *избытком* вкуса меняющихся образов. Дебюсси очень мало прогрессирует и изменяет стиль на протяжении от “*Damoiselle elue*” и до последних творений – его приемы, сразу становящиеся зрелыми и мастерскими, проводятся с той несокрушимой уверенностью, которая есть достояние только первостепенных мастеров. Его круг настроений не обширен, замкнут, монотонен, но удивительно устойчив. Он не выходит и не желает выходить из вполне осознанной сферы своего совершенного



мастерства. Дебюсси знает свои средства, знает свои границы и мудро остерегается выходить за их пределы. И если можно иногда не согласиться с общим тоном его творчества, не сочувствовать его сумеречной и скептической эстетике, то нельзя не признать всегда, что все, что вышло из-под его пера, отмечено печатью полного

преизбыточного *совершенства* в своей области.

Текст подготовлен к публикации
А.О. Максименко, г. Санкт-Петербург,
Россия, saniasoone@icloud.com

Окончание следует

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 47–57.

Об авторе:

Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скрябине, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве. Профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

REFERENCES

1. Sabaneev L. Klod Debyussi [Claude Debussy] Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 1 (42), pp. 47–57.

About the author:

Leonid L. Sabaneev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer, and music critic. He is the author of works on the general history of music, the history of Russian music, research on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. One of the founders of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM), a full member of the Music Section of the Academy of Art Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow. Professor of the Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.

