

СИМВОЛИСТСКАЯ ЛИНИЯ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ
К. ДЕБЮССИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА «ФОНТАН» ИЗ ЦИКЛА
«ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ БОДЛЕРА»)



Многогранность творческих интересов К. Дебюсси, связанная с разнообразием отбираемых текстов для *melodies*, не означает резких стилистических «перепадов» в данной жанровой сфере композиторского наследия. В качестве констант здесь могут быть выделены два художественно-эстетических фактора: 1) приверженность музыкальному символизму; 2) опора на французские национальные истоки в поэзии и музыке, шире – в искусстве вообще.

В качестве «переменных» по отношению к этим константам выступают стилистические градации, связанные: а) с различными периодами творчества К. Дебюсси (ранний – до «Пеллеаса и Мелизанды»; зрелый – названная опера и её жанровое «окружение» в 1900-х – начале 1910-х гг.; поздний – примерно от предвоенного 1913 г. до конца жизни), б) с выбором текстов, отражающим поиски композитора в области музыкально-поэтической лексики.

Если периодизация творчества К. Дебюсси во многом условна, то выбор поэтических текстов предопределяет смысловую основу камерной вокальной лирики композитора, её языковую стилистику. Жанр романса неразрывно связан с глубоким пониманием не только музыкального, но и поэтического языка; отсюда проистекает вывод, к которому приходит Л. Кокорева, характеризуя песни и романсы К. Дебюсси: в процессе создания *melodies* «...композитор обращался к поэтам разных направлений и даже разных эпох. Но выбор текстов свидетельствует о том, что его интересовала поэзия определённого плана» [2, с. 385].

Определяя приоритетные образные сферы этой поэзии, Л. Кокорева упоминает: 1) любовную лирику, в которой главное для К. Дебюсси «...заключалось в особом способе её поэтического выражения»; речь идет о близости указанной лирики «...утончённому вкусу композитора, его чувствительной душе»; 2) «поэзию тишины», связанную с возникновением эмоциональных состояний и многообразных лирических оттенков при «посредничестве» глубокого

звукового фона, «звучащей тишины», символически связанной с музыкой как «искусством невыразимого» (слова К. Дебюсси); 3) поэзию, в которой не было места открытому выражению «...пламенных страстей... где душа поэта представляла обнажённой»; отбирая стихи для музыкального воплощения, композитор искал нечто прямо противоположное – «...утончённые эмоции, тихую нежность, затаённую страсть, печаль любви, желание любви, едва уловимые движения души, над которыми витает ореол некоторой неясности настроения, недосказанности, загадочности»; 4) лирику, в которой «мир человеческой души» связан с «миром природы»; по мнению исследователя, «...в этом и состояла сущность символистской поэзии»; 5) поэзию, изначально тяготевшую к музыке, причём не только в силу «беспредметности» и «недосказанности», но и благодаря особой ритмике и мелодике стиха, в котором «...фонемы в сочетании с утончённостью и изысканностью образов, необычным видением обычных вещей...» создавали неповторимый звуковой образ, в котором уже «звучала музыка» [2, с. 385–387].

Поэтическое творчество Ш. Бодлера занимает особое место в вокальной лирике К. Дебюсси. Это предопределяется той эстетической установкой, которая декларировалась Ш. Бодлером – поэтом-символистом, теоретиком символизма в искусстве, автором программного манифеста, изложенного в стихотворении «Соответствия» (из книги «Цветы зла»).

Освещая проблему «Бодлер и Дебюсси» (на примере романса «Вечерняя гармония»), С. Панкратов пишет: в «Соответствиях» природа воспринимается «сквозь синестезию ощущений», мир предстаёт как «...единство всех его материальных сторон. <...> Единство ощущений переносится и на моральные ценности, которые неразделимы и симметричны. Единство и симметрия добра и зла, физического и психического, взаимопроникновение и симметрия составляют основу содержания всего цикла «Цветы зла»» [3, с. 6–7].

Как отмечается далее в цитируемой статье, Ш. Бодлер, переосмысливая антитезу «двоимирия, противопоставленности идеала и действительности», которая на протяжении XIX века являлась «господствующей поэтической идеей романтизма», привносит «...в свою картину мира... закон аналогии, и его главным художественным средством становится не антитеза, а уподобление» [3, с. 7].

Стихотворения Ш. Бодлера, отобранные К. Дебюсси для музыкального воплощения, ознаменовали, по мнению С. Яроцинского, переломный момент в художественной эволюции композитора: «Нигде, пожалуй, мы не наблюдаем в творчестве Дебюсси столь очевидного перелома (когда решались также и будущие судьбы музыки: пойдёт ли она путем Вагнера или изберёт совсем другую дорогу), как в песнях на слова третьего [наряду с П. Верленом и С. Малларме. – А. А.] из великих поэтов – Бодлера» [6, с. 178].

Создание цикла «Пять стихотворений Бодлера», охватывающее длительный период – «...долгие шестнадцать месяцев, отделяющие самую раннюю из этих песен, “Смерть влюблённых” (декабрь 1887 года), от самой поздней, “Фонтан” (март 1889 года)», позволило К. Дебюсси «...прийти наконец к абсолютному освобождению от магии Вагнера и противопоставить ему собственную эстетику и музыкальную лексику» [6, с. 179].

Сам Ш. Бодлер был «горячим сторонником Вагнера», да и К. Дебюсси также совершил паломничество в Байрейт – Мекку тогдашнего музыкального мира, поклонявшегося германскому «идолу» (С. Яроцинский). Однако французская ментальность, отображаемая, прежде всего, новой символистской поэзией, помогла К. Дебюсси преодолеть влияния Р. Вагнера, обрести новые выразительно-конструктивные средства и новую эстетику в камерном вокальном жанре.

Если в четырёх предшествующих романсах К. Дебюсси на стихи Ш. Бодлера (особенно в «Гармонии вечера») явственно ощущаются, по мнению С. Яроцинского, «отзвуки “вагнеризма”, а порой и “русской школы”», то в «Фонтане» – хронологически завершающем номере цикла (в композиции последнего «Фонтан» значит третьим) – композитор приходит «к абсолютному освобождению от всяких влияний»; это проявляется прежде всего в «отношении к звучности и гармоническому фактору» [6, с. 179–180].

Анализируя упомянутый романс, исследователи творчества К. Дебюсси в целом (С. Яроцинский) и его камерно-вокальных произведений в частности (Г. Филенко), приходят к выводу: «Фонтан», несмотря на его этапное

значение для стилевой эволюции К. Дебюсси, ещё многими нитями связан с романтической лексикой, в частности, вагнеровской. Например, С. Яроцинский указывает: «...хотя “Фонтан” является важным этапом в кристаллизации новаторских тенденций, равно как и собственного стиля Дебюсси, тем не менее, это не означает, что время сомнений минуло для него безвозвратно» [6, с. 180].

Прежде всего, это связано с поэтической темой романса – водной стихией, которая для романтиков была олицетворением широкого спектра эмоциональных состояний, «отзвуком» разнообразных изменений, происходящих в душе лирического героя музыкального повествования. Однако трактовка названной стихии в «Фонтане» К. Дебюсси уже принципиально иная. Здесь отсутствует «герой» как таковой, а многогранные «отражения» его психических состояний в звуковой картине «струящейся воды» заменены «соответствиями» вполне в духе бодлеровской символистской концепции. В самом стихотворении, «кроме красочного фона», Ш. Бодлером «...заложено движение чувства. Это самые прекрасные страницы любви, воплощение “тихого” экстаза, в котором каждый нюанс текста получает чуткое прочтение в интонировании вокальной линии» [5, с. 225].

В «Фонтане», по словам С. Яроцинского, «абсолютное освобождение от всяких влияний» относится преимущественно к гармоническому языку: «С первых же тактов поражают модализмы мелодических линий в завершении некоторых фраз, опирающиеся на зависимость от целого тона или же ниспадающей терции; даже разложенное трезвучие не имеет гармонического характера» [6, с. 180].

При этом новая трактовка гармонии здесь не сразу привлекает внимание, поскольку внешне она представлена с помощью стилистических ассоциаций. Весь романс, по сути, строится на одном постоянно возвращающемся мотиве. Это решение композитора соотносится с катренами бодлеровского стиха – речь идёт о «...мерно падающих каплях фонтана, его рассыпающаяся водная пыль переливается радугой в лучах луны». Начальные «покачивающиеся секунды» фортепианной партии, отмечает Г. Филенко, ассоциируются с «...началом романса Бородина “Спящая княжна”» [5, с. 224–225].

Однако упомянутая ассоциация – лишь слуховая аллюзия. Смысл происходящего в музыкальном языке «Фонтана» К. Дебюсси – Ш. Бодлера совершенно иной. Здесь приобретает главенствующую роль не повествование, а создание весьма своеобразной, архитектурно-симметричной музыкально-поэтической картины, которая

не поддаётся членению с позиций нарративной логики: средства воплощения стиха в музыке далеки от «...тонуса “страдальческих” диссонансов и хроматизмов “Тристана”», при этом «...широкое кантиленное движение вокальной линии и прозрачная, чисто гармоническая ткань сопровождения сохраняют... самостоятельность прочтения аналогичной темы» [5, с. 226].

В «Фонтане» впервые представлена мотивно-фактурная логика организации музыкальной ткани и формы, получившая у К. Дебюсси наиболее полное и многообразное воплощение в опере «Пеллеас и Мелизанда» (здесь, кстати, также есть «Сцена у фонтана» – точнее, «Сцена у бассейна»). Музыкальный материал «Фонтана» характеризуется многослойностью, оттеняемой и обыгрываемой средствами фактуры, которая, в свою очередь, как бы озвучивает центральное интонационное зерно вокальной партии.

Как отмечает С. Яроцинский, характеризуя строение музыкальной ткани «Фонтана», в фортепианной партии «...выделяется звучание секунды, создающее как бы отдельный, третий слой структуры произведения, не зависимый ни от плывущей вверх мелодии, ни от корреспондирующего с этой мелодией нижнего слоя аккомпанемента». Указанная секунда – звуковой символ «капель фонтана», перекликающийся со «...стихами поэмы, из которых ясно, что до того места, где находятся влюблённые, доносится со двора неумолчный шум фонтана» [6, с. 180].

Обыгрывание секунды предопределяет специфику образно-динамического плана всего произведения. Фактурно-гармоническая «репрезентация» упомянутого интонационного ядра проясняет смысл стиха, однако не в прямом его эмоциональном воздействии, а как бы опосредованно, при помощи ряда метаморфоз центрального звукоэлемента. Например, «...традиционная, казалось бы, гармоническая последовательность от доминанты до тоники (тт. 22–25. – А. А.) оседает на нонаккорде, в результате чего звучание секунды обособляется с ещё большей интенсивностью, чем в начале песни, что впрочем, вполне здесь мотивировано смыслом текста» [6, с. 180].

Начальная секунда при завершении первого катрена текста преобразуется в нисходящую терцию *e-c* в кадансе вокальной партии; отмеченному изменению сразу же сопутствует «отклик» в аккомпанементе, где терция заменяет гармоническую секунду *c-d* (т. 10). Аналогичная замена происходит и во втором «периоде-катрене», где секунда и терция перемещаются на кварту вверх – *f-g* (*fis-gis*) и *f-a* (тт. 12–19).

Оба упомянутых «периода» экспонируют одну и ту же «фактурную тему», обновляе-

мую контрапунктически и фигурационно. Они образуют экспозиционную часть формы, которую в целом можно определить как сложную трёхчастную, с концентрической векторной направленностью, соответствующей логике процесса *i:t:t* (Б. Асафьев; см.: [1]). При этом стадии указанного процесса максимально «сглажены» благодаря следованию музыки за поэтическим текстом: после достижения кульминации в развитии чувств здесь наблюдается постепенное возвращение к исходному созерцательному состоянию.

