



Л.Л. САБАНЕЕВ

Москва, Россия

**Клод Дебюсси
(Окончание)**

От редакции. Представленным в данном журнале материалом завершается публикация брошюры Л. Сабанеева «Клод Дебюсси», начатая в 4-м выпуске «Проблем музыкальной науки» за 2021 год и продолженная в № 1 за 2022. В первой части исследования Сабанеев писал о предшественниках Дебюсси, повлиявших на его творческое становление; во второй речь шла об особенностях стиля композитора, обусловленных живописностью, созерцательностью, импровизационностью его художественного мышления. В третьей, заключительной, части автор рассматривает разные области творчества композитора, анализирует направленность его стилевых поисков в художественном контексте эпохи.

Аналогично предыдущим выпускам журнала, здесь также полностью сохранены стилистика, пунктуация и орфография оригинала издания 1922 года.

Ключевые слова: «Пеллеас и Мелизанда», симфонизм, оркестровый колорит, «живописание звуками», вокальный стиль, трактовка фортепиано.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 47–57. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.047-057

LEONID SABANEEV

Moscow, Russia

**Claude Debussy
(Completion)**

With the material, offered in this journal, we are completing the publication of L. Sabaneev's brochure "Claude Debussy", which began in the 4th issue of "Music Scholarship" for 2021 and continued in No. 1 for 2022. In the first part of the research, Sabaneev wrote about Debussy's predecessors who had influenced on his creative development; in the second one it was told about the peculiarities of the composer's style, due to the picturesque, contemplation, improvisation of his artistic thinking. In the third and final part, the author examines different fields of the composer's creativity. He analyzes the direction of Debussy's stylistic searches in the artistic context of the epoch.

Like the previous journals, the style, punctuation and spelling of the original 1922 edition are also completely preserved.

Keywords: "Pelleas and Melisande", symphonism, orchestral coloring, "sound painting", vocal style, piano interpretation

III.

Дебюсси пробовал свои силы во всех областях музыкального воплощения. Опера, кантата, камерный ансамбль, симфонический стиль, вокальная миниатюра, фортепиано – всё затронуто им с какой-то художественной расчётливостью. Он не замыкается ни в один внешний метод воплощения, ни в один излюбленный инструмент выражения – и всё культивирует равномерно. Тут опять контраст с Шопеном, Скрябиным, Вагнером, облюбовавшими определённые области тембровых воплощений. Интересно, что Дебюсси, в его вечном стремлении к колориту, с его утончённой природой эстета, напоминающей эстетическую психологию японских мастеров, просто иногда выискивал звуковые тембровые комбинации для своих творческих грёз. Он любил изысканные камерные звучности, комбинации мало употребительных инструментов, освежающие восприятие. Эклектизм форм воплощения соединён у него с монотонией стиля – и он один и тот же и в опере, и в симфонии, и в какой-нибудь фортепианной вещи.

Я хочу сначала сказать об опере в творчестве Дебюсси, ибо хотя и единственное в его жизни, но зато и крупнейшее произведение этого рода – «Пеллеас и Мелизанда» – слишком центрально в его творчестве, чтобы не признать за ним главное значение. Наподобие того, как имя Моцарта всегда ассоциируется именно с «Дон-Жуаном», Бетховена – с Девятой симфонией, Вагнера – с «Нибелунгами», так Дебюсси вечно обречён своим именем немедленно вызывать представление о «Пеллеасе».

Не случаен самый выбор сюжета. Усталый фатализм, поэзия непротivления – вот что отражает этот метерлинковский мир. Ассонанс общего тона полный – по-

лутона, сумрак, стыдливая драпировка всякого чувства в одеяния изошрённого вкуса. Тихо всё в этой пьесе – в ней нет ни одной сильно проявленной эмоции. Чувства гаснут, не расцветая, а расплываясь поэтическим туманом. Недаром сам Метерлинк так остро и глубоко чувствовал родство своего «Пеллеаса» с духом творчества Дебюсси, такого же, как и он сам, цветка угасающей культуры, но ещё более утончённого, ещё более сумеречного и, прибавлю, *значительно более гениального* в своей сфере. «Пеллеас» Метерлинка ныне слился с «Пеллеасом» Дебюсси – последний поглотил первый, как более сильный, более магический.

«Вкус» – эта «сила слабых» – царит тут неограниченно. «Пеллеас и Мелизанда» – антитеза Вагнеру с его героическим идеалом, с его культом мощи, с тем его свойством, которое любезные французы признают снисходительно «гениальным безвкусием». Ясное дело, что гигант, свергающий горы и громоздящий циклопические Валгаллы, не имеет ничего общего с тем «вкусом», плоды которого становятся непонятными, едва вынесенные из атмосферы культурного салона хотя бы на свет яркого полудня.

Идеал Дебюсси – противоположен: это, с одной стороны, эстетический «меньшевизм», мудрый культ золотой середины, с другой – известная чисто рационалистическая, типичная для французского художественного интеллекта подкладка творчества, стремление к точности, к мере, к отсутствию «изобилия», известная расчётливая скупость.

Нет сомнения, что идеал Дебюсси в опере явился, как реакция против так называемого «вагнеризма» во Франции. Вагнер был совсем превратно понят «за Рейном», и творческая сущность, несоизмеримая с французскими художественными представлениями, попав в созна-



ние французов, исковеркала их искусство, как какой-нибудь сорокадюймовый снаряд. К его творчеству было получено колоссальное почтение пред силой, совершенное непонимание остальных его слагающих, и страстное стремление создать самим что-нибудь «в том же роде». Но французская лягушка не могла, как ни тужилась, создать ничего «в этом роде». И здравый инстинкт немедленно подсказал иной путь. Огромные формы Вагнера, его сплошная музыкальная речь, текущая даже не как мифический Рейн из Нибелунгов, а как могучее океаническое течение, его циклопическая стройка из глыб лейтмотивов, то страшное напряжение творчества, которое держит эти глыбы в некоем великом единстве и цельности, всё это было отставлено. Логика, здравый смысл плюс точность высказывания, плюс целомудренная погашенность чувств и эмоций, зарывшихся где-то в недостижимой глубине – вот что стало на место их в строгом стильном соответствии с духом французского миропонимания. Как ни говорил Вагнер, что его «драмы» на первом месте поставили слово, а музыка – это дионисийский отзвук совершающейся в слове драмы – он сам себя обманывал. Мир Вагнера – дионисийский мир звуков, и этот хаос только немного *умеряется* словесным скелетом мысли, иначе это было бы безумие. У Дебюсси – равновесие, сколько музыки, столько слова, ни больше, ни меньше. Быть может, даже больше слова, как элемента, своим рационализмом более близкого французам, ибо и музыка Дебюсси в известном смысле «словесна». Она не есть чистая лирическая стихия, не есть путешествие в дионисийский мир безбрежности. Дух великого рационалиста Глюка, духовного родственника французских энциклопедистов, расцвёл в нём вновь идеей гармонии в синтезе искусств.

Ромен Роллан справедливо обращает внимание и на то, что декламация у Дебюсси – антипод вагнеровской и, что самое важное, находится в точном соответствии с духом *французского языка*. Должно быть, действительно мало общего между французской речью с её ровным, скромным, динамически нейтральным тоном – и гипербололизированной декламацией итальянцев и немцев. Музыка как бы *подчёркивает существо естественной декламации* – и она у немцев, и у итальянцев довела до максимума именно риторичность, подъёмность – у французов она *должна была* подчеркнуть ровность, скромность звучания. «Ничего, что походило бы на пение» – так мечтал о французском речитативе Ж.-Ж. Руссо. И вот Дебюсси даёт этот декламационный стиль, лишённый ариозности, лиризма, почти до речевой беззвучности спадающий, вращающийся, в противоположность Вагнеру, в узком кругу «среднего регистра», в недрах естественных интонаций голоса. Самая психология действующих лиц в драме предопределяет это различие стиля. Все чувства в полунамеках – какой контраст с их предельной *выраженностью* в слове и звуке у Вагнера. Мелизанда умирает без слов, без криков, тихо и *обречённо*.

