

УДК 78.07.071

Л. А. Купец

ДЕБЮССИ И ЧАЙКОВСКИЙ:
ТРАЕКТОРИЯ ТВОРЧЕСКИХ
(НЕ)ВСТРЕЧ

Тема «*Дебюсси и Чайковский*» является неотъемлемой частью двух других более крупных тем:

Дебюсси и Россия, в которой основное внимание исследователей обычно сосредоточено на творческих отношениях французского композитора и Мусоргского [13], реже Римского-Корсакова, Бородина и Балакирева, или же параллели Дебюсси — Скрябин [2, 15, 19, 20]. Впервые наиболее развернуто о пребывании молодого Дебюсси в России было написано в 1960 г. Г. А. Римским-Корсаковым [27], а затем этой теме была посвящена третья глава в фундаментальном исследовании Ю. Кремлёва о Дебюсси, опубликованная в середине 1960-х годов [9, с. 79–136]. Кстати, почему-то до сих пор отсутствует, например, такая обобщающая монография «Дебюсси и русская музыка/культура», наподобие гозенпудовской «Вагнер и русская культура» [4].

Формирование стиля Дебюсси, где ведущая роль, без сомнения, принадлежит французской школе [28] и Вагнеру [22], далее упоминаются внеевропейские влияния [11, 24], «русский след»¹ так и пытаются найти, часто исходя из регулярно повторяющейся купированной цитаты Дебюсси о влиянии «Бориса» Мусоргского на «Пеллеаса и Мелизанду»², а также через его высокую оценку «Детской» Мусоргского³, называя последнего публично — «гением музыки»⁴.

Таким образом, ракурс «Дебюсси и Чайковский» видится всеми учеными как явление маргинальное, незначительное и не привлекающее пристального внимания. Между тем, именно с именем Чайковского Дебюсси был тесно связан в свои юношеские годы, имел непосредственные контакты с его творчеством и даже был виртуально знаком с композитором. Напомним, что обучаясь в Парижской кон-

¹ См. это мнение, например, на сайте Международного фестиваля «Дебюсси и его время»

К 150-летию со дня рождения Клода Дебюсси, который прошел 17–30 октября 2012 года в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. URL: http://www.mosconsrv.ru/ru/event_p.aspx?id=132445 (дата обращения 17.04.2015).

² См. об этом [9, 361].

³ См. рецензию Дебюсси об этом произведении Мусоргского [7, 16–17].

⁴ «Русская музыка интересует меня в высшей степени. Мусоргский чудесен своей независимостью, своей искренностью, своим очарованием. Он некий гений музыки» [7, 193].

серватории, по протекже своего педагога по фортепиано Антуана Мармонтеля, Дебюсси было предложено место домашнего учителя музыки в семье баронессы Надежды фон Мекк в 1880 г., когда семья русской меценатки и страстной поклонницы Чайковского была летом в Европе. Летом 1882 и 1882 гг. Дебюсси еще дважды работал у них как домашний музыкант, где пригодились его блестящее чтение с листа музыки любой сложности⁵, и даже был в эти годы в России. На тот момент ему исполнилось 18–20 лет, он учился композиции к классу Эрнеста Гиро — друга Ж. Бизе, и готовился к своему первому конкурсу на Римскую премию. Знакомство с семьей фон Мекк закончилось для него драматично: Дебюсси был отвергнут как потенциальный жених Сони и был вынужден срочно уехать в Париж. В дальнейшем никаких контактов с фон Мекк у Дебюсси не было, как и упоминаний об этом периоде своей жизни⁶. Хотя известно, что еще в 1884 г. сама баронесса следила за конкурсом на Римскую премию и знала о победе ее бывшего учителя музыки⁷.

