

ГНАТІВ Т. Ф.

КЛОД ДЕБЮССІ – РЕФОРМАТОР МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

«Я не претендую на відкриття всього в “Пеллеасі”, але я спробував прокласти дорогу, по якій зможуть іти інші, збагачуючи її особистими знахідками, вони звільнять оперну музику від важкої скутості, у якій вона живе так довго»¹, – писав Клод Дебюссі, очевидно, чітко усвідомлюючи новаторство свого твору, як і свої реформаторські здобутки в жанрі опери.

Російські дослідники А. Альшванг², І. Мартинов³, Ю. Кремльов⁴ не вважали К. Дебюссі видатним реформатором музичного театру. Адже тогочасна ідеологічна доктрина, тавруючи «буржуазне мистецтво», зокрема імпресіонізм, тим більше символізм, не давала змоги для цього. Тому видається дивним і незрозумілим, як Л. Кокарева у своїй найновішій праці⁵ не дійшла висновку, що К. Дебюссі – реформатор музичного театру. Ця робота справляє вельми дивне враження, часто грішить непереконливими судженнями, недоказовими аналізами музики, як і окремими висновками. До того ж, як зазначає автор, вона використовує якийсь незбагненно-хімічний «асоціативний аналіз» чи то «звуковий символізм»⁶.

Мета статті – довести, що К. Дебюссі увійшов в історію світового мистецтва як один із видатних реформаторів музичного театру.

Проблема синтезу драми і музики, слова і музики в такому багатоскладовому жанрі, як опера, є постійно дискусійною і актуальною. Кожен оперний композитор, той, хто цікавився оперою, прагнув вирішити цю проблему по-своєму, відповідно до певного часово-стильового періоду, художньо-естетичних засад, національних традицій і, врешті-решт, таланту. Усі оперні композитори свідомо чи підсвідомо вирішували цю складну проблему передусім у творчій практиці. Але були й такі митці (Х. В. Глюк та Р. Вагнер), які сміливо стали на шлях реформ оперного театру, прагнувши оновити його кардинально, вирішуючи цю одвічну проблему – співвідношення драми і музики. Вони були не тільки творцями-практиками, а й теоретиками, обстоювали свої принципи словом і ділом.

Видатний представник музичного класицизму Х. В. Глюк, автор 107 опер (!), розпочав оперну реформу у 60-х роках XVIII ст., а свої реформаторські засади коротко і чітко сформулював 1767 р. у передмові до видання «Альцести». Реформу Х. В. Глюка Ромен Роллан вважав справжньою «революцією опери».

Великий Р. Вагнер, неповторно-самобутня постать доби романтизму, свою оперну реформу здійснював багатовекторно – як композитор і лібретист, диригент і теоретик, творець власного театру в Байройті. Свої реформаторські погляди він виклав у численних теоретичних працях, серед яких – «Опера і драма»⁷, «Художній твір майбутнього»⁸ тощо. Свої опери він принципово не називав операми.

¹ Vallas L. Les idées de C. Debussy, musicien français / L. Vallas. – Paris : Musicales de la Librairie de France, 1927. – P. 147.

² Альшванг А. Клод Дебюссі / Арнольд Альшванг. – М. : Музгиз, 1935. – 96 с.

³ Мартинов И. Клод Дебюссі / И. Мартинов. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.

⁴ Кремльов Ю. Клод Дебюссі / Ю. Кремльов. – М. : Музыка, 1965. – 792 с.

⁵ Кокарева Л. Клод Дебюссі / Л. Кокарева. – М. : Музыка, 2010. – 495 с.

⁶ Там само, с. 8.

⁷ Wagner R. Oper und Drama / Richard Wagner. – Leipzig : J. J. Weber, 1852.

⁸ Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft / Richard Wagner. – Leipzig : O. Wigand, 1950. – 234 S.

