

*Наталья Климова*

## **ПЕРВАЯ КАРТИНА ОПЕРЫ КЛОДА ДЕБЮССИ «ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА» КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ КОНЦЕПЦИИ ОПЕРЫ**

Начало очередного тысячелетия в истории европейской культуры остро ставит перед исследователем вопросы понимания ее глубинных оснований, архетипических установок и специфики их преломления в различные эпохи. Особенно притягательными оказываются «вечные темы» и «вечные сюжеты» искусства, тонко резонирующие с главными тенденциями духовной жизни человека в каждый исторический период. К таким «сквозным» темам можно, в частности, отнести всевозможные версии столкновения Любви и Смерти, переданные на языках разных искусств.

Особенное место в этом контексте занимает история о Пеллеасе и Мелизанде, рассказанная в своей единственной опере Клодом Дебюсси. Уникальность этого произведения в творчестве композитора во многом определяется тем, что Дебюсси работает над оперой на протяжении десяти лет (с 1892 по 1902 годы). В процессе создания формируется неповторный стиль высказывания, который так отличает оперу Дебюсси от других образцов этого жанра.

Премьере оперы 30 апреля 1902 года в Театре-Комик сопутствовал скандальный успех. Творение Дебюсси превзошло успех драмы М. Метерлинка, и это притом, что пьеса бельгийского драматурга была одним из самых популярных театральных представлений в Париже. Закономерно, что принципы неиссякающей актуальности шедевра великого художника стремятся по-новому осмыслить современные исследователи. Существующие на данный момент исследования С. Яроцинского [14], В. Гуркова [3; 4], Р. Куницкой [9; 10], А. Владимировой [1], Л. Кокорева [7; 8], Ю. Медведевой [11], Т. Гнатив [2] и других ведущих музыковедов содержат множество трактовок стилевой, драматургической, композиционной, интонационной концепции оперы. Каждая из работ направлена на выявление тех неповторных, специфических, присущих лишь оперному стилю Дебюсси черт, которые дают возможность отличить его творение от других шедевров оперного искусства, определить место оперы «Пеллеас и Мелизанда» в контексте истории как оперной, так и всей музыкальной культуры. Однако единственная опера К. Дебюсси до сих пор остается неразгаданной «загадкой» творчества французского композитора.

*Целью* данного исследования является рассмотрение особенностей музыкальной драматургии первой картины оперы. В ней концентрируется

важнейший музыкальный материал, связанный с ключевыми персонажами оперы. Значение первой картины в данном случае сравнимо со значением традиционной оперной увертюры, как смыслового сгустка ключевых музыкальных событий оперы в целом.

В данной статье впервые совершается попытка рассмотрения глубинных основ композиции и драматургии оперы «Пеллеас и Мелизанда» на основе выявления фундаментальной, ключевой роли первой картины первого действия оперы.

Музыкальную драматургию оперы «Пеллеас и Мелизанда», как правило, сравнивают с принципами символистской драматургии М. Метерлинка. Однако, очевидно, что Дебюсси не стремится полностью «раствориться» в тексте драматурга, о чем свидетельствуют высказывания самого композитора: «Моим поэтом сможет стать только тот, кто деспотически не заставлял бы меня создавать те или иные сцены вслед за ним, а предоставил бы мне свободу по моей воле оказываться иной раз более талантливым, чем он сам, и тем самым довершить его произведение» [5, с. 41]. Реализацией же такого свободного отношения к первоисточнику становится либретто оперы, в котором Дебюсси существенно корректирует драму, отсекая как целые картины, так и отдельные мельчайшие фразы текста Метерлинка. В частности, композитор игнорирует первую и последнюю картины драмы. В тексте Метерлинка они выполняют важнейшую функцию зачина и эпилога, в которых дана оценка всего действия извне, со стороны не участвующих в нем персонажей<sup>1</sup>. Сокращая данные картины, Дебюсси оставляет за пределами оперы целый пласт текста, в котором скрыты многочисленные символистские подтексты драмы и, таким образом, *динамизирует* либретто.

Литературной основой первой картины оперы становится вторая картина, которая непосредственно вводит в событийный круг драмы. Здесь происходит первое и наиболее важное событие, без которого не существовало бы всей пьесы – знакомство двух основных персонажей – Голо и Мелизанды.

Вербальная событийность первой картины первого действия оперы разворачивается неторопливо, размерено. К тому же завершение картины столь неопределенно<sup>2</sup>, что зритель еще не в состоянии понять, в какую сторону направлено действие, к чему оно движется.

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом пишет И. Шкунаева [13].

