

# ДЕБЮССИ

Авторы: О. С. Лебедева



ДЕБЮССИ (Debussy) Клод Ашиль (22.8.1862, Сен-Жермен-ан-Ле, близ Парижа – 25.3.1918, Париж), франц. композитор, пианист, дирижёр, муз. критик. Сын небогатого коммерсанта. В 1871 брал уроки игры на фп. у А. Моте де Флёрвиль. В 1872 поступил в Парижскую конс. (учился по классу фп. А. Ф. Мармонтеля, органа – С. [Франка](#), гармонии – Э. Дюрана, композиции – Э. Гиро). Первые композиторские опыты Д. относятся к 1879–1880 (романсы «Мадрид» на слова А. де Мюссе, «Звёздная ночь» на слова Т. де Банвиля). В летние месяцы 1880–82 путешествовал как пианист по странам Европы с семьёй рус. меценатки Н. Ф. фон Мекк, познакомился с Р. Вагнером, побывал в России

(1881, 1882), под впечатлением от музыки М. П. Мусоргского, А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова написал Симфонию. Первое публичное исполнение сочинений Д. состоялось в 1882 (выступил со скрипачом М. Тиберсом и певицей М. Б. Ванье, которой посвятил 1-ю серию романсов «Галантные празднества»). Большое влияние на формирование творч. взглядов Д. оказали поэты-символисты П. Верлен и С. Малларме. Получив Римскую пр. (1884, за кантату «Блудный сын»), в 1885 в качестве стипендиата уехал в Рим, где увлёкся музыкой Дж. П. да Палестрины, О. Лассо. Среди сочинений тех лет – поэма «Дева-избранница» для женских голосов с оркестром, кантата «Весна» (по картине С. Боттичелли), Фантазия для фп. с оркестром, многочисл. романсы. В февр. 1887 досрочно вернулся в Париж, где

сблизился с кружком Малларме; в Вене познакомился с И. Брамсом, дважды ездил в Байрёйт на представления опер Вагнера. Разочаровавшись в его музыке (известны крайне негативные высказывания Д. о вагнеровской эстетике), обдумывал замысел собств. оперы о Тристане, образ которого, по его мнению, был сильно искажён Вагнером.



К. Дебюсси. Портрет работы М. Баше. 1884. Музей Версаля и Трианонов.

В 1889 Д. стал членом Нац. муз. об-ва, сблизился с Э. Шоссоном и В. д'Энди. По-прежнему интересуясь рус. классической музыкой, изучал партитуру оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (музыку которой счёл «поверхностной»). В 1890 после встречи с М. [Метерлинком](#) у Д. возник замысел оперы «Пеллеас и Мелизанда». В 1891 он познакомился с Э. [Сати](#), дружба с которым продолжалась до самой смерти Д.

Своеобразным манифестом [импрессионизма](#) в музыке явилась симфонич. «Прелюдия к "Послеполуденному отдыху фавна"» (по эклоге С. Малларме, 1894) с её изысканной хроматич. гл. темой, создающей впечатление томности и

лени, изобретательностью оркестровки (запоминающийся тембр – флейта в низком регистре). Импрессионистской звукописью проникнут оркестровый триптих «Ноктюрны» («Облака», «Празднества»; «Сирены» – с женским хором; 1899); цикл «Море» (3 симфонич. эскиза, 1905), сохраняющий тенденцию к живописной изобразительности, отличается мощным симфонич. размахом. В 1901 началась муз.-критич. деятельность Д. – он сотрудничал с периодич. изданиями «Revue Blanche», «Musica», «Mercure de France», «Gil Blas», [«Фигаро»](#), «La Revue Musicale», «La Revue Bleu», «Paris-Journal» (выступал от имени вымышленного «г-на Кроша, антидилетанта»). Премьера оперы «Пеллеас и Мелизанда» по пьесе М. Метерлинка (1902, «Опера-Комик», дирижёр А. Мессаже), имевшая ошеломляющий успех, была, однако, омрачена ссорой композитора и писателя.

В 1908 Д. впервые выступил как дирижёр в Концертах Колонна в Париже,



Л. С. Бакст. Эскиз декорации к балету на музыку «Прелюдии к "Послеполуденному отдыху фавна"» К. Дебюсси в постановке труппы Русский балет С. П. Дягилева. 1912. Театр «Шатле» (Париж).

дирижировал своими произведениями в ходе поездки в Лондон. С 1909 Д. – чл. Высшего педагогич. совета Парижской конс. В 1910 встречался с И. Ф. [Стравинским](#). Написал музыку к мистерии Г. Д'Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна» (1911, театр «Шатле»; в роли Себастьяна – Ида Рубинштейн, декорации Л. С. [Бакста](#)). В 1912 Русский балет С. П. Дягилева в театре «Шатле» представил балет на музыку «Прелюдии к "Послеполуденному отдыху фавна"» (в гл. роли – В. Ф. [Нижинский](#)), в 1913 – балет «Игры» (Театр Елисейских Полей). Совершив концертную поездку в Москву и С.-Петербург

по приглашению С. А. [Кусевицкого](#), в 1913 Д. окончил 2 тетради фп. прелюдий – одного из самых популярных своих сочинений. На начало 1-й мировой войны Д. отреагировал сочинением «Героической колыбельной» для фп. К многочисл. концертным выступлениям в разл. городах Европы и муз.-критич. деятельности Д. прибавилось редактирование (по заказу изд-ва Дюрана) произведений Ф. Шопена. Несмотря на ухудшение здоровья, композитор завершил 2 тетради своих этюдов, написал цикл для 2 фп. «Белым и чёрным». Отказавшись в 1916 от поездки в США, завершил либретто оперы «Падение дома Эшеров» и продолжал работать над кантатой «Ода Франции» (на текст Л. Лалуа, не окончена). Награждён орденом Почётного легиона (1903).