Итак, Чайковский был первым самым крупным и массивным впечатлением молодого Дебюсси начала 1880-х: иное было невозможно в семье фон Мекк с ее культом Чайковского. Дебюсси играл много (или почти всего) Чайковского на фортепиано — соло и в 4 руки, и по словам Надежды фон Мекк, был в восхищении от его музыки, особенно Первой симфонии⁸. И даже сделал по заказу хозяйки **первое четырехручное переложение трех танцев из III акта балета «Лебединое озеро»: № . 20а, 21, 22 — русский танец, испанский, неаполитанский**. Эти 24 страницы были опубликованы издательством Юргенсон в 1881 г. До этого в 1877 г. к премьеры «Лебединого озера» был опубликован первый клави́р балета, сделанный Николаем Дмитриевичем Кашкиным по заказу издательства. А в 1900 г. появилась вторая версия клави́ра, которая принадлежала Эдуарду Леонтьевичу Лангеру — пианисту, сподвижнику А. Г. Рубинштейна и его ассистенту по фортепиано в Московской консерватории, другу Чайковского, первому педагогу по фортепиано С. И. Танеева.

Переложение сделано для четырех рук, но обычно его исполняют на двух роялях⁹. Среди особых примет этой аранжировки назову — эффектную концертность, видимую и в использовании быстрых и очень быстрых темпов, и виртуозных технических приемов — пассажей, трелей, квази-импровизационных приемов в партии «*primo*», особенно в Русском танце¹⁰.

⁵ См. об этом в письме Н. фон Мекк к Чайковскому от 10 июля 1880 г. [16, с. 374].

⁶ Такой оценки придерживается и Ю. Кремлёв [9, с. 88–89].

⁷ См. письмо Н. фон Мекк к Чайковскому от 8 июля 1884 г. [17, с. 287].

⁸ См. об этом в одном из писем Н. фон Мекк [17, с. 238].

⁹ См., например, исполнение Даниэля Блюменала и Роберта Грослота (Daniel Blumenthal & Robert Groslot).

¹⁰ Здесь и далее примеры приводятся по изданию [6].

Все это напоминает явления листовского (или рубинштейновского) пианизма, зримо воссоздающего оркестровую палитру в фортепианном пространстве: имитацию струнной группы, соло скрипки, оркестровое тутти, дуэт деревянно-духовых, например, в Испанском танце.

В целом это переложение близко подходу Дебюсси к переложениям сочинений К. Сен-Санса: например, Интродукции и рондо каприччиозо (для двух фортепиано, 1888), его же Симфонии № 2 (для четырех рук, 1890, издательство Дюран) и оперы «Этьен Марсель» (для двух фортепиано, 1888).

Можно предположить, что, несмотря на заявленную «четырёхрукость», это слышалось и мыслилось Дебюсси скорее как концертный 2-х рояльный вариант, ориентированный, в том числе, и на профессиональных пианистов. Вероятно, он вольно или невольно хотел продемонстрировать своей патронессе и собственную блестящую фортепианную выучку, тем более фон Мекк неоднократно именно это достоинство и подчеркивала в своем домашнем пианисте. Предполагалось, видимо, что именно первая партия будет звучать у молодого Дебюсси, а вторая — где самым важным является соблюдение темповых и ритмических танцевальных формул — останется кому-то из гостей фон Мекк (продвинутых дилетантов или же профессиональных музыкантов — не виртуозов).

Но не только Дебюсси знал музыку Чайковского. Именно в эти годы Дебюсси написал «**Danse bohémienne**» для фортепиано, который Надежда фон Мекк отправила Чайковскому, и по поводу которого он отозвался достаточно положительно, правда, заметив, что объем этого музыкального фрагмента слишком мал, чтобы понять форму и замысел в целом. Чайковский писал: «Цыганский танец — очень миленькая вещица, но уж слишком коротка. Ни одна мысль не высказана до конца, форма крайне скомкана и лишена цельности»¹¹. В контексте же парижской культуры Belle Époque этот первый композиторский опус молодого Дебюсси весьма напоминает балетную музыку Сен-Санса и Делиба¹², а также музыкальную атмосферу кафешантанов Монмартра¹³.



Апофеозом этих виртуальных контактов можно назвать **Симфонию си минор**¹⁴, которая была начата в 1880 и закончена в 1881 г. Имеет посвящение на фр.

