



В.Р.Рамазанова

(Уфа)

МУЗЫКА ДЕБЮССИ К ИНСЦЕНИРОВКЕ «ПЕСЕН БИЛИТИС» ПЬЕРА ЛУИСА: ОТРАЖЕНИЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА

Эстетические идеалы Дебюсси складывались во взаимодействии с литературно-поэтическим символизмом и свойственной ему тенденцией эстетизма, рассматриваемого исследователями и как мировоззрение, и как программа творчества. Музыканту передавалась характерная увлеченность античной темой, ставшей знаковым явлением искусства конца XIX – начала XX века. Могучий фактор развития духовной культуры в целом, античная тема в творчестве Дебюсси образует некое особое художественное поле, помогая высветить композиторскую концепцию творчества. Однако среди известных произведений данного круга практически не освоенным отечественным музыкознанием остается уникальный опыт соединения поэзии и музыки, – сочинение Дебюсси, имеющее в дословном переводе следующее название: «Песни Билитис: музыка для сопровождения чтения двенадцати стихотворений Пьера Луиса» [10].

Осенью 1900 года поэт предложил композитору сотрудничество в сценическом представлении своего поэтического цикла. Дебюсси, по его собственным словам, «дерзнул поэкспериментировать над собой» и с энтузиазмом принялся за работу [цит. по: 11, р. 4]. Согласно замыслу, стихи, декламируемые актером-чтецом, перемежались с инструментальными музыкальными фрагментами. Избранный Дебюсси оригинальный состав – 2 флейты, 2 арфы и челеста, – как нельзя лучше соответствовал стилизации Луисом античной поэзии, ассоциируясь со звучанием свирели, авлоса, кифары или лиры. Принцип же чередования декламации и музыки приближал сочинение к французской мелодраме эпохе классицизма, а также к чрезвычайно распространенной в конце XIX века концертной мелодекламации.

Единственное при жизни авторов исполнение состоялось 7 февраля 1901 года и прошло с большим успехом. Один из критиков отметил: «Стихи и музыка, которых было бы достаточно для того, чтобы мы погрузились в чарующую атмосферу, дополнялись еще и очень живыми, самыми артистичными картинами, так что были достойны самых громких аплодисментов» [Ibid.].



Произведение имело непростую судьбу, оно было опубликовано лишь много десятилетий спустя, в 1971 году. Из предисловия к изданию узнаем, что рукопись, считавшаяся утерянной, находилась в архиве первой жены композитора – Лили Тескье [Op. cit., p. 5]. Она и передала бумаги биографу Дебюсси Леону Валласу. Как оказалось, партитура отсутствовала, сохранились лишь инструментальные партии. В этом виде рукопись была приобретена Национальной библиотекой.

Французские исследователи во главе с композитором Артуром Гойре в начале 1970-х годов восстановили партитуру и подготовили к изданию. Трудность их работы состояла в том, что не сохранилась партия челесты. В итоге она была выписана музыкантами по нескольким наброскам, а также рукописи «Шести античных эпитафий», возникших на основе музыки к стихотворениям Луиса. Были учтены и особенности оркестровых партий клавишных инструментов в таких произведениях Дебюсси, как «Пеллеас и Мелизанда», «Море», «Игры», «Иберия» [Ibid.].

В настоящее время инсценировка «Песен Билитис» включена в репертуар ряда зарубежных ансамблей камерной музыки, открывающих малоизвестные страницы творчества композитора. Так, и исполнительский коллектив The Nash Ensemble совместно со знаменитой французской актрисой Дельфин Сейриг в 1991 году выпустили диск с записью «Песен Билитис» [9]. Несмотря на это в России сочинение остается практически неизвестным. Отечественные исследователи упоминают о нем лишь как о факте биографии [см.: 4, с. 227; 5, с. 307].

Обратимся к инсценировке «Песен Билитис» в аспекте формирования композиторской концепции творчества.