Музикознавці вважають оперними реформаторами ще двох геніальних митців – В. А. Моцарта і М. П. Мусоргського, які були не теоретиками, а сміливими винахідниками-практиками, здійснили чимало сміливих відкриттів у сфері музичного театру. Необхідно назвати також видатних оперних композиторів-новаторів рубежу ХІХ – ХХ ст. – Дж. Пуччіні і К. Дебюссі. Обидва сміливо експериментували в жанрі опери, вирішуючи питання її оновлення і трансформації. Якщо перший зосередився виключно на музичному театрі, перебуваючи в постійному напруженому творчому пошуку, то другий (автор лише однієї опери, над якою працював уперто майже десять років) обґрунтував свою концепцію оновленого музичного театру в численних публіцистичних статтях, рецензіях, інтерв'ю та епістолярії.

Дж. Пуччіні – справжня людина театру. Він завжди наголошував, що не може написати жодної ноти, якщо у своїй уяві не бачить сцени і своїх героїв. Як ніхто інший з композиторів, він постійно відвідував драматичні театри, зокрема прем'єрні вистави, завжди брав найактивнішу участь у створенні лібрето для своїх опер, часто виступав як режисер, залишивши у своїх партитурах, клавірах численні й докладні режисерські вказівки для майбутніх виконавців і сценографів. Дж. Пуччіні сміливо розширив жанрові межі опери, створивши триптих одноактних опер («Плащ», «Сестра Анжеліка», «Джанні Скіккі»), оперу-вестерн «Дівчина із Заходу», оперу-притчу «Турандот» і підготувавши появу моноопери¹.

Він поруч із композиторами-веристами, а фактично, раніше за них, в опері «Вілліси» (1883) вивів на оперну сцену простих людей. Саме Дж. Пуччіні створив галерею неповторно чарівних жіночих постатей, зазвичай представників народу. Йому одному з перших вдалися яскраво-кolorитні групові портрети (молоді митці в «Богемі», золотошукачі в «Дівчині із Заходу», монахині в «Сестрі Анжеліці», родичі покійного в «Джанні Скіккі») з рельєфними персоніфікованими характеристиками окремих персонажів. Композитор максимально наблизив оперну виставу до драматичної: наскрізний розвиток музичної тканини, переважання діалогічних сцен, украй економне використання аріозних епізодів. Важливим було й створення у його операх особливої, мелодизованої декламації, наближеної до інтонацій італійської розмовної мови. Свій аріозно-декламаційний стиль композитор назвав *parlando misto*.

Якщо Дж. Пуччіні, при всіх своїх значних відкриттях і здобутках у жанрі опери, був, безсумнівно, оригінальним, але все-таки дещо поміркованим, то К. Дебюссі в «Пеллеасі», як і у своїх теоретичних положеннях, був набагато сміливішим і радикальнішим.

Чимало музикантів і широка публіка навіть сьогодні сприймають цього композитора насамперед як геніального симфоніста, який створив свій неповторний оркестровий стиль, або ж як автора численних фортепіанних композицій, який здійснив справжню революцію у фортепіанній музиці, як і в самому піанізмі. Водночас К. Дебюссі – видатний оперний композитор-новатор, хоч і автор лише одного твору – імпресіоністично-символістської, лірико-психологічної драми «Пеллеас і Мелізанда». Опера, ніби магніт, притягувала увагу К. Дебюссі протягом усього його життя, творчі задуми та плани змінювали один одного. Зацікавлення композитора оперою було цілком закономірним: як справжній француз, він не міг бути осторонь усього, що було пов'язане з театром. Адже для французького менталітету характерним є особлива зацікавленість театром, живописом, тобто «видовищністю». «Зрима <...> сфера ши-

¹ «Чіо-Чіо-сан» була завершена 1904 р., а перша моноопера «Очікування» А. Шенберга постанала в 1909 р.

роко розроблена французькою культурою»¹, – наголошував М. Друскін. А І. Еренбург писав: «<...> Око у французів особливе. Цьому народу притаманне відчуття барв, пропорцій і форм»². К. Сен-Санс підкреслював: «У Франції настільки люблять театр, що молоді композитори, коли пишуть музику для концертів, не можуть обійтися без нього»³. Тому К. Дебюссі постійно цікавився музичним театром, шукав лібрето для майбутньої опери, звертаючись до творчості багатьох драматургів і письменників. Він активно працював над лібрето, створював ескізи майбутньої опери. Часом, коли вже була написана значна частина музики, робота, розпочата з ентузіазмом, раптом припинялася. Зазвичай його розчаровувало літературне першоджерело. В одному з листів він писав: «<...> Моїм поетом може стати тільки той, хто не договорюватиме все цілковито, дасть змогу поєднати мою мрію з його власною, поет, який вигадася для своєї п'єси дійових осіб без минулого і без місця дії <...>»⁴.

І, врешті-решт, доля усміхнулася йому: 1893 року в театрі Буфф-Паризьєн К. Дебюссі побачив виставу «Пеллеас і Мелізанда» бельгійського драматурга-символіста Моріса Метерлінка і був настільки захоплений нею, що відразу розпочав переговори з М. Метерлінком про дозвіл взяти її за основу своєї майбутньої опери. Отримавши його, композитор з ентузіазмом приступив до роботи, працюючи паралельно над лібрето і музикою.

Чим же зацікавила К. Дебюссі ця, дещо архаїчно-наївна, утаємничена, оповита серпанком суму, сутінкова за колоритом п'єса, яка нагадувала Ромену Роллану «вицвілий гобелен»? Очевидно, своєю витонченою поетичністю, незвичайною атмосферою «мрій та сновидінь». Адже це був час близьких контактів К. Дебюссі з С. Малларме і П. Луїсом, його захоплення поезією символістів. Саме протягом 1890-х років з'явилося кілька творів композитора, пов'язаних із поезією символістів: «Прелюд до пополудневого відпочинку фавна» за еклогою С. Малларме, романси на слова П. Бурже та П. Верлена, «Пісні Біллітіс» за П. Луїсом та інші. Паралельно із зазначеними творами композитор інтенсивно працював і над оперою, тому вже через два роки вона була, фактично, завершена, а Е. Ізаї прагнув поставити її в Брюсселі 1896 року, хоча це йому, на жаль, не вдалося. Композитор постійно удосконалював свою оперу, переробляючи, допрацьовуючи, редагуючи її. І цей процес не припинявся навіть під час репетицій у 1902 році, викликаючи подиву гідну наполегливість композитора, його нестримне бажання сказати в музичному театрі щось нове і самобутнє. Щоправда, під час роботи над «Пеллеасом» композитор часом переживав сумніви і зневіру, часто знищував написане. «Я надто поспішив проспівати переможну пісню з приводу “Пеллеаса і Мелізанди”, – писав він. – Тому що після безсонної ночі <...> мені довелося зізнатися собі в тому, що все це цілковито не те <...> Так що все розірвав»⁵.

Озвучуючи драму М. Метерлінка, К. Дебюссі відразу ж зіткнувся зі значними труднощами, адже її прозовий текст був далеко «не оперним». Згідно з оперною тра-

¹ Друскін М. О западноевропейской музыке XX века / М. Друскін. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 8.

² Эренбург И. О некоторых чертах французской музыки // Эренбург И. Собрание сочинений : в 9 т. – Т. 6 / И. Эренбург. – М. : Худож. литература, 1965. – С. 364.

³ Цит. за кн.: Друскін М. О западноевропейской музыке XX века / М. Друскін. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 97.

⁴ Письмо К. Дебюсси Э. Гиро, [1892?] // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – Л. : Музыка, 1986. – С. 41.

⁵ У 1901 р. К. Дебюссі здійснив зовсім нову редакцію «Пеллеаса». Див.: Письмо К. Дебюсси Э. Шоссону от 2 октября 1893 г. // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 47.