Все компоненты формы-структуры «Фонтана» соединяются по принципу «цепной» взаимосвязи, где каждый новый эпизод-секция вытекает из предыдущего, подготавливая последующий. Об этом свидетельствует уже первый тематический и фактурный «сдвиг» (начало третьего катрена стиха, *poco mosso*, с т. 22), предвосхищаемый в связующем построении фортепианной партии (тт. 20–21). Необычно гармоническое решение, предложенное здесь К. Дебюсси: «чистая» диатоника *C-dur* в вокальной партии сопровождается ладовыми красками аккомпанемента; наряду с «каплями секунд», последний содержит гармоническую фигурацию – образ «водной пыли».

Средний раздел композиции, подобно первому, состоящий из двух «периодов-катренов», устремлён к кульминации в *a tempo* (*Andantino tranquillo*, т. 41). Далее, в своеобразной связке-предыкте, происходит возвращение к экспонированному ранее мелодическому и фактурному материалу. При этом, как и свойственно К. Дебюсси, фактурная кульминация не совпадает с громкостно-динамической: они разграничены во времени – фактурному полнозвучию в тт. 47–50 сопутствует динамика в пределах *mf-p*, а максимум громкости достигается в т. 41.

Затем (раздел *poco mosso*, *pp*, с т. 51) следует повтор бодлеровского рефрена, изложенного терцинами. Композитор сохраняет без изменений вокальную партию с указанным текстом, который впервые исполняется по завершении экспозиционной части (т. 22, *poco mosso*), а позднее, в упомянутом выше т. 51, знаменует устремлённость к зеркальному завершению формы.

Третье проведение рефрена содержится непосредственно в коде (*Andantino tranquillo*, с т. 83) на фоне тематической трихордовой попевок, причём последняя в вокальной партии дана в зеркальном отражении по сравнению с верхним «ярусом» фортепианной (соответственно *h-d-e* и *h-a-f*; см. тт. 83–84). Все это сопровождается постоянной текучестью в границах фактурно-гармонического комплекса: здесь отсутствуют однотипные гармонизации повторяющихся

мелодических оборотов вокальной линии, а в фортепианной фактуре доминирует гетерофонно-гармоническая логика, где все пласты изложения (и рельефные, и фоновые) насыщаются разнообразными вариантами одного и того же секундо-терцового мотива.

Традиционная гармоническая фигурация, типичная для музыкальной обрисовки «водной стихии», не является здесь исключением. «Чистые» трезвучные сочетания не воспринимаются как собственно гармонии, образуя гетерофонные «модальности» («модализмы мелодических линий», по выражению С. Яроцинского [6, с. 180]), что воплощает музыкальными средствами смысловую «текучесть» бодлеровского стихотворения. Последнее, будучи внешне структурированным, в смысловом плане уподобляется своеобразному контрапункту «соответствий» («*correspondances*»), где «фон» («Фонтан») и смысловой «рельеф» (чувства влюблённых) сплетены в единое целое.

То же присуще и поэтике музыкального языка «Фонтана» К. Дебюсси, где на всех композиционных уровнях развёртывается строго продуманная система зеркальных отражений-соответствий, формируемых при помощи различных вертикальных и горизонтальных комбинаций секунды и терции. Последние в комплексе образуют квартовый трихорд – главный тематический элемент не только «Фонтана», но и многих других *melodies* К. Дебюсси, с которыми тесно связаны и его фортепианные прелюдии. В частности, С. Панкратов обнаруживает прямую цитату из «Вечерней гармонии» в прелюдии «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе» [3, с. 14].