Сравните с этим знаменитую смерть Изольды или трагическую огненную жертву Брунгильды – и разница, вернее противоположность, станет очевидной. Ткань всей музыки в «Пеллеасе» находится в органическом соответствии с этими основными стилеположениями. Это – импрессионистическая манера письма, ряд картин, соответствующих рядам психологических окрасок. Это – искусство миниатюриста, но не большой картины. Мусоргский тут ближе Дебюсси, чем Вагнер. Конечно, не может быть при этом речи о «лейтмотивизме». Лейтмотив – музыкальное слово, условный символ,

преднамеренный рационализм которого имел прямым назначением сдерживать, хоть как-нибудь оформлять бурный дионисийский океан звуковых сущностей у Вагнера. Это были те заклинательные формулы – слова, которыми маг Вагнер заколдовывал подвластных ему могучих стихийных духов. Во вкусовой иррациональной музыкальной стихии Дебюсси, где дионисизм закопался в сумеречный ил и все духи подавлены и вялы, нет никакой надобности в таких заклинаниях. Напротив, их рационализирующее присутствие в умеренной стихии Дебюсси сделало бы его музыку совершенно сухой и рассудочной. Смешны те приёмы, которые употребляет пловец по океану, применить к плаванью в мраморном бассейне. И Дебюсси это понял интуитивно и разумом. Вагнер хотел побеждать, его искусство покоряющее, и нет сил противиться его силе. Дебюсси, как истый француз, хочет прежде всего *нравиться*. Коренной лейтмотив художественного созерцания французской нации, ждущей от искусства всегда *удовольствия* и чуждой представлению об искусстве как о жертве высшему, тут нашёл свое полное отражение.

В этом отсутствии лейтмотивизма, столь привившемся со времени Вагнера в музыке, сказывается и чувственный подход к созданию – подход, не затрагивающий и не желающий затронуть *идеи*. Тут нет никакой философии, а у Вагнера лейтмотив – несомненная *идея*. В «Пеллеасе» нет идеи, а одни настроения. У Вагнера мало настроений, но зато есть океан идей и эмоции. «Пеллеас» весь статичен, как живая картина, Вагнер всегда динамичен, даже в созерцании. Два мирозерцания, два полюса расовых психологий стали тут друг против друга в своих кульминационных достижениях.

Нет никакого сомнения, что формально в «Пеллеасе» дело не обошлось без уча-

стия Мусоргского. В мелодиях этой звуковой драмы есть как бы поблэкшее выражение типа напевности, который так характерен для русского гения. Сходство едва ли не только формальное, ибо те, кому дано читать между звуков и между нот, прочтут в одном случае песню возникающей буйной радости творческого бытия, ещё не вышедшего из первичного созерцательного состояния, а во втором – легенду об угасающей, утомлённой тысячелетним бытием культуре, впавшей в предзакатное созерцание, раньше, чем исчезнуть вовсе... Крайности сходятся и даже бывают идентичны во внешних проявлениях.

Тот успех, который выпал на долю «Пеллеаса и Мелизанды», был, конечно, в известной мере успехом моды, случая, протеста. Ряд обстоятельств сошёлся для того, чтобы упрочить заслуженную мировую славу произведения, которое без этой случайности имело бы все шансы очень длительного «пути признания». Конечно, замкнуто-аристократический Дебюсси со своим «Пеллеасом» был не для широких масс, не для публики; конечно, он *не был понят*, но в «модной» оценке верно схвачена была своевременность этого явления на музыкальном горизонте, вернее – его неминуемость.

Здесь был оценён и гений новизны, и протест против рутины и против Вагнера, и национальное музыкальное определение в противовес «тевтонизму». Из этих компонентов сложилась мировая слава «Пеллеаса», обошедшего все сцены мира, едва ли не за исключением той самой России, которая более всех способствовала созданию «Пеллеаса» неуловимым влиянием своей юной музыкальной культуры.

Симфонизм Дебюсси – особого типа. Это не симфонизм Бетховена, не *симфонизм «симфонии»*. Идея симфонии – идея динамизма – великого титанического по-



рыва, воплощённого в звуковых идеях. Симфонистами могли быть только те, в творческом пульсе которых был динамизм, было стремление к выражению хаоса подсознания, закованности ритма.

Такие симфонические миры создавали Бетховен, Вагнер, Скрябин, Чайковский. Ведь драмы Вагнера более симфоничны, нежели симфонии Сен-Санса и очень многих других. Ясно из всего психологического облика Дебюсси, что симфонических миров создать он не мог и не *хотел мочь*.