<sup>2</sup> Завершение картины оставляет зрителя в полном неведении относительно дальнейшего развития событий. На вопрос Мелизанды «Куда вы идете?..» в завершении картины, Голо отвечает «Не знаю... Я сам заблудился...» [12, с. 90].

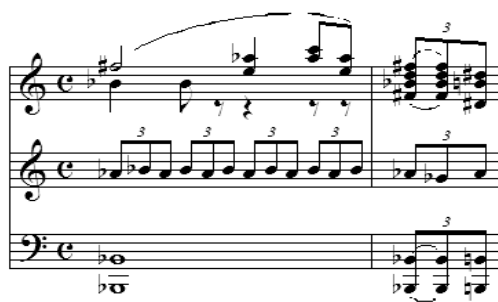
Цепь музыкальных событий, проходящих в первой картине, гораздо насыщеннее и сложнее, по отношению к их вербальному развороту. Так, знакомству Голо и Мелизанды на сцене соответствует яркий, динамический «спектакль» в музыкальном развитии картины. В нем принимают участие два основных «персонажа» музыкального развития всей оперы – агрессивная, с опорой на маршевость и имитацию охотничьих кличей тема Голо и трепетная, лирического генезиса тема Мелизанды.

В оркестровом вступлении к первой картине на уровне музыкальной событийности *намечается* развитие событий вербального уровня. Еще не появившись на сцене, два конфликтующих персонажа уже взаимодействуют в музыкальном развитии – темы Голо и Мелизанды звучат в контрапунктическом объединении (тт. 18–20).

Следующий за вступлением небольшой монолог Голо является характеристикой его образа. Так, в оркестровой ткани монолога преобладают элементы, присущие теме Голо из вступления: на протяжении всего монолога устанавливается ползущая линия сопровождения триолями восьмых у виолончелей с опорой на целотоновый звукоряд; в оркестровке возникает плотное аккордовое звучание кларнетов и фаготов, к которым добавляется нервный «охотничий» ритм темы Голо у валторн (тт. 31–32). Вокальная партия сливается с оркестровой, образуя линию, вторящую оркестру.

Однако появление на сцене Мелизанды характеризуется резким **изменением** комплекса средств музыкальной выразительности, как в оркестровой, так и в вокальной характеристике образа Голо. Агрессивность Голо растворяется в признаках музыкальной сферы Мелизанды, что выражается в резком переключении к ладогармоническому комплексу малого минорного и уменьшенного септаккордов, плавной ритмике и прозрачной высокой фактуре, характеризующей музыкальную сферу Мелизанды. Надевая «маску» трепетной нежности, Голо скрывает свою подлинную сущность охотника.

Дальнейшее музыкальное развитие направлено от доминирования музыкальной сферы Мелизанды в начале диалога с Голо к тотальному господству сферы Голо и разрушению лирической темы Мелизанды, которая сначала звучит в ритмическом заострении, затем появляется в не характерном низком регистре в партии контрабаса, а в оркестровом заключении первой картины в контрапунктическом звучании поглощается целотоновой темой Голо:



Хрупкий музикальний мир Мелізанди руйнується під впливом агресивної сили Голо і уже в першій картині опери трагічний кінець драми стає неминувим. Після невідворотного руйнування в початку опери трепетна кантиленна тема Мелізанди *більше не з'являється в первісному вигляді на протязі всієї опери*.

Таким чином, Дебюссі проєцирує рокові події всієї драми на першу картину опери. Композитор, фактично, завершує в першій картині першого дійства одну з *основопологаючих* ліній тексту Метерлінка – лінію рокової, трагічної передвизначеності. Однак на цьому музикальне розв'язання опери не закінчується, що дає можливість утвердити: домінуюча для М. Метерлінка тема долі, довілюючої над усім існуючим, *відходить в опері на другий план*. Передвизначаючи трагічний кінець драми уже в першій картині першого дійства, композитор переставляє драматургічні акценти в опері. ***Трагедія Любові і Смерті, розказана Метерлінком, трансформувється в драму Смерті і Любові в опері Дебюссі.***

Підкреслимо, що *трагічне розв'язання* сюжету в самому початку опери, безумовно, *накладає відбиток* на розвиток музикальної подійності опери. Так в ній виникає новий, не актуальний для тексту драми мотив ***обчуженості***. Якщо в драмі Метерлінка герої *сліпо* підкоряються *«абсолютній необхідності»* здійснення дії, диктуваної некими *зовнішніми* силами, то герої опери Дебюссі ***свідомо вступають в протистояння*** зі Смертю, Роком, *заