

Мироненко Я.П.,  
доктор искусствоведения,  
Краснодар

## ТВОРЧЕСТВО К. ДЕБЮССИ КАК КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ МИРА

Понятие концепции, применяемое по отношению к философским построениям, может быть, при известных условиях, взято на вооружение музыковедением, поскольку музыка среди искусств занимает место, подобное тому, какое философия занимает среди наук.

Введение этого понятия позволит выделить композиторов, выдвинувших новые, целостные представления о мире, среди тех, кто способен лишь воспроизводить музыкальные ценности, иначе говоря, композиторов «второго ряда».

Согласно определению, концепция – система взаимосвязанных и вытекающих один из другого взглядов на те или иные явления.

Одним из способов постижения композиторской концепции может быть дедукция. Под дедукцией в широком смысле слова понимается “такая форма мышления, когда новая мысль выводится чисто логическим путём из некоторых данных мыслей-посылок. Такая последовательность мыслей называется выводом, а каждый компонент этого вывода является либо доказанной мыслью, либо аксиомой, либо логически вытекает из предыдущих мыслей” (9,133). Иначе говоря, на основании уже имеющегося знания об исследуемом предмете и применения к нему правил логики можно получить новое знание.

Возможности дедуктивного метода применительно к изучению композиторской концепции определяются взаимосвязанностью всех её компонентов. Это во-первых. Во-вторых, вокруг творчества такого рода

композиторов, как правило, создана обширная литература, содержащая наблюдения, выводы, аналитические процедуры. Также в этот ряд могут быть встроены и высказывания композиторов о творчестве.

В докладе выдвигается предположение, что концепция художественного воплощения мира, представленная в творчестве Дебюсси, базируется на основаниях, трактуемых композитором в качестве *архетипов* художественного сознания французского народа. Сформировавшиеся на ранних этапах этнической истории французского народа эти архетипы следует считать этническими. Их мощь обнаруживается в их исторической актуальности.

Два из них можно обозначить, опираясь на высказывание Дебюсси: музыка “создана из многокрасочных звучаний и ритмизированных размеров”. Таким образом, композитор указал на колорит и ритм, как на важнейшие составляющие его музыкального мышления.

Так, витражи, создававшие богатую игру окрашенного света, что существенно влияло на эмоциональную выразительность храмового интерьера, наполняя его атмосферой таинственности, являются порождением французской культуры еще в X веке. Орнамент, лежащий в основе принципа построения большинства витражей, описывается исследователями в терминах ритмики: “в природе орнамента лежит эстетическая потребность подчинять ритмической, симметричной схеме реальный зримый мир” (5,142).

Мотет, это порождение французской средневековой музыкальной культуры, в изометрической разновидности подчинён *talea* – неизменяемому ритмическому рисунку и *color* – мелодическому его расцвечиванию.

В XVIII веке во Франции рождается многокрасочное ритмизированное действие – балет.

Музыка многих произведений Дебюсси хореографична, не дансантина, а именно хореографична, и при этом насыщена колористически. Вполне

закономерно, что на музыку «Фавна» был поставлен балет (Париж, 1912 год, хореограф В. Нижинский).

По мнению С. Лифаря, прекрасного танцовщика, балетмейстера, историка Русского балета, автора фундаментального биографического труда – книги о С.П. Дягилеве, балеты *Тамара* (Балакирев) *Дафнис и Хлоя* (Равель), *Голубой бог* (Ган) “были оттеснены в глубокую тень гвоздем сезона и *новым словом* (курсив С. Лифаря - Я.М.) Русского балета – балетом Нижинского – Дягилева- Бакста-Дебюсси *Послеполуденный отдых фавна*”

Лифарь при этом подчеркивает, что нельзя не учитывать “громдного значения Фавна в истории и направлении *Русского балета*”, а его хореография “послужила поворотным пунктом ко всей дальнейшей эволюции танцевальной идеологии Русского балета; она предопределила “*Весну священную*” (13.с 240).