Взаимоотношения вокального и инструментального (фортепианного) начал в «Фонтане» характеризуются разнообразными по степени динамичности процессами. Вокальная партия основывается на продолжительных кантиленных фразах; последние всегда содержат отмеченные С. Яроцинским «модализмы» в кадансах, что позволяет избежать структурного однообразия. Музыкальный материал фортепианной партии ещё более «сопротивляется» строфичности, обусловленной катренами и терцинами, а также рефренностью бодлеровского стихотворения.

Эту сторону музыкального (фактурно-фортепианного) «оформления» поэтического текста и вокальной мелодики «Фонтана» отмечает Г. Филенко: «Музыкальный материал в рамках строфичности всё больше “измельчается” и

просветляется в переливах фигураций, ближе к концу зеркально повторяется [их] метрическое построение...» [5, с. 225]. Принцип гетерофонной модальности, впервые использованный К. Дебюсси в «Фонтане» на фактурном и композиционном уровнях, связан, как представляется, с наследием весьма почитаемого К. Дебюсси русского композитора М. Мусоргского. Определяя суть данного принципа, Б. Асафьев использовал формулу «ствол и ветви» (цит. по: [4, с. 53]). При этом, разумеется, нужно учитывать существенные различия в музыкальном языке М. Мусоргского и К. Дебюсси, обусловленные национальной ментальностью: если для первого монодийно-гетерофонная логика проистекала из фольклорного многоголосия, то второй опирался на григорианику и мадригальную лексику, что в области поэтического слова было не чуждо и автору стихотворения – Ш. Бодлеру.

Таким образом, в аспекте претворения символистской поэзии «Фонтан» на текст Ш. Бодлера явился для К. Дебюсси этапным, стилистически переходным романсом. С одной стороны, здесь наглядно прослеживалась ещё не утраченная окончательно связь с романтическим мироощущением и соответствующей музыкально-языковой образностью. С другой стороны, в этом романсе уже полностью сформировался особый звуковой мир вокальной лирики К. Дебюсси, отличающийся новаторством в области воплощения эмоциональных состояний и оригинальным языком, прежде всего, на уровнях гармонии и фактуры. Сохраняя связь с кантиленно-романсовой мелодикой, «Фонтан» К. Дебюсси демонстрировал совершенно новую трактовку фактурно-гармонического комплекса, где преобладали модальный принцип и особого рода контролируемая импровизация, позволявшая преодолеть архитектуру стихотворного текста в вокальном произведении.

Скрытая в бодлеровском стихотворении (при всей упорядоченности его структуры) текучесть, зыбкость, неопределённость, а в конечном итоге – символистская «без-образность» содержания послужила для К. Дебюсси источником художественных новаций не только в камерном вокальном жанре, но и в произведениях для фортепиано, симфонических и оперных сочинениях. Поэтому «Фонтан» на текст Ш. Бодлера предстаёт своеобразной декларацией новаторского стиля композитора, от которой расходятся «лучи» к другим сферам творчества Клода Французского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Кокорева Л. Клод Дебюсси: исследование. М.: Музыка, 2010. 496 с.
3. Панкратов С. Бодлер и Дебюсси: «Harmonie du soir». URL: <http://gnesinstudy.ru/?p=381>.
4. Трёмбовельский Е. Монодийно-гетерофонная природа мышления // Советская музыка. 1989. № 3. С. 52–64.
5. Филенко Г. Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра // Дебюсси и музыка XX века: сб. ст. Л.: Музыка, 1983. С. 193–247.
6. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. 232 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. Kokoreva L. Klod Debyussi [Claude Debussy]. Moscow: Muzyka Press, 2010. 496 p.
3. Pankratov S. Bodler i Debyussi: «Harmonie du soir» [Baudelaire and Debussy: «Harmonie du soir»]. URL: <http://gnesinstudy.ru/?p=381>.
4. Trembovel'skiy E. Monodiyno-geterofonnaya priroda myshleniya [Monophonic-heterophonic Nature of Thinking]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1989. No. 3. P. 52–64.
5. Filenko G. Vokal'naya lirika Kloda Debyussi v svete razvitiya zhanra [Vocal Lyricism by Claude Debussy in the Light of the Genre Development]. Debyussi i muzyka XX veka [Debussy and Music of the XXth Century]: collected articles. Leningrad: Muzyka Press, 1983. P. 193–247.
6. Yarotsin'skiy S. Debyussi, impressionism i simbolizm [Debussy, Impressionism and Symbolism]. Moscow: Progress Press, 1978. 232 p.