дицією, він завжди був віршованим. Крім того, у п'єсі переважали короткі, уривчасті фрази, часто незакінчені, відокремлені багатозначними паузами. Адже в сценічних творах М. Метерлінка зазвичай виняткову і суттєву роль відігравав психологічний підтекст. Тому перед композитором постало надзвичайно складне завдання: проінтонувати прозовий текст п'єси і вирішити його взаємодію з партією оркестру. На жаль, у своїх попередників¹ і сучасників він не зміг знайти відповіді на це питання, тому йому *volens-nolens* довелося йти по цілковито незвіданій стежині. Про його роздуми, інколи сумнівні щодо особливостей музичної мови опери, зокрема вокальної партії, свідчать численні листи. І якщо у 1890-х роках вони були розраховані на невелике коло близьких, то на початку ХХ ст., коли митець почав працювати дописувачем і рецензентом музичних журналів, його погляди на оперний жанр, принципи оперної естетики стали доступними широкому загалу. Прекрасно володіючи пером, К. Дебюссі викладав свої думки часто в гострополемічній формі, украй нищівній і різкій. Він «розправлявся» з багатьма композиторами-романтиками, зокрема з Дж. Верді, а заодно і з веристами – П. Масканьї і Р. Леонкавалло, із французькою ліричною оперою, у якій, на його думку, «забагато співають». Гостро критикував Х. В. Глюка за його «згубний» вплив на французьку оперу. Особливо в'їдливим і безжалісним став його «відкритий лист кавалеру Х. В. Глюку», але найрішучіше спрямував К. Дебюссі своє гостре перо проти Р. Вагнера, його оперної естетики, вважаючи, що музика цього композитора «фальшива», сповнена «болотних випарів», що це «якийсь алюр розбитої паралічем кобили»², а театр Р. Вагнера – «це отрута, яка отруює простоту»³.

К. Дебюссі вважав, що для оточуючих Р. Вагнер «був прекрасним заходом сонця, який сприйняли за вранішню зірку»⁴. Критикуючи Р. Вагнера, полемізуючи з ним, К. Дебюссі будь-що прагнув звільнитися від його чар і йти власним шляхом, а магнетичний вплив творчості німецького митця на французьку культуру, зокрема музику, вважав украй шкідливим.

І справді, К. Дебюссі вдалося створити «антивагнерівську» оперу за її атмосферою, настроєм і колоритом, музичною мовою і драматургією. Визначальною в цьому, безсумнівно, була виняткова роль оркестрової партії, винахідливої, вишуканої, по-справжньому новаторської. Саме оркестр у «Пеллеасі» відтворює найтонші нюанси почуттів і переживань героїв, зміни їх настроїв, оркестр виражає те, що не висловлене словами, а водночас, підсилює зміст слова і кожної фрази. Композитор широко застосував у своїй партитурі чисті тембри, найрізноманітніші прийоми звуковидобування (*divisi* та флажолети струнних, сурдини тощо). Переважаюча тут динаміка – *p*, *pp*, *ppp*, яка в окремих епізодах створює дивовижне відчуття «дематеріалізації» музичної тканини (вказівки – «розтанути», «поступово розтанути», «ледь чути» тощо). Своєрідно трактує композитор і лейтмотиви, які так чи інакше пов'язані з героями опери. Лейтмотиви постійно видозмінюються, трансформуються, постаючи щоразу оновленими. З'являються в опері і лейтмотиви-символи («кохання», «долі»,

¹ Першу спробу написати оперу на прозовий текст здійснив у 1886 р. М. Мусоргський в опері «Женитьба» за М. Гоголем. Але опера залишилася незакінченою, і К. Дебюссі, очевидно, не знав про її існування.

² Дебюссі К. Соображения по поводу музыки под открытым небом. – Концерты. – Курфюрст Л.-Ф. Баварский // Дебюссі К. Статті. Рецензії. Беседи / К. Дебюссі. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 68.

³ Г-н Дебюссі и «Мученичество Святого Себастьяна»: [интервью] / записал А. Малерб // Дебюссі К. Избранные письма / К. Дебюссі. – М. : Музыка, 1986. – С. 191.

⁴ Клод Дебюссі о немецком влиянии: Ответ на вопрос журнала «Mercure de France» / К. Дебюссі // Там само, с. 58.

«смерті»), природи («лісу», «моря», «води») або ж предметів («вінка», «каблучки»), які відіграють переважно локальну функцію.

Музична тканина «Пеллеаса» «зіткана» з невеликих мозаїчних структур, які, підпорядковуючись логіці наскрізного симфонічного розвитку, утворюють органічну цілісність. Цьому значно сприяють і оркестрові інтерлюдії, які об'єднують численні сцени, цементуючи музичну тканину. Адже композитор прагнув, щоб в опері «дія ніколи не зупинялася, щоб вона була постійною і безперервною»¹.