Его симфонизм есть просто *оркестральность*. Колорит оркестра привлёк его своей изысканной палитрой. Его музыка, будь она в опере, в оркестре, камерном ансамбле, неизменно *статична*, неизменно живописна и картинна. Это – звуковые картины, а не эпос. В них не может быть необходимой чёткости *идеи* и слишком много «настроения». Оттого оркестровый мир Дебюсси неминуемо обратился в *живописание звуками*, слишком тонкое, чтобы быть «программным», и слишком умное, чтобы стать наивно-реалистическим. Для Дебюсси оркестр не есть, как для Бетховена, голос миллионов людей, соединённых в героическом акте, не есть, как у Вагнера, предвечный хаос космических сил, управляемых могучей волей гения, не есть, как у Скрябина или Чайковского, микрокосм динамического бытия, мятущийся, страдающий дух, чувствующий свою связанность с хаосом. У Дебюсси это – *извне лежащая* прекрасная природа, блестящая всеми красками бытия, это – мир объективный, преломлённый субъективностью – и не более того.

Из этого же вытекает отсутствие *сонаты* у Дебюсси в её динамической сущности. У Дебюсси может быть сонатная форма, но не может быть *сонатного духа*. И мы видим, что симфонические произведения Дебюсси естественно выливаются в формы «поэмные», полупрограммные,

всегда, во всяком случае, с поэтическим, литературным заголовком, в формы бесструктурные, импрессионистические, в которых оркестр не есть символ, а только *возможность* неограниченного творчества колористов. Его симфонические произведения – *не симфонии*, а либо *сюиты*, т.е. динамически не связанные друг с другом блики настроений, картины, образы, либо просто поэмы, т.е. отдельные картины, неизменно *статичные* в своём образе.

Одни названия его оркестровых творений указывают на это: “L’après-midi d’un faune”, “Le mer”, “Images” (самое точное выражение «образности» его творчества), “Rondes de printemps”, “Printemps”, “Ibéria”, и т.п. Ни в одном месте он не воздвигается до абстрактности звуковой идеи «симфонии» – безымянной, беспредметной и эпической.

Программная «надписанность» его творчества, вечный словесный этикет, висящий над ним, и его конкретизирующий – это свойство не только его оркестровой, но и вообще всякой музыки. Поэтому я не стану много об этом говорить тут. Для нас важнее чисто-оркестральные сущности его гения.

Дебюсси признан сейчас за одного из величайших *мастеров* оркестрового колорита. Его палитра наследственно сложилась из гастрономического «вкуса» старых французских мастеров с их умеренным и бережным отношением к звучности и из колористических откровений наших русских музыкантов. Французский колористический гений, после безумных прозрений Берлиоза, нашедших такое гениальное применение в творчестве Римского-Корсакова, Бородина и Лядова, обратно устремился на свою родную почву. Романтическое безумие Берлиоза и варварская свежесть русских здесь попали в прохлаждающую ванну «вкуса» и дали явления действительно необычайные по

яркости и вполне аналогичные современным им же явлениям в области живописи – явлениям новых французских мастеров колорита.

Нет сомнений в принципиальной *связанности* этих явлений. Недаром эти изысканные цветы культуры возросли на одной и той же французской почве. Салон Малламре объединял не только поэтов и музыкантов, но и живописцев. И культ света, и культ колорита у последних не мог не заразить чуткого музыканта, тем более, что это так гармонировало с *эстетическим* мирозерцанием французской расы. Дебюсси, подобно всем французским музыкантам, родился с чувством звуковой красочности, ибо ведь колоритность – одно из типичных проявлений вкуса, этого характерного признака французской эстетической культуры. И тот творческий тип, к которому примыкал Дебюсси, всё его изощрённое эстетство, все эти отблески, отсветы, полутоны настроений – всё это требовало красочной палитры, требовало звукового волхвования. И мы видим, что действительно Дебюсси является тут почти сразу в виде совершенного мастера, в виде гения, не только умело комбинирующего звучности, но творящего новые *краски*. Дебюсси мыслил оркестровыми колоритами.

Конечно, как и следует ожидать, это совсем не тот тип звучания, не те колориты, что мы видим у Вагнера – отца современной оркестровой звучности. Оркестр Вагнера подавляет, уничтожает колоссальностью звуковой мощи – это титан, хранящий в себе невысказанные силы. Стихийной неисчерпанностью силы веет от каждого звука, и никакое могучее *fortissimo* не даёт впечатления предела. Это океан, который может всё сокрушать, но не сокрушает. Но этот титан умел и ласкать, умел создавать и нежно-волшебную паутину ткани, умел гипнотизировать, созда-

вая мучительно-лунные звучания. Его диапазон бесконечен: от ласки волшебства до ужаса и титанических заклинаний.

Оркестр Дебюсси никогда не устрашает, никогда не подавляет. В нём нет мощи, нет компактности, густоты вагнеровских ярких красок. Он нежит, баюкает, ласкает, словно вливает в уши какой-то острый, пьянящий и бесконечно прекрасный эликсир. У Вагнера никогда сам звук не есть художественная цель, у Дебюсси – почти всегда. Колориты, излюбленные Дебюсси – таинственные, погашенные, сказочно-фантастические или зыбко-влажные. Он избегает определённых, прямых тембров и насыщает свою музыку изобильными экзотическими, пряными необычными звучаниями, столь же оригинальными, как и его гармонии. Его оркестровка индивидуализирована – он любит не смешивать тембры, любит их обособленность в слитности, чтобы каждый инструмент говорил своим голосом, а не только участвовал в общем хоре. Закрытые и засурдиненные трубы, скрипичные флажолеты и сурдины, разделённые группы оркестра, причудливые фигурации в инструментах – вот излюбленные приёмы оркестровки Дебюсси. Его оркестр не криклив, умерен, почти всё время говорит «вполголоса». Если искать в музыкальной истории корней этой оркестровки, то не Вагнер, а русские кучкисты опять-таки явятся родоначальниками Дебюсси. Это – оркестр Римского-Корсакова с его утончённой, рафинированной, тоже индивидуализированной звучностью, но ещё более изысканный, пряный, тонкий и, кроме того, нарочито притушенный, сумеречный, как бы заглушённый звуковой дымкой. Но эта звучность, несомненно, при всей своей красивости, при всей изысканности и вкусе утомляет. Она однообразна тем изысканным однообразием, которым однообразно всё творчество Дебюсси. Эти



новые, мастерски использованные приёмы оркестровки переставляются им из одного творения в другое почти в полной неприкосновенности, и нет почти ни одного из них, которого не было бы в его центральном произведении – «Пеллеас».

После вагнеровских реформ оркестра с их гиперболизированием состава, после нововведений после-вагнеровских – оркестра Рихарда Штрауса и Малера – новаторство Дебюсси было отступлением в плоскость *экономии* сил. И тут он верен себе – «ничего лишнего». Для вагнеровских заданий его оркестр не был «лишним», но у неовагнеристов переизбыток средств над содержанием давал себя чувствовать достаточно остро. И чуткий вкус Дебюсси сразу учёл это обстоятельство. Его партитуры поражают экономичностью средств и пышной экзотичностью звучания. Всё осмысленно, всё учтено, и нет никакой «декоративности» выполнения. В противовес декораторской манере Штрауса Дебюсси выписывает все оркестровые детали без расчёта на то, что половины не услышат. Тут он не сын своего века – тут он классик, шествующий по стопам Куперена и Рамо. Импрессионизм в живописи был манерой мазков, декоративной по существу; тот звуковой импрессионизм, который возглавляется Дебюсси, ему противоположен. Он весь – в выработке деталей. Звуковой импрессионизм, как всегда бывает с музыкой, отстал от других искусств. И в то время, как поэзия, живопись и скульптура заговорили уже языком *приближения*, стали давать в воплощении только намёки на воплощаемое, звукопись ещё пребывала в стадии детализированности. Только следующее поколение (Стравинский) смогло дать звуку настоящую импрессионистскую, красочно-декоративную сущность. В этом смысле Дебюсси – аналог не импрессионистов-живописцев, культивировавших

свет, яркость и несменяемость цветов, и декоративность, а их предшественников – великих мастеров световых волхвований в живописи – Ренуара и Моне.