Творчество Д. – важный этап в развитии муз. языка, подготовленный всей эволюцией европ. муз. культуры (в особенности франц. и рус.) и выводящий её на рубежи новой музыки 20 в. Д. довёл до предела красочные, изобразит. возможности музыки, вдохнул новую жизнь в [программную музыку](#), обращаясь к прошлому иск-ва, инонациональным культурам [идеализиров. античность, стили барокко и рококо, экзотич. танцевальные ритмы, прихотливая фантастика, гротеск и юмор в «Песнях

Билитис» для голоса с фп. (1897), циклах «Эстампы» (1903), «Образы» (1905, 1907), «Детский уголок» (1908) для фп., 6 «Античных эпитафиях» для фп. в 4 руки (1914)]. Новый пианистич. стиль Д. нашёл концентрированное выражение в 2 тетрадах прелюдий (1910, 1913), 12 этюдах (1915). Обновление образной палитры повлекло за собой расширение ладового поля: наряду с мажорно-минорной тональностью в его музыке можно встретить натуральные и искусственные лады – пентатонику («Колыбельная слона» из «Детского уголка»), гипофригийский (прелюдия «Прерванная серенада»), ионийский (прелюдия «Затонувший собор»), лидийско-миксолидийский («Остров радости», 1904), целотонный (прелюдия «Паруса») звукоряды и др. яркие модализмы. Подобно тому как в живописи импрессионистов исключит. значение приобретает красочный мазок как таковой, в музыке Д. внимание сосредоточено на отд. созвучии, а не на тонально-функциональных связях созвучий. Отсюда статика муз. полотна, заставляющая слушателя любоваться колоритом звучания, а не следить за привычной ладофункциональной логикой тяготений и разрешений; повторения (в т. ч. на разной высоте) однотипных созвучий, гл. обр. многотерцовых – септаккордов и нонаккордов, их параллелизмы. В связи с пересмотром традиц. баланса динамического и статического пересматривается и соотношение муз. темы и фактуры: в зрелой музыке Д. трудно найти традиц. структурно устойчивую тему единого развёртывания, вместо этого слух скользит от одного мотива (попевки) к другому, короткие темы непрерывно меняются, варьируются от проведения к проведению. Параллели с живописью обнаруживаются и в образной сфере: очевидно стремление Д. муз. средствами запечатлеть пейзаж в его поэтич. красоте, изменчивости, зыбкости и как бы «по первому впечатлению». Всё творчество Д. пронизывает муз. отображение природы (моря, воды, стихии ветра, света, снега).

Черты символизма прослеживаются в гл. сценич. произведении Д. – опере «Пеллеас и Мелизанда». Представление о драматургии и сюжетике, как их формулировал Д., полностью порывало с вагнеровскими принципами: «Моим поэтом сможет стать только тот, кто, не договаривая всего полностью, даст возможность соединить мою мечту с его собственной, поэт, который придумает для своей пьесы действующих лиц без прошлого и без указания на время действия... Я мечтаю о либретто, которое не

приговаривало бы меня следовать традиции длинных и тягостных действий...»

Символика М. Метерлинка идеально соответствовала эстетич. позиции композитора. Персонажи оперы выписаны как «смутные» образы, с неопределённым прошлым и сумрачным будущим, герои выражают свои чувства короткими речитативными фразами, подкрепляемыми «говорящим» оркестром. Стремление противопоставить оперу вагнеровским муз. драмам с их длинными монологами, а также оперному веризму, который Д. считал банальным, диктовало композитору иные, импрессионистские, средства выразительности. Изысканный эротизм сцены, в которой Пеллеас приходит в экстаз, окутываясь волосами Мелизанды, прозвучал как новое слово на фоне традиц. любовных дуэтов.

Стилистич. черты, впоследствии оформившиеся в [неоклассицизм](#), присущи мн. произведениям Д. разных периодов творчества (в т. ч. «Бергамасской сюите» для фп., 1890, балету «Игры», 1912). Среди камерно-инструментальных сочинений Д.: струнный квартет (1893), сонаты – для виолончели и фп., для флейты, альты и арфы (обе 1915), для скрипки и фп. (1917).

## Литература

Нотные изд.: Œuvres complètes. P., 1985–2006–.

Соч.: Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л., 1964; Избр. письма. Л., 1986; Monsieur Groche et autres écrits. 2 éd. P., 1987; Correspondance. 1884–1918 / Ed. F. Lesure. P., 1993.

Лит.: Альшванг А. К. Дебюсси. М., 1935; Kölsch H. Der Impressionismus bei Debussy. Düsseldorf, 1937; Tiénot Y., Estrade-Guerra O. Debussy, l'homme, son œuvre, son milieu. P., 1962; Мартынов И. К. Дебюсси. М., 1964; Кремлев Ю. К. Дебюсси. М., 1965; Сабина М. Дебюсси // Музыка XX в. М., 1977. Ч. 1. Кн. 2; Lesure F. Catalogue de l'œuvre de C. Debussy. Gen., 1977; idem. C. Debussy: biographie critique. P., 2003; Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978; Дебюсси и музыка XX в. Сб. статей. Л., 1983; Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986; Briscoe J. R. C. Debussy: a guide to research. N. Y., 1990; Barraqué J. Debussy. 2 éd. P., 1994; Nichols R. The life of Debussy. Camb.; N. Y.,

1998; Hirsbrunner T. Debussy und seine Zeit. Laaber, 2003.