Застосовуючи, хоч і своєрідну, систему лейтмотивів, а також темброву драматургію, К. Дебюссі все-таки не зміг цілковито зректися знахідок свого опонента – Р. Вагнера. Зате у вокальній партії опери він став справжнім новатором і першовідкривачем. К. Дебюссі підкреслював, що його декламація залежить не від ритму самої музики, а від «ритму слова», і що «кожна фраза має свій ритм, і в музиці, поважаючи слова, належить не підкреслювати їх більш ніж необхідно»². Він вважав, що його вокальна партія – «майже антилірична». Вона неспроможна передати «порухи душі і життя»³, адже для французької розмовної мови характерною є «ясність, граційність, декламаційність і простота»⁴. У цьому композитор був одностайним, а, радше, спадкоємцем Жан-Жака Руссо, який прагнув, щоб оперна декламація розгорталася «невеликими інтервалами, без сильних підвищень і понижень, без ніяких розспівів, довгих звуків, без вибухів і криків»⁵. Тоді вона відповідала б французькій мові, яка є «простою, одноманітною, скромною і малоспівучою»⁶.

К. Дебюссі вдалося створити стриману і водночас гнучку, пластичну, мелодизовану декламацію, яку шанувальники його творчості, починаючи від Ромена Роллана, вважали досконалою. А останній підкреслював, що «Пісні Біллітіс» і «Пеллеас» – це «шедеври французької мови, покладеної на музику, які можуть бути справжніми зразками»⁷.

Та, при всьому бажанні, композитор, працюючи над ліричною оперою, не міг обмежитися тільки вокальною декламацією. Украй рідко й економно він створює і ліричні аріозні чи пісенні епізоди, наприклад, натхненний монолог Пеллеаса та зворушливо-наївна пісня Мелізанди у третій дії, особливо піднесено-екстатичний фінал четвертої дії, який нагадує любовні дуети романтиків. Поява аріозних епізодів в опері була чітко вмотивована композитором, який принципово заперечував «безперервне ліричне піднесення, бо в житті такого немає, і людина піднімається до ліризму тільки у певні вирішальні моменти»⁸.

Оригінально і самобутньо вирішує композитор перше освідчення в коханні Пеллеаса і Мелізанди, які ледь чутно (*piano*), у повній тиші (без оркестрового супро-

¹ Дебюсси К. Критика критиков. «Пеллеас и Мелизанда». Беседа, записанная сотрудником газеты «Le Figaro» Робертом де Флер // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 53.

² Беседа с Клодом Дебюсси, записанная сотрудником журнала «La Revue Musicale» Луи Шнейдером // Там само, с. 48.

³ Дебюсси К. Критика критиков. «Пеллеас и Мелизанда». Беседа, записанная сотрудником газеты «Le Figaro» Робертом де Флер // Там само, с. 53.

⁴ Дебюсси К. Музыкальный итог 1903 года // Там само, с. 164.

⁵ Руссо Ж.-Ж. Письма о французской музыке // Руссо Ж.-Ж. Об искусстве / Ж.-Ж. Руссо. – Л. ; М. : Искусство. – С. 223.

⁶ Там само, с. 238.

⁷ Письмо Р. Ролана Р. Штраусу от 9 июля 1905 г. // Штраус Р., Роллан Р. Переписка. Выдержки из дневника / Рихард Штраус, Ромен Роллан. – М. : Музгиз, 1960. – С. 28.

⁸ Беседа с Клодом Дебюсси, записанная сотрудником журнала «La Revue Musicale» Луи Шнейдером // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 50.

воду) шепочуть сакраментальні слова: «Я кохаю». Фактично, це перша в історії опери тиха кульмінація в любовній сцені. Окрім цього, К. Дебюссі використав у вокальній партії ще один надзвичайно важливий прийом – часті паузи, які назвав «мовчанкою». Він писав: «<...> Я широко користувався доволі рідкісним, по-моєму, засобом виразності, так званою мовчанкою, як видається, тільки вона здатна добре відтінити емоційну сутність тієї чи іншої фрази <...>»¹.