Сборник стихотворений Луиса «Песни Билитис» (более ста сорока), созданный в 1894 году, имел скандальный успех. Упразднением моральных запретов, эротизмом он вызвал поток негативной критики. Особую остроту приобрел и вопрос авторства стихотворений. Перед читателем оказалась литературная мистификация: Луис отрекомендовал себя переводчиком стихотворений античной поэтессы Билитис, якобы подруги и ученицы знаменитой Сафо, изложив в предисловии ее квази-биографию. Стилизация древнегреческой поэзии периода VII в. до н. э. была выполнена столь блестяще, мастерски, что героиню Луиса как поэтессу включили в некоторые современные словари [6].

Музыка к инсценировке – не первый опыт обращения Дебюсси к сборнику «Песни Билитис». Широко известен одноименный вокальный цикл, написанный в 1897 году. В нем Дебюсси решительно отодвинул тему свободной любви. Стихи Луиса привлекли его живым, непосредственным взглядом на античность. Не последнюю роль сыграло и то, что



в центре сочинения Луиса – творец, наделенный даром чувствовать и создавать прекрасное.

В инсценировке 1901 года миниатюрные музыкальные фрагменты, время звучания которых колеблется от пятнадцати секунд до одной минуты, по-разному соотносятся с декламацией. Они и предваряют стихотворения, и чередуются со словом, порой служат его продолжением. Слово выступает на первый план, однако Дебюсси не иллюстрирует текст. Его музыка становится своеобразной «музыкальной рефлексией» на поэзию, мимолетным впечатлением он нее. Композитор при этом расставляет акценты, созвучные его собственному пониманию стихов Луиса.

В музыкально-поэтическом опусе, очерчивающем жизненный путь творца, выделяются два образно-смысловых круга. Первый – *идиллический*, показывает юную Билитис, живущую в согласии с природой, познающую любовь. Его составляют шесть стихотворений: «Пасторальная песнь» (1), «Сравнения» (2), «Сказки» (3), «Песня» (4), «Игра в кости» (5), «Билитис» (6)¹, перенесенные из первой части жизнеописания поэтессы – «Буколики Памфилии» [7].

Седьмой номер «Безымянная могила» знаменует резкий образный слом, давая начало второму кругу – *печально-элегическому*: Билитис расстается с мечтами о счастье, на первый план выступают раздумья о конце любви, смерти, забвении. За «Безымянной могилой» следуют «Египетские куртизанки» (8), «Чистая вода бассейна» (9), «Танцовщица с кроталами» (10), «Воспоминание о Мназидике» (11), «Утренний дождь» (12). Они заимствованы из частей «Митиленские элегии» и «Эпиграммы с острова Кипр», раскрывающих настроения последнего жизненного этапа героини².

В инсценировке акценты расставлены таким образом, что на первый план выходит образ творческой личности. Билитис переживает и радость любви, и печаль, но высшим смыслом ее жизни остается искусство. Исключительно важной в построении концепции является роль начального флейтового соло, приобретающего значение особого символа.

В стихотворении маленькая пастушка Билитис просит Пана, «Бога летнего ветра», даровать ей вдохновение. Устремленный ввысь к вершине (g^2), с последующим возвратом к исходному звуку, наигрыш солирующей флейты передает ощущение покоя, гармонии и совершенства идиллического мира (пример 1). Его основу составляет ангемитонный сим-

¹ Существует множество переводов названий стихотворений. Здесь используются переводы, сделанные Н. Чернышовой [7], а также автором статьи.

² Каждая часть поэтического сборника имеет свою жанровую основу. В первой это буколика – идиллическое изображение пастушеской жизни на лоне природы; во второй – элегия, происхождение которой соотносят с жалобой, причитаниями; в третьей – эпиграмма, первоначально связанная с посвящением. Жанр эпиграммы родственен элегии, приближаясь к ней формой «элегического дистиха» (из двух нерифмованных строк первая написана гекзаметром, вторая – пентаметром).



метричный лад (*g-a-c-d-f-g*). Чистоту куполообразной мелодии подчеркивают трезвучия сопровождения.