¹¹ См. письмо Чайковского к фон Мекк от 10 октября 1880 г. [16, с. 429].

¹² В дальнейшем Дебюсси написал (и задумал) четыре балета в период его контактов с дагилевской антрепризой (1910–1914). Подробнее об этом см.: [26, р. 128–216].

¹³ Известно, что Дебюсси в конце 1880-х — начале 1890-х работал музыкантом в знаменитом кабаре «Le Chat Noir». О парижских впечатлениях Дебюсси см.: [23].

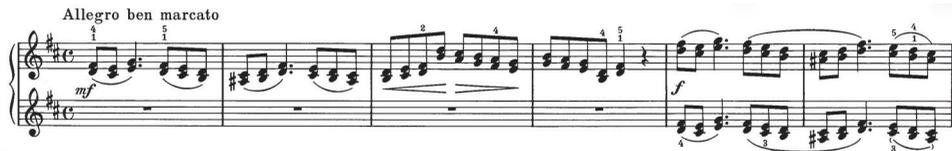
¹⁴ У Дебюсси это была единственная завершенная симфония (или ее законченный фрагмент), еще одну попытку он сделал в 1890 году, задумав, но, не осуществив, Симфонию по Э. А. По.

языке: «Г-же де Мекк от ее преданного слуги Ашиля Дебюсси»¹⁵. У этого раннего сочинения Дебюсси загадочная и трагическая судьба. Самые свежие и объемные сведения о ней можно узнать в статье Григория Моисеева «Симфония си минор Клода Дебюсси. История одного Предисловия», которая опубликована в Москве 2008 г. в фундаментальном труде, посвященном Николаю Сергеевичу Жилиеву [14]. Он и был автором этого предисловия.

Кратко напомню об этой почти детективной истории. Симфония была случайно найдена в Москве математиком и любителем музыки Константином Сергеевичем Богушевским в 1930 г. у букиниста, а в 1933 г. опубликована «Музгизом» с предисловием Жилиева. Публикация была воспринята зарубежными специалистами как мистификация, и до 1960х гг. не входила в перечень сочинений французского композитора. Но с 1977 г. она признана принадлежащей перу Дебюсси и зафиксирована в каталоге его сочинений, сделанном Франсуа Лезюром.

Предполагают, что она была задумана композитором как 3х частный цикл: Анданте, Балетная ария и Финал¹⁶, весьма напоминающая по композиции симфонии К. Сен-Санса и Ж. Бизе 1850-х гг.¹⁷. Но сохранилась (или была записана) только одна часть, которую исследователи атрибутируют как первую часть или же финал. Это четырехручное произведение на 20 страницах [6]. В этой части есть три раздела:

1. *Allegro ben marcato* (время звучания 3:32)



2. *Un poco più lento, Cantabile* (2:40)¹⁸

¹⁵ Цит. по: [14, с. 310].

¹⁶ См. [8]

¹⁷ Например, *Adagio* — третья часть Симфонии № 1 (1853) и вторая часть Симфонии № 2 (1855) К. Сен-Санса, вторая часть — *Adagio* в Симфонии *C-dur* (1855) Ж. Бизе, или же вторая часть — *Andante cantabile* в Маленькой Симфонии (1879) Ш. Гуно.

¹⁸ Здесь и далее приводится партия «*primo*».

3. *Primo tempo* (3:54)¹⁹.

В сочинении явно слышны «чайковизмы»: первенство мелодики, ее романсовый характер с опорой на терцию и сексту, приверженность секвентному развитию, квадратность периодов, хореичность мотивов, классичность гармонии, опора на жанры марша–ноктюрна–баркаролы, направленность музыки на широкую слушательскую аудиторию.