Та колоритность, стремление к тембру ради его собственной красоты, как красочного звукозерцания, которая является характерной для оркестра Дебюсси, она же в полной мере сохраняется и в его камерных произведениях. Камерный ансамбль Дебюсси никогда не есть, как у классиков и Бетховена, условная звучность, на фоне которой развиваются тематические события. Все дело – в них, а звучность абстрагируется, она – на втором плане. У Дебюсси совершенно наоборот: ему безразлично, оркестр ли, квартет ли, или соната – всюду он ищет звучности, и данные или взятые комбинации инструментов использует прямо исчерпывающим образом, удовлетворяя все их звуковые ресурсы, вплоть до естественного типа виртуозности для каждого инструмента. Поразительно при этом то знание ресурсов и техники отдельных инструментов, которое он обнаруживает, и которое не имеет себе равных среди других композиторов современности. Но зато стирается одновременно стилевая физиономия камерного ансамбля. Квартетная звучность Дебюсси изумительна: это не квартет струнных инструментов, а какой-то неведомый миниатюрный оркестр. Откуда берутся только у этих скромных «четырёхструнных» все эти разнообразнейшие тембры, раскраски, отзвуки? Иногда трудно поверить ушам, слыша это изумительное звуковое разнообразие. То альт у него зазвучал, как далёкая труба, то виолончель обратилась в духовой инструмент, то явились какие-то фантастические звучания в флажолетах. Всё это свободно, легко, свойственно в высшей степени всем этим инструментам. И в то же время это – абсолютно *не камерный стиль*.

Не камерный он уже в силу своей принципиальной и постоянной у Дебюсси «поэмности». Камерный стиль, достигший кульминации в квартетах Бетховена, есть прежде всего культ динамической формы сонаты, а затем есть *принцип равноправия* инструментов. Дебюсси слишком далёк от динамизма, чтобы удовлетворять первому условию, и слишком ценит индивидуальные, специфические колориты каждого инструмента, чтобы соблюсти второе условие – равноправие.

И мы видим, что его камерные вещи – просто поэмы для двух, трех и более инструментов, точно так же как его симфонические вещи суть поэмы для большего числа инструментов. Между ними у Дебюсси нет никакой принципиальной разницы, тогда как глубокая пропасть разделяет камерный мир Бетховена от его девяти симфонических пирамид.

С другой стороны, нельзя не признать, что те откровения звучностей, которые были сделаны Дебюсси в его камерных творениях, вписали такую блестящую страницу именно в мир камерных и интимных звучностей, что тут можно, пожалуй, говорить даже с большим правом о *революции*, произведённой Дебюсси, чем даже в области оркестра. Открыт совершенно новый подход к звуку тех самых инструментов, в котором всё, казалось, было так хорошо известно. Но едва ли это не революция без будущего. Кроме нескольких типичных последователей Дебюсси, этот взгляд на колористическую природу камерного ансамбля остаётся пока без отзвука.

После всего сказанного не трудно провидеть музыкальную физиономию Дебюсси-фортепианиста. Ему всё равно, сколько инструментов, пусть это будет даже один – он создаст из него колористический специфический мир, он открывает в его звуках дремлющие возможности. Безупречный стилист – Дебюсси и

тут, в интимной области фортепиано, делает откровения колорита и создаёт свой стиль, находящийся в безупречной гармонии со стилем всех остальных областей, где действовал его гений. Совершенно новая фортепианная техника, бесконечно более разрывающая с традицией великих фортепианистов Шопена и Листа, чем даже техника Скрябина, совершенно самобытные типы пассажей, прототипы которых тщетно было бы искать у предшественников, и, как целое, обаятельная звучность, журчащая, полная, никогда не становящаяся резкою, кричащею. Фортепиано Дебюсси – это мир звуковых журчаний, шелестов, иногда погашенных, словно подводных звонов. Он вводит широкие интервалы, объемлющие крайние регистры клавиатуры, вводит сложные комбинационные приёмы техники, допускающие ряд совершенно новых и очень свойственных инструменту пассажей – фигураций. И в деле композиции он всё тот же – склонный к средним по размеру формам, поэмности, к импрессионизму настроений, к поэтической сюжетности. От пианиста он требует исключительно многого: помимо техники, ещё и особого *чувства звука*, ещё и постижения тех полутеневых, сумеречных и насыщенных стихией музыкального вкуса миров, которое он в своём творчестве раскрывает. Немногие пианисты могут совладать с этим стилем, не впад в холодность и непоэтическую абстрактность. Подобно Листу и Скрябину, Дебюсси нуждается в пианисте-волшебнике, чарующем своей игрой, ласкающем звуки своими прикосновениями. Будучи сам первоклассным исполнителем своих творений, владея в совершенстве *тайной звука*, Дебюсси до сих пор ещё не нашёл пианистов, эквивалентных себе в чувстве звучаний. Это – дело будущего и, возможно, еще отдалённого.