Пример 1 «Пасторальная песнь»

Modéré

Являясь пасторальным знаком, мелодия олицетворяет бога Пана, мифологического музыканта, особенно притягательного для композитора. Воплощая его во многих сочинениях, автор стремился выразить свой творческий идеал [8]. Пан – творец, он создает искусство, не знающее академических правил, музыку, которая, говоря словами композитора, «вписана в природе» [1, с. 38]. В звуках флейты Дебюсси слышится голос Художника, она выражает *душу творца*. Вместе с тем, начальная тема Пана в инсценировке, символизируя творческое начало, становится и «музыкой» Билитис. Для композитора герои сливаются.

Одну из центральных позиций в концепции Дебюсси занимает понятие Красоты как сущности искусства. Композитор неоднократно утверждал: «Надо, чтобы *красота* была *ощутима*, чтобы она доставляла нам наслаждение немедленное, чтобы она покоряла нас или вкрадывалась в нас без затраты на это каких-либо усилий с нашей стороны! [курсив мой. – В. Р.]» [1, с. 169]. Он считал Красоту главным определяющим качеством и неотъемлемым составляющим настоящего искусства, а подлинные шедевры должны были, по его мнению, подчиняться ее законам. Предназначение художника в понимании Дебюсси состоит в воспевании Красоты. Ее символическим воплощением в музыке композитора нередко становится чарующая музыкальная арабеска [2]. Идея фантазийности, свободы, импровизационности, игры чистых форм, заложенная в ней, необыкновенно притягивала



Дебюсси. В инсценировке можно найти немало примеров воплощения арабески. Особая свобода, причудливая звуковая игра, вуалирующая смысл, прослеживается и в фактурно-ритмических узорах, образующих воздушные «витражи», и в сложной орнаментике мелодических линий, и в изысканной игре тонально-гармонических красок, симметричных ладов, среди которых выделяется целотоновый.

В одном из самых чувственных номеров произведения – «Билитис» – узору уподобляется мелодический рисунок флейт, приобретающий вид нежного кружева, в недрах которого расцветает прекрасная грёза, загадочная красота (пример 2).

Пример 2

«Билитис»

[Très modéré et tempo rubato]

Воплощением призрачной, ускользающей красоты становятся образы танцующих женщин (№ 8 «Египетские куртизанки», № 10 «Танцовщица с кроталами», № 11 «Воспоминание о Мназидике»). Загадочные чужеземки, пленительные жрицы, они словно находятся за гранью реальности. Согласно эстетике символизма танец являл собой зримый символ, в котором господствовали чувственность и недосказанность. Рисунок движений, изящество фигур, составляющих основу хореографии, были особенно близки символистскому идеалу чистой красоты. Удивляя, пленя воображение, женщины в музыке Дебюсси остаются неосязаемыми, бесплотными, словно мираж. Завораживающе-преlestные они становятся одним из воплощений прекрасной грёзы художника.

Музыку первого идиллического круга наполняют тонкие изобразительные детали. В номере «Сравнения» в звучании трелей порхает неуловимая Трясогузка, птичка богини любви Киприды. Призрачные победные фанфары в «Сказках» (3) сопровождают рассказ Билитис о подвигах героев. Особой выразительной пластикой обладает музыка «Игры в кости» (4), где непрерывное движение, учащенный ритмический пульс сменяются условными «бросками» костей – резкими аккордами и октавными скачками в мелодии.



С переходом к печально-элегическим настроениям флейта меняет свое амплуа: в «Безымянной могиле» она олицетворяет антипасторальный мир. В мелодии поступенное нисходящее движение по звукам целотонового звукоряда с последующим восходящим ходом передает состояние обреченности, предвещая конец жизненного пути (пример 3). Продолжением музыкальной мысли служит движение басового голоса (у арф) близкое музыкально-риторической фигуре катабазис. Она дополняется знаком погребального колокола, проступающего в гулком биении органного пункта.

Образ трагической флейты закрепляется в «Воспоминании о Мназидике» (11), где уже знакомая скорбная тема, появляясь как тень, звучит в размере 3/4 на фоне мерного танцевального ритма.

В инсценировке флейта приобретает функцию некоего универсума, объединяющего различные стороны художественного мира Дебюсси: в звуках инструмента, говорящего голосами природы, рождается любовь, но флейта возвещает и о грядущем забвении.

В становлении идеи важную роль играет категория музыкального времени. Наслаждение жизнью, ее красотой подразумевает у Дебюсси замедление, условную «остановку» времени. В моменты же осознания конечности существования время начинает свой неутомимый ход, становясь осязаемым. «Круговому» времени-пространству, связанному с идиллией, противостоит «векторный» путь, символизирующий завершение жизни.

Так, в «Безымянной могиле» кроме отмеченных знаков трагической флейты, погребального колокола и фигуры катабазис картину скорби дополняет равномерная ритмическая пульсация. Словно отсчитывая минуты жизни, она передает неутомимый ход времени.

Мелодико-ритмическое остинато пронизывает последний номер – «Утренний дождь». Имитация монотонного стука капель, создает образ безвозвратно утекающего времени. Его поток уносит с собой молодость Билитис, ее красоту и жизнь.

Смысловым итогом сочинения становится кода, где в звучании двух арф возвращается тема флейты-сиринги из первого номера – «Пасторальной песни». Дебюсси откликается на слова Луиса: «Те же, кто будет любить после меня, пропоют мои строфы». Мелодия свирельного наигрыша выступает символом бессмертия Творчества, Искусства, слитого воедино с Природой и не подвластного времени.

В дальнейшем, перерабатывая сочинение, композитор создал цикл для 2 фортепиано «Шесть античных эпитафий» (1914). Отказавшись от тесного взаимодействия со словом, он оставляет названия, навеянные стихотворениями Луиса. В «Античных эпитафиях» уг-



любляется противостояние жизни и смерти, еще более выпукло обозначая идею бессмертия искусства.

Пример 3

«Безымянная могила»

[Triste et lent]

1 Fl. *p*

2 Fl. *p*

1 Hrp. *pp*

2 Hrp. *pp*

Cel. *pp*

[Triste et lent]

1 Fl. *ppp*

2 Fl.

1 Hrp. *ppp*

2 Hrp. *ppp*

Cel.

Итак, стихи Пьера Луиса стимулировали процесс вызревания композиторской концепции творчества. В понимании Дебюсси Билитис вслед за Фавном выражает сущность Творца, истинного художника, чье предназначение заключается в служении Красоте, Ис-



кусству, неразрывно связанными с Природой. Тем самым открывается путь преодоления смерти и забвения, путь в Бессмертие.

Литература

1. Дебюсси, К. Статьи, рецензии, беседы / пер. с фр. и коммент. А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. – М.; Л.: Музыка, 1964. – 278 с.
2. Егорова, Б. Клод Дебюсси и стиль модерн: к формированию понятия «арабеска» (по материалам литературного наследия композитора) // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 2001. – № 4. – С. 124–132.
3. Исхакова, С. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: исследование / УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2010. – 203 с.
4. Кокорева, Л. Клод Дебюсси: исследование. – М.: Музыка, 2010. – 496 с.
5. Кремлев, Ю. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1965. – 792 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
6. Ланн, Е. Самые громкие исторические мистификации и подделки [Электронный ресурс]. – URL:
http://www.elitarium.ru/2004/12/22/samye_gromkie_istoricheskie_mistifikacii_i_poddelki.html
7. Луис, П. Песни Билитис / пер. с фр. Н. Чернышовой. – М.: ИКПА, 1991. – 96 с.
8. Рамазанова, В. Фавн в художественном мире произведений Дебюсси на античную тему // Музыкаведение. – 2010. – № 7. – С. 34–40.
9. Allmusic [Electronic resource]. – URL: <http://www.allmusic.com/album/debussy-les-chansons-de-bilitis-sonatas-syrinx-mw0001834480>
10. Debussy, C. Les chansons de Bilitis: pour récitant, deux flutes, deux harpes et celesta: musique de scène devant accompagner la récitation de douze poèmes de Pierre Louys: Partition. – Paris: Jobert, 1971. – 36 p.
11. Hoérée, A. [Préface] // Debussy, C. Les chansons de Bilitis: pour récitant, deux flutes, deux harpes et celesta: musique de scène devant accompagner la récitation de douze poèmes de Pierre Louys: Partition. – Paris: Jobert, 1971. – P. 4–5.