Та всі знахідки і відкриття у вокальній та оркестровій партіях були б тільки оригінальним експериментом, якби композитору не вдалося створити правдиві, винятково людяні, багаті внутрішнім світом образи й характери героїв. «Я ніколи не погоджувався на те, – писав митець, – щоб через технічні вимоги музика моя квапила або затримувала рух почуттів чи пристрастей моїх дійових осіб. Вона відступає зразу ж, як тільки необхідно надати їм повну свободу для їх жестів, криків, для їх радості і страждання»².

Винятково клопіткою була робота композитора над образами головних героїв. Він наголошував: «Насамперед я старався зберегти характер, справжнє життя моїх героїв, я хотів, щоб вони висловлювалися без мене, самі по собі, дозволив їм співати в мені, я старався їх почути і точно закарбувати в пам'яті»³; або ж: «<...> А я живу в товаристві Пеллеаса і Мелізанди, як завжди досконалыми в усіх відношеннях»⁴.

Композитор не раз зізнавався, що найскладнішою для вирішення була дивовижно-тендітна і таємничо-загадкова постать Мелізанди, а також незрячого короля Аркеля, якого К. Дебюссі вважав представником «уже загробного світу», і в ньому є «пророче-відсторонена від усього земного ніжність тих, хто скоро щезне <...>»⁵.

Про свої творчі муки К. Дебюссі писав Е. Шоссону: «Я довгі дні переслідував “дещо”, з якого вона [Мелізанда. – Т. Г.] створена <...> і все це необхідно сказати за допомогою тільки одних до, ре, мі, фа, соль, ля, сі, до! Що за ремесло!»⁶.

Якщо постаті Мелізанди й Аркеля є частково новими і незвичними для оперної сцени, то брати-антиподи, закоханий Пеллеас і ревнивий, імпульсивно-неврівноважений Голо, ще споріднені з героями романтичної опери, зокрема Дж. Пучіні, та навіть веристів.

Довготривала, виснажлива робота над оперою, усі труднощі з її постановкою 1902 року, частково несправедлива, дошкульна критика, часом цілковите нерозуміння її новаторства не змогли відібрати у композитора таку сатисфакцію, яку вона йому принесла: «Дванадцять років Пеллеас і Мелізанда були супутниками кожного дня мого життя. Я не скаржуся на цю працю. Вона дала мені понад усе таку радість, таке внутрішнє задоволення, які не можуть бути затьмарені ні словом, ні осудом»⁷.

¹ Письмо К. Дебюсси Э. Шоссону от 2 октября 1893 г. // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 47.

² Дебюсси К. Критика критиков. «Пеллеас и Мелизанда». Беседа, записанная сотрудником газеты “Le Figaro” Робертом де Флер // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 53.

³ Там само.

⁴ Письмо К. Дебюсси П. Луису от 21 июля 1894 г. // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 53.

⁵ Письмо К. Дебюсси Э. Шоссону, [осень 1893?] // Там само, с. 49.

⁶ Там само.

⁷ Дебюсси К. Критика критиков. «Пеллеас и Мелизанда». Беседа, записанная сотрудником газеты “Le Figaro” Робертом де Флер // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 52.

Новаторство опери було незрозумілим для старшого покоління музикантів, зокрема представників академічних кіл. Правда, були й винятки. Наприклад, Ж. Массне наголошував, що «Пеллеас» викликав у нього «велике хвилювання, яке він відчув перед цим таким новим, неочікуваним творінням»¹. Захоплено і палко вітала оперу молодь, і то не тільки музична, яка зуміла відчутти й усвідомити сміливе новаторство К. Дебюссі. Серед її шанувальників був і М. Равель. А М. Лонг згодом згадувала: «Сьогоднішня молодь не знає, чим був “Пеллеас” для тих, хто зустрів його народження. Треба було бути двадцятирічним, щоб полюбити свіжість цих незнаних думок, почути бентежно і захоплено ці дивовижні звуки, ніколи раніше не чувані гармонії <...> Ми просто піддалися витонченому чару цього тендітного мистецтва <...> Це було більше, ніж прозріння, це було потрясіння»².