Его фортепианные творения относятся к самым разнообразным периодам творчества. Он прибегал к фортепиано всё время, отдавая ему едва ли не наиболее насыщенные своей творческой индивидуальностью моменты вдохновения. Его “Estampes”, “Images”, его прелюдии останутся в мировой литературе, как вечные памятники безусловно нового духа фортепианной литературы. Он вдохнул новую жизнь в этот инструмент, уже стольким поколениям творцов служивший поверенным самых интимных и глубоких переживаний.

Немного остается сказать о *вокальной музыке* Дебюсси после того, как уже охарактеризован его стиль в музыкальной драме.

Бесконечно требовательный к произведению в целом, изысканный знаток искусства слова, Дебюсси пользуется только высшими вдохновениями поэзии для своих песен. В строгом соответствии со своим стилем и со своим художественным верованием он – импрессионист по симпатиям. Ему ближе всего муза французского символизма – эта изысканная, утончённая и мудрая, учёная муза, в которой одинаково много и от техники, и от вкуса, и от умения, и от глубокой начитанности. Бодлэр, Маллармэ, Верлэн – вот его поэты, и их словесную магию он дополняет своим звуковым волшебством.

Не в пример нашим русским музыкантам (особенно Рахманинову и Чайковскому) Дебюсси ни разу не унизил своё творчество текстуальным соприкосновением с второсортным искусством. Он горд и аристократичен в выборе.

Только песни ли это – то, что им написано? Скорее это – музыкальная декламация. Дебюсси – не лирик, его мелодия слишком целомудренно скупа, чтобы делаться песней. Слишком большое чутьё к природе родного французского языка, с его малой интонационностью, с его известной

звуковой скромностью заставляет его избегать лирики в песне. Его стиль тут, как и в «Пеллеасе» – интонационная декламация, речитатив, родственный, пожалуй, Мусоргскому более всего. Голос в его романсе (если позволительно применить к его вокальному творчеству этот термин) – всегда на втором, на незаметном плане, на первом же музыкальная ткань и *слово*, музыкой не заглушаемое. Это «незаглушение» особого рода. У Вагнера слово заглушено мощным океаном оркестра, но у лириков оно заглушается самой песней, самой мелодией голоса.

У Дебюсси слово на первом плане: оно царит и над музыкой, и над голосом. И его всегда слышно до мельчайших подробностей дикции. Его песни – омузыкаленные интонации речи плюс магия музыкальной ткани, обволакивающей эти интонации речи полутеней-призраков.

Без утолщений, без сильных акцентов, медленно и устало льётся эта музыкальная речь, гипнотизирующая, как тихое заклинание. Песни Дебюсси однообразны в большей степени, чем вся его остальная музыка, и в той же степени насыщены характерной для него закатной, угасающей красотой. Меньше всего в них *пения* – и общий облик представляет нечто приближающееся к художественной мелодекламации. И на фоне этой омузыкаленной речи в богатом, дифференцированном сопровождении как бы раскрывается весь психологический мир текста, придавая несравненную значительность каждой ноте голоса. И тут, как и во всём, Дебюсси во всеоружии мастерства, и изпод его пера в этой области не вышло ни разу ничего неумелого, несовершенного. Совершенный знаток голоса и его ресурсов, он пишет трудно, но благодарно и всегда в соответствии со свойствами самого голоса, никогда не обременяя его несвойственными ему приёмами.