Таким образом, можно констатировать, что стиль Чайковского был услышан и максимально воспринят молодым Дебюсси в его первых композиторских опытах. Тем более, что и сам Чайковский имел устойчивые личные и творческие контакты с французскими композиторами поколения консерваторских педагогов Дебюсси: К. Сен-Сансом, Ш. Гуно, Л. Делибом²⁰. Музыка русского композитора была известна во Франции не только благодаря этим связям, но и в виду ее европейской – точнее французской – направленности. Сам Чайковский не скрывал творческих симпатий к произведениям Г. Берлиоза, Дж. Мейербергера, Ж. Бизе, Ш. Гуно, К. Сен-Санса и культуры Франции в целом²¹. Даже англоманья Чайковского имеет явно французские истоки, будучи связана с таким явлением как дендизм²². На близость собственного оперного стиля с музыкой Ж. Массе указывал сам русский композитор, правда, с неудовольствием²³.

Так почему же Чайковский так и не стал одной из влиятельных фигур для Дебюсси в формировании его собственного стиля? Такого же мнения придерживается Ф. Лезор в своей статье о Дебюсси [24] в многотомном энциклопедическом словаре Грува 2001 г. Вероятно, причин творческой невстречи Дебюсси с Чайковским может быть две:

Стилистическая. Стиль Чайковского, будучи близок французской музыке 1860–80-х воспринимался юным Дебюсси скорее как «свой», чуть подкрашенный

¹⁹ Общее время звучания – около 10 минут. См., например, исполнение Альфонса и Алоиса Контарски (Alfons & Aloys Kontarsky).

²⁰ Один из крупнейших специалистов по творчеству Дебюсси Э. Локспейзер утверждал, что Чайковский бывал в Париже между 1883 и 1892 гг., был знаком с педагогами Дебюсси по консерватории – А. Мармонтелем и Э. Гиро. Имел приватные беседы с Л. Бурго-Декудре и описывал в мельчайших подробностях свои встречи с Ж. Массне, Л. Делибом, Г. Пьерне, В. д'Энди. В 1888–1889 гг. тесно дружил с Г. Форе и бывал в «Le Chat Noir» времен Дебюсси [25, р. 51–53].

²¹ Оценку Чайковским оперы «Кармен» Бизе см.: [18, с. 196]

²² О дендизме см. [3]. Кроме того, известно, что после 1830-х гг. в результате историко-социальных и политических изменений в сторону господства новой буржуазии французское общество и культура оказались под сильным влиянием Великобритании, связанные с бурным развитием в этой стране промышленности и техники, а также спорта как элитарного и массового досуга. Наиболее наглядно этот процесс виден в языковых заимствованиях, т. е. распространении англицизмов во французском языке, особенно в сфере транспорта, промышленности, спорта и политики (например: wagon, tramway, tunnel, express., bar, sandwich, sherry, bicycle, boxe, boxer, derby, football, golf, music-hall, skating, sport, sportsman, leader, reporter, speaker, festival, speech, truisme). О том, насколько были сильны эти процессы, свидетельствует и то, что уже П. Беранже активно протестовал против англомании. Об англомании в России см., к примеру: [1, 12].

²³ См. об этом: [9, с. 126].

экзотическим. Но уже со второй половины 1880-х, как истинный парижанин эпохи «fin de siècle», ориентированной на инновацию и визуальное начало в искусстве²⁴, Дебюсси слышал музыку Чайковского с ее установкой на традицию и драму²⁵ как «чужую», а точнее — и устаревшую.