В том, что хореография *Фавна* стала поворотной по своему значению, следует видеть результат движущего и определяющего фактора музыки.

Прекрасным комментарием к *Дельфийским танцовщицам* и другим подобным произведениям композитора можно считать статью «*Душа и танец*» Поля Валери (1871-1945), опубликованную в 1921 году в «*La Revue musicale*», посвящённом вопросам балета. Оригинально и глубоко мыслящий эссеист, автор стихотворений, по чистоте и строгости поэтической формы, выделяющих его среди современников, Валери попытался проникнуться смыслом хореографии, что уже само по себе симптоматично.

В последовательности образных определений танец обозначен им как путь к познанию сущего; как пролог к совершеннейшим мыслям; как царство неповторимого и мир невозможного; как стихия, родственная пламени. Истинное воплощение танца Валери связывает с исполнением женщины<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Если в народном танце роли мужчины и женщины распределены равномерно, то в хореографии балета ведущая роль принадлежит женщине.

жизнь подобна танцующей женщине; танцовщица чувствует себя прекрасно в легчайшей субстанции музыки и движения и т.п. (4, с.188-200)

Высокое ценностное отношение П. Валери к хореографии впоследствии будет поднято на еще более высокий уровень – в выступлении на тему «Философия танца».

Обобщая приведенные факты - создание балета во Франции, хореографичность многих страниц музыки Дебюсси, Равеля и других французских композиторов, потребность в познании танца – можно выдвинуть предположение о существовании еще одного этнического архетипа – архетипа хореографичности.

Три соседних народа юго-запада Европы создали каждый свое представление о театре: греки- трагедию, итальянцы – оперу, французы – балет.

Среди архетипов, на основе которых складывалось творческая концепция Дебюсси, важная роль принадлежит архетипу религиозности, способствовавшего выбору тематики произведений, воздействовавшего на их содержательную сторону.

Принадлежность двух консерваторских сочинений композитора к одному жанру – кантате и создание их одного за другим дают веские основания для их сравнительного изучения. Кантата *Гладиатор* и кантата *Блудный сын*, ибо о них сейчас идет речь, раскрывают духовную проблему, которую можно сформулировать как светское – сакральное.

Это проблема *выбора*. Сильные чувства, сомнения, обуревающие человека, стоящего перед этой проблемой, раскрыты в романе Стендаля «Красное и черное».

Общение с духовной музыкой О.Лассо и Палестрины, произошедшее по совету человека, уже сделавшего свой выбор – Ф. Листа, находившегося в сане аббата, не могло не оказать воздействия на мировоззрение молодого композитора, и позволяет предположить возникновение у него религиозной

установки. Понятие это было выработано Дж.Хендерсоном, учеником и последователем К.Г.Юнга.

Архетип религиозной установки (attitude), по мнению немецкого психоаналитика “может проявиться тогда, когда человек перерастет замещение детско-родительских отношений или зависимость от веры других людей. Это обычно происходит в пору юношества” (17,36).

Факты творческой биографии Дебюсси подтверждают выдвинутое предположение. Так, спустя много лет, в 1903 году оппозиция светское-сакральное повторилась, но в другом жанре и соответственно, с другим исполнительским составом. В том году были созданы Светский танец для арфы с оркестром и Священный танец для арфы с оркестром.

О глубоко выраженной религиозной установке композитора свидетельствуют факты работы над мистерией *Мученичество святого Себастьяна*: композитор с готовностью принял предложение к нему, поступившее от выдающегося итальянского поэта Габриэля д’Аннуцио – написать музыку к его тексту. Дебюсси “включался во все детали, делал множество замечаний, давал советы, которые касались постановки”. Ярким проявлением религиозных чувств было то, что во время репетиций мистерии “он приходил в необычайное волнение, почти в экстаз” (10, 437).

В целом, анализируя гениальное произведение Дебюсси часть за частью, следя за частью, следя за поворотами трагического сюжета, возникает мысль о продолжении и развитии композитором традиции баховских *Пассионов*. Просветлённая заключительная часть мистерии вызывает в памяти заключительный хор из *Страстей по Матфею* И.С.Баха.

Есть в этом хоре и предвосхищения будущих музыкальных событий XX века. На одном из них есть основание остановиться особо. Речь идет о заключительном хоре мистерии в Ми мажоре, написанном на строки из стопятидесятого Псалма, завершающегося возгласием «Аллилуйя». К этому моменту хор разделён на 10 самостоятельных партий и звучит в

динамике *pianissimo* (10,461). Сходной с этим разделом мистерии во многих отношениях является Кода последней, третьей части *Симфония псалмов* И.Ф. Стравинского, написанной на строки из того же Псалма, и также характеризующейся мажорной тональностью (Ми-бемоль мажор), очень разветвлённой фактурой до 12 голосов и исполнительской ремаркой *p subito*.

Мой опыт изучения музыки цыган обнаружил, что их репертуар строго распределён на две группы – материал для себя, для *рома* и для внешнего пользования, для не-цыган, называемых *гажэ*. Встреча с цыганом – скрипачом, произошедшая в жизни Дебюсси, убеждает в несомненно, проявленной им тактичности этномузыколога, благодаря которой музыкант раскрылся перед композитором в аутентическом качестве.(7,171-172,175) Столь же чутким, несомненно, было отношение Дебюсси к этнической музыке своего народа, к музыке индонезийцев, вьетнамцев, русских, испанцев.

Существует глубокая связь между интересом Дебюсси к мелодике французской народной песни и к мелодике полифонии, нередко весьма отдалённых её периодов. Чтобы уяснить смысл этой связи, необходим интердисциплинарный диалог между музыковедением и историей.

Во французской историографии, начиная примерно с 30-х годов, благодаря, в основном, исследованиям выдающегося историка Фернана Броделя, выдвинулась категория социального времени, представленного в виде длительной временной протяжённости – *la longue durée*. Среди множественности временных протяжённостей для нас особый интерес представляет та, которую Бродель определил как “почти неподвижную историю людей в их тесной взаимосвязи с землей, по которой они ходят и которая их кормит; историю беспрерывно повторяющегося диалога человека с природой, столь упорного, как если бы он был вне досягаемости для ущерба и ударов, наносимых временем”. Культурные ценности,

формируемые и сохраняемые этой социальной средой этнологии определяют как фольклор.

То, к чему Бродель пришёл в результате масштабных изысканий, Дебюсси, благодаря гениальному композиторскому дару, осознал еще в 80-х годах XIX века. Для него традиционные французские песни, записанные начиная с XVI века и даже в XIX веке – ровесники жанрам полифонической музыки – органуму, кондукту, мотету и т.п., а, следовательно, являются подобными, а нередко и родственными им в стилевом отношении. Их взаимосвязь способствовала со своей стороны формированию концепциональной природы творчества композитора, и позволяет провести параллель с самоотверженным опытом русского гения – М.И. Глинки, стремившегося на концепциональном уровне соединить русскую песенность и западноевропейскую полифонию.

Полифония как архетип музыкально мышления получила глубокое и многообразное претворение в музыке Дебюсси. Прием дублировочного многоголосия, найденный в органуме IX-X веков, получил развитие в «Затонувшем соборе». В непрерывном интонационном обновлении в мелодике романсов и *Пеллеаса* следует видеть претворение одной из основных закономерностей развертывания полифонической мелодики. Знаковым является тонко трансформированное соотношение, свойственное контрастным темам фуг И.С.Баха в начале *Цыганского танца*, в *Прелюдии* из *Бергамасской сюиты*.

Избранный композитором с самого начала творческого пути интерес к модальности<sup>2</sup> позволил ему особенно широко развернуть принципы линейной полифонии: разнонаправленность линий, как монодийных, так и в аккордовом выражении; горизонталь – в виде органных пунктов, нередко двойных, рождающих параллели в и виде педалей; восходяще-нисходящие

---

<sup>2</sup> Многое в музыке Дебюсси определяет эстетика диатоники, напротив, многое в музыке Вагнера определено эстетикой хроматики.

линии; наконец, уникальная попытка воспроизвести вертикаль – в прелюдии *Ветер на равнине*, (такты 28,30-31, 33-34).

Развитая линейность полифонического мышления позволяет ответить на известный вопрос: почему композитор настойчиво отрицал попытки определить его творчество как музыкальный импрессионизм.

Импрессионизм в живописи у многих уже с конца 1870-х годов начал подвергаться критике за ослабление интереса к линии, за импровизационность в создании композиции. Эти свойства импрессионизма были противоположны устремлениям композитора.

Перспективным следует считать постановку интердисциплинарной проблемы «Клод Дебюсси – Жорж Сёра: освоение пространства».

Родившийся всего на 3 года раньше, Сёра (1859-1891) был практически сверстником Дебюсси. Творческие поиски композитора и художника протекали в одном и том же культурном «хронотопе» - Париже 1880-х годов.

Живопись Сёра искусствоведы определяют как линейную, с контрапунктическим ритмом разнонаправленных линий.

Марины художника созданные на южном побережье Нормандии, высоко ценили поэты – символисты, в частности, Ст. Малларме, что образует дополнительные точки сближения музыки Дебюсси и живописи Сёра, но не единственные.

Клод Дебюсси в своём творчестве поставил новую концепцию мировидения, отличную от тех, которые нес в себе уходящий в прошлое, но все еще продуктивный романтизм. В основу концепции были положены архетипы национальной культуры.

#### Литература

1. Бодлер Ш. Цветы зла/Н.И. Балашов Легенда и правда о Бодлере, с.233-287. М.: Наука, 1970
2. Бодлер Ш. Об искусстве М.: 1986



3. Бродель Ф. Структуры повседневности: возможное и невозможное. Т.1. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV-XVIII вв. /Вступ. Статья Ю.Н.Афанасьева. М.: Прогресс, 1986
4. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство,1993
5. Герчук Ю.А. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М.: Гаппарт, 1989
6. Дебюсси и музыка XX века. Сб. статей. Л.: Музыка,1983
7. Дебюсси К. Избранные письма. Л.: Музыка,1985
8. Дюхтинг Х. Жорж Сёра, 1859-1891. Пуантизм. Кёльн-Москва: Tascen- Арт-родник,2005
9. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник М.: Наука,1975
10. Кокорева Л.М. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010
11. Котляревський І.А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Музична Україна,1971
12. Курт Э. Основы линейного контрапункта/Б.В.Асафьев Предисловие редактора, с. 11-31. М.: Гос. муз. изд-во, 1931
13. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым.: Артист. Режиссёр. Театр, 1994 (Ballets russes)
14. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси, Габриэлем Форе, Марисом Равелем. М., 2000
15. Метерлинк М. Сокровище смиренных. Мудрость и судьба. Томск: Водолей,1994
16. Рети Р. Тональность в современной музыке/Предисловие Г.Орлова, с.3-4. Л.:Музыка,1968
17. Хендерсон Дж. Психологический анализ культурных установок. М.: Добросвет, 1997
18. Хлопова В.Н. Музыка как вид искусства. Часть.1.М.,1990
19. Христов Д. Теоретические основы мелодики: Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. М.: Музыка,1980.
20. Юнг К.Г. Душа и мир: Шесть архетипов. М.-Киев: Совершенство – Порт –Рояль, 1997
21. Butu I. Scriitura pianistică a lui Claude Debussy. Bucuresti: Editura artistică, 2010
22. Cortot A. Muzica franceză pentru pian. Bucuresti: Editura muzicală, 1966
23. Deliege C. Invention musicale et ideologies. Mayenne. Cristian Bourgeois,1986

24. Larousse, Dictionar de mari muzicieni. Bucuresti: Univers enciclopedie,2000
25. Rewald J. Seurat Georges. New York: Harry N. Abrams, 1990