СИМВОЛИСТСКАЯ ЛИНИЯ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ
К. ДЕБЮССИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА «ФОНТАН» ИЗ ЦИКЛА
«ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ БОДЛЕРА»)

В статье рассматриваются особенности музыкального претворения символистской поэзии в творчестве К. Дебюсси. Автором дано аналитическое описание одного из номеров вокального цикла «Пять поэм Ш. Бодлера» – романса «Фонтан», сочинённого в 1889 году. Исследователем упорядочена и существенно дополнена представленная в музыковедческой литературе характеристика приёмов звукового новаторства К. Дебюсси, источником которых послужила символистская поэзия Ш. Бодлера. Проведены аналогии между творчеством К. Дебюсси и Ш. Бодлера исходя из принципа «соответствий», обоснованного и претворённого в литературе Ш. Бодлером. Выявлены музыкальные эквиваленты этого принципа в романсах К. Дебюсси, обусловленные своеобразной трактовкой фактурно-гармонического комплекса, где

господствует модально-гетерофонная логика. При этом в сопряжениях вокальной и фортепианной партий сохраняется преемственная связь с романтической традицией. Автором рассмотрена композиционная структура романса «Фонтан», построенного по принципу зеркального отражения на микро- и макроуровнях. Выявлена роль мотивной техники, которая в данном сочинении была впервые соотнесена К. Дебюсси с «фактурным тематизмом», что в дальнейшем нашло отражение в произведениях других жанров, включая оперу «Пеллеас и Мелизанда» и фортепианные прелюдии.

Ключевые слова: К. Дебюсси, Ш. Бодлер, вокальный цикл «Пять поэм Ш. Бодлера», принцип «соответствий» в вокальной музыке, романс «Фонтан», модально-гетерофонная логика, «фактурный тематизм», мотивная техника.

—•—
**SYMBOLIST LINE IN VOCAL LYRICISM BY
C. DEBUSSY («LE JET D'EAU» FROM THE CYCLE
«CINQ POEMES DE BAUDELAIRE» AS AN EXAMPLE)**
—•—

The peculiarities of the music realization of symbolist poetry in works by C. Debussy are examined in the article. The author gives the analytical description of one piece from the vocal cycle «Five poems by Baudelaire» – a romance «The Fountain» (composed in 1889). The descriptions of sound innovation methods by C. Debussy (symbolist poetry by C. Baudelaire served as their source) which appear in musicological researches are regulated and substantially added by the investigator. The analogies between the works by C. Debussy and C. Baudelaire are drawn proceed from the principle of «accordances» which was grounded and transubstantiated in literature by C. Baudelaire. Music equivalents of this principle in romances by C. Debussy are revealed, they depend on the original interpretation

of facture-harmonic complex dominated by modal-heterophony logic. For all that a successive connection with the romantic tradition is preserved in the reciprocities of vocal and piano parts. The author examines the composition structure of the romance «The Fountain», which was built on the principle of mirror reflection at the micro- and macro-levels. The role of the motif technique first correlated in this work by C. Debussy with «facture thematicism» is revealed. It was further reflected in the works of other genres, including the opera «Pelleas et Melisande» as well as Preludes for piano.

Key words: C. Debussy, C. Baudelaire, the principle of «accordances» in vocal music, romance «The Fountain», modal-heterophony logic, «facture thematicism», motif technique.

Асатурян Анна Самвеловна

ассистент-стажёр кафедры концертмейстерского мастерства
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: aasaturyan@yandex.ru

Asaturyan Anna S.

assistant probationer of the Department of Accompaniment mastership
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: aasaturyan@yandex.ru