Биографическая. Возможно, Чайковский вкуче с драматичным окончанием знакомства с семейством фон Мекк стал персоной non grata в художественном и, соответственно, музыкальном мире Дебюсси. И освободившееся место в этой картине мира сразу занял великий немец — Р. Вагнер, чьим поклонником стал Дебюсси с середины 1880-х и чье влияние оказалось столь весомым для Клода Французского²⁶.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айзенштат М. П.* От англomanии к англоведению [Электронный ресурс] // История. рф. URL: <http://histrf.ru/ru/biblioteka/book/ot-anghlomanii-k-anghloviedieniiu> (дата обращения: 17.04.2015).
2. *Быканова М. С.* Языковая личность музыканта в этнокультурном аспекте (на материале дискурсных манифестаций А. Н. Скрябина и К. Дебюсси): автореф. дис. ... канд. филологических наук. Белгород, 2014. 18 с.
3. *Вайнштейн О. Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.
4. *Гозенпуд А.* Рихард Вагнер и русская культура. Л.: Сов. композитор, 1990. 295 с.
5. *Дебюсси К.* Избранные письма. JL.: Музыка, 1986. 286 с.
6. *Дебюсси К.* Собрание сочинений для фортепиано. В 6 т. Т. 5 / ред. К. С. Сорокин. М.: Музыка, 1965. 217 с.
7. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М. — JL.: Музыка, 1964. 278 с.
8. *Жиляев Н.* [Предисловие] / Дебюсси К. Симфония h-moll для ф-но в четыре руки. / ред. Н. Жиляева. М.: ОГИЗ-МУЗГИЗ, 1933. С. 2–3.
9. *Кремлёв Ю.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
10. *Купец Л. А.* Визуальная парадигма в художественном мире К. Дебюсси // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование. Мат. науч. — практ. конф., Астрахань, 1997. С. 92–98.
11. *Купец Л. А.* Камерное вокальное творчество Клода Дебюсси в контексте французской художественной культуры конца XIX — начала XX века (опыт историко-культурной интерпретации): дис. канд. искусствоведения. СПб., 1995. 278 с.
12. *Литвинов С. В.* Англomanия в России как социокультурное явление, последняя треть XVIII — середина XIX вв.: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 1998. 24 с.
13. М. П. Мусоргский и музыка XX века: сб. статей / [ред. — сост. Г. Головинский]. М.: Музыка, 1990. 268 с.

²⁴ Подробнее об этом см. статьи: [10, 21]

²⁵ Интересно использование эпитета «патетичный», который Дебюсси связывает с музыкой Чайковского в письме к А. Капле от 24 июля 1909 г. [5, с. 150].

²⁶ См. фундаментальное исследование на эту тему: [22].

14. *Моисеев Г.* Симфония си минор Клода Дебюсси. История одного предисловия // Николай Сергеевич Желяев: Труды, дни и гибель. М.: Музыка, 2008. С. 308–326.
15. *Садуова А. Т.* Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX – XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2011. 24 с.
16. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х т. Т. 2. М. – JL.: Academia, 1935. 676 с.
17. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х т. Т. 3. М. – JL.: Academia,, 1936. 664 с.
18. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. В 17 т. Т. 9. М.: Музыка, 1965. 547 с.
19. *Щеткина-Роше Н.* Музыкальный ориентализм Скрябина и Дебюсси. От цитирования к трансформации языка [Электронный ресурс] // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2009. N 3 (5). URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 17.04.2015).
20. *Арістова І. М.* Проблема втілення екстатичного стану в музиці (на прикладі творів К. Дебюссі, О. Скрябіна та Ч. Айвза): автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 18 с.
21. *Charle Christophle.* Debussy in Fin-de-Siecle Paris // Debussy and his world / Ed. by Jane L. Fulcher. Princeton, New Jersey, 2001, pp. 271–298.
22. *Holloway R.* Debussy and Wagner. London, 1979. 398 p.
23. *Kelly Barbara.* Debussy's Parisian affiliations // The Cambridge Companion to Debussy / Ed. Bb Simon Trezise. Part 1: Man, musician and culture. Cambridge University Press. 2003, pp. 25–42.
24. *Lesure F., Howat R.* Debussy (Achille-) Claude // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / General Ed. Stanley Sadie. Oxford University Press. 2001 (CD).
25. *Lockspeiser E.* Debussy: his life and mind. Vol. 1. Oxford University Press, 1979. 291 p.
26. *Orledge R.* Debussy and the theatre. Cambridge University Press, 1982. 383 p.
27. *Rimski-Korsakow G. M.* Debussy w rodzinie Meek // Muzyka, Warsz., 1960, № 1, ss. 45–62.
28. *Winzer D.* Claude Debussy und die französische musikalische Tradition. Wiesbaden, 1981. 175 s.