Незабаром після паризької прем'єри «Пеллеаса» було поставлено у багатьох театрах Франції, а відтак, опера обійшла майже всі театри світу. У другій половині ХХ ст. і сьогодні опера ставиться доволі рідко. Очевидно, у цьому значну роль відіграє, як уже зазначалося, архаїчне лібрето.

Але сміливі, новаторські відкриття К. Дебюссі в опері підхопили не тільки його сучасники, а й композитори наступних поколінь, як французькі, так і різних національних шкіл, зокрема П. Дюка, Б. Барток, Л. Яначек, К. Шимановський, Ф. Пуленк, О. Мессіан і багато інших. Якщо одні митці використовували його ладо-гармонічні чи оркестрові відкриття, то інші – його оригінальну вокальну декламацію, яка, на думку М. Лонг, «поєднувалася з драмою і провадила її до того часу, поки вона не стала нашим здобутком»³. Правда, цей «здобуток» кожен композитор трактував і трактує по-своєму, залежно від специфіки й особливостей розмовної інтонації кожної мови⁴.

Вплив музики Клода Дебюссі, який не створив своєї композиторської школи, на творчість митців ХХ і ХХІ ст. є значним і багато в чому визначальним, про що свідчать висловлювання видатних музикантів ХХ ст. Так, Б. Барток вважав К. Дебюссі «одним із найбільших композиторів нашої сучасності»⁵; І. Стравінський підкреслював: «<...> Музиканти мого покоління і я сам більш за все зобов'язані Дебюссі»⁶. А Е. М. де Фалья стверджував: «<...> Ми знаємо, чим зобов'язана Дебюссі сучасна музика», яка «послужила відправною точкою»⁷ для багатьох митців. А «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі та його думки про оновлення опери, викладені у статтях і рецензіях, утворюють чітку теоретичну систему і є свідченням того, що композитор став одним із найсміливіших реформаторів музичного театру, який упевнено накреслив шляхи його подальшого розвитку.

¹ Цит. за кн.: Кремльов Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремльов. – М. : Музыка, 1965. – С. 342.

² Лонг М. За роялем с Дебюсси / Маргерит Лонг. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 10.

³ Там само, с. 11.

⁴ Згідно зі спостереженнями автора, чим більш «співучою» є мовна інтонація, тим складніше композитору створити переконливо-правдиву вокальну декламацію, щоб слухачі не сприймали її як штучну або фальшиву.

⁵ Цит. за: Мартынов И. И. Бела Барток / И. И. Мартынов. – М. : Сов. композитор, 1968. – С. 56.

⁶ Стравинский И. Музыканты Запада: Дебюсси // Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Стравинский. – Л. : Музыка, 1971. – С. 90.

⁷ Цит. за: Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. – Л. : Музыка, 1963. – С. 166.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Клод Дебюсси / Арнольд Альшванг. – М. : Музгиз, 1935. – 96 с.
2. Беседа с Клодом Дебюсси, записанная сотрудником журнала “La Revue Musicale” Луи Шнейдером // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 47–52.
3. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. – Л. : Музыка, 1963. – С. 137–172.
4. Г-н Дебюсси и «Мученичество Святого Себастьяна» : [интервью] / записал А. Малерб // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 190–193.
5. Дебюсси К. Критика критиков. «Пеллеас и Мелизанда». Беседа, записанная сотрудником газеты “Le Figaro” Робертом де Флер // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 52–56.
6. Дебюсси К. Музыкальный итог 1903 года // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 164–167.
7. Дебюсси К. Соображения по поводу музыки под открытым небом. – Концерты. – Курфюрст Л.-Ф. Баварский // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 63–69.
8. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века / М. Друскин. – М. : Сов. композитор, 1973. – 271 с.
9. Эренбург И. О некоторых чертах французской музыки // Эренбург И. Собрание сочинений : в 9 т. – Т. 6 / И. Эренбург. – М. : Худож. литература, 1965. – С. 323–373.
10. Клод Дебюсси о немецком влиянии. Ответ на вопрос журнала “Mercure de France” // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – С. 58.
11. Кокарева Л. Клод Дебюсси / Л. Кокарева. – М. : Музыка, 2010. – 495 с.
12. Кремлев Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1965. – 792 с.
13. Лонг М. За роялем с Дебюсси / Маргерит Лонг. – М. : Сов. композитор, 1985. – 158 с.
14. Мартынов И. И. Бела Барток / И. И. Мартынов. – М. : Сов. композитор, 1968. – 287 с.
15. Мартынов И. И. Клод Дебюсси / И. Мартынов. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.
16. Нестьев И. Бела Барток / И. Нестьев. – М. : Музыка, 1969. – 798 с.
17. Письмо К. Дебюсси Э. Гиро, [1892?] // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – Л. : Музыка, 1986. – С. 41.
18. Письмо К. Дебюсси Э. Шоссону от 2 октября 1893 г. // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 46–48.
19. Письмо К. Дебюсси Э. Шоссону, [осень 1893?] // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 49.
20. Письмо К. Дебюсси П. Луису от 21 июля 1894 г. // Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 53–54.
21. Письмо Р. Ролана Р. Штраусу от 9 июля 1905 г. // Штраус Р., Роллан Р. Переписка. Выдержки из дневника / Рихард Штраус, Ромен Роллан. – М. : Музгиз, 1960. – С. 26–29.
22. Руссо Ж.-Ж. Письма о французской музыке // Руссо Ж.-Ж. Об искусстве / Ж.-Ж. Руссо. – М. ; Л. : Искусство, 1959. – С. 224–244.
23. Стравинский И. Музыканты Запада: Дебюсси // Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Стравинский. – Л. : Музыка, 1971. – С. 90–96.
24. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / Стефан Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.
25. Vallas L. Les idées de C. Debussy, musicien français / L. Vallas. – Paris : Musicales de la Librairie de France, 1927. – 250 p.

Гнатів Т. Ф. Клод Дебюссі – реформатор музичного театру. Розглянуто принципи оперної реформи К. Дебюссі на прикладі одного з найвидатніших творів композитора – опери «Пеллеас і Мелізанда». Проаналізовано історичні передумови її створення, новаторський підхід до пошуку літературного першоджерела та написання лібрето, а також індивідуальний стиль митця, який він обстоював у численних музично-критичних публікаціях, інтерв'ю, листуванні з колегами та друзями. Знахідки і відкриття К. Дебюссі в опері «Пеллеас і Мелізанда» в царині оркестру й особливо у вокальній декламації – свідчення того, що він став справжнім реформатором музичного театру, упевнено намітивши шляхи його подальшого розвитку.

Ключові слова: опера, музичний театр, оперна реформа, музична декламація.

Гнатив Т. Ф. Клод Дебюсси – реформатор музыкального театра. Рассмотрены принципы оперной реформы К. Дебюсси на примере одного из самых выдающихся произведений композитора – оперы «Пеллеас и Мелизанда». Проанализированы исторические предпосылки её создания, новаторский подход к поиску литературного первоисточника и написания либретто, а также индивидуальный стиль композитора, который он обосновывал в многочисленных музыкально-критических публикациях, интервью, переписке с коллегами и друзьями. Находки и открытия К. Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде» в области оркестра и особенно в вокальной декламации – свидетельство того, что он стал подлинным реформатором музыкального театра, уверенно наметив пути его дальнейшего развития.

Ключевые слова: опера, музыкальный театр, оперная реформа, музыкальная декламация.

Hnativ T. F. Claude Debussy as Reformer of Musical Theatre. This article talks about the principles of Debussy's opera reform using one of the most outstanding works of the composer, the opera "Pelleas et Melisande", as an example. The author analyzes the historical background of its creation, an innovative approach to finding a literary source and writing the libretto, as well as the individual style of the composer, which he argued in numerous musical and critical publications, interviews, correspondence with colleagues and friends. The innovation that C. Debussy's "Pelleas and Melisande" brought to orchestral work, and especially to the vocal recitation, is the evidence that he was a genuine reformer of musical theatre who confidently predicted the trajectory of its further development.

Key words: opera, musical theatre, opera reform, musical declamation.