Таков художественный облик великого «властителя музыкальных дум» новой Франции. Сейчас, когда его творчество уже прекратилось, небесполезно окинуть общим взором то *влияние*, которое этот замечательный творец уже успел возыметь на новые поколения музыкантов.

Сила гения измеряется его влиянием. Это – историческая аксиома. И по этому критерию Дебюсси должна быть отведена очень высокая позиция в иерархии гениев.

Ещё при жизни сформировывалось его влияние. Его богатейший гармонический мир, его стиль в фортепианном творчестве, его оркестровые приёмы – всё немедленно нашло подражателей.

Среди них прежде всего выделился Морис Равель, уже достигший теперь положения крупного композитора. Это – несомненно сильная индивидуальность, стоящая к Дебюсси примерно в таком же отношении, как у нас Рахманинов к Чайковскому. Но всё же по отношению к новаторству Дебюсси Равель есть шаг назад. Воспринявший от него все утончения стиля и техники, он не воспринял того *истинно нового* в самом отношении к звуку: его живописности, столь важной для Дебюсси. Равель в этом отношении ближе к романтикам, ближе к прежнему звукосозерцанию.

Не меньшее влияние испытали от Дебюсси и все остальные представители молодой Франции. Даже и в консервативном лагере восприняли многое от его характерных приёмов. Для нового же поколения Дебюсси стал знаменем и отправным пунктом, на котором базируется новое в музыке.

Очень серьёзное влияние оказало творчество Дебюсси в России. Это был как бы возврат долга – возвращение обратно того, что дано было нашим Мусоргским тому же Дебюсси. Нельзя обойти молчанием несомненное влияние Дебюсси на Скрябина второго и третьего периода, особенно в гармонической

области. Знаменитые шестизвучия Скрябина, быть может, изначально навеяны целотонными построениями и нонакордами «Пеллеаса», появившегося гораздо ранее, чем новаторские моменты у Скрябина окрепли. Нельзя отрицать и влияние некоторых моментов в фортепианном стиле, хотя тут линия Скрябина была изначально-отлична от линии развития Дебюсси.

Стравинский – другой пленник Дебюсси. Его творчество – живой отклик его завоеваний, но преломлённых в психологии диаметрально иной, чем психология Дебюсси. Стравинский – варвар, Дебюсси – угасающая от избытка культура. И то, что у Дебюсси звучало закатными гармониями вековой культуры, у Стравинского прогремело варварской мощью рождающегося богатыря. Культура вкуса превратилась в стихийное утверждение безвкусыя, культура утончения – в культ резкости. Стравинский – негатив Дебюсси, но и негатив есть влияние. А в деле оркестровой палитры тут даже не негатив, а прямое последование. Блестящий оркестратор Стравинский в этом мире – законный сын французского гения.

Трудно пройти молчанием и старика Лядова, не оставшегося равнодушным к тайнам магии звуков, открытых автором «Пеллеаса». И наша композиторская молодежь определённо начала под знаком Дебюсси своё композиторское поприще (Ал. Крейн, Гр. Крейн, Арт. Лурье), хотя не удержалась в этой органически чуждой им плоскости настроений.

В это же время на крайнем западе – в Испании – творчество Дебюсси определённо влияет на молодые композиторские группы, а северные композиторы чрез Грига, им более близкого, тоже отдают долг некоторым приёмам французского новатора. Лишь в Англии и в Германии нет влияния Дебюсси. В первой – по об-



щей её малой музыкальности, а во второй, очевидно, вследствие слишком ясного несоответствия духа новой Германии с духом Франции эпохи Дебюсси. Предельное утончение не в духе нового немца, тем более, что героическое творчество Штрауса сейчас вообще слишком подавило музыкальную психологию германца, чтобы оставить его чутким к звукам “Пеллеаса”

и “Images”. Даже более по культуре близкий к Германии Скрябин оставляет пока глухими немцев, реагирующих лишь на звуки Штрауса, Регера, Шенберга и... Чайковского.

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

❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Сабанеев Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 4 (42). С. 47–57.
2. Сабанеев Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1 (43). С. 54–61.

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. 4 (42), pp. 47–57.
2. Sabaneev L. Klod Debyussi [Claude Debussy] Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2022. No. 1 (43), pp. 54–61.

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 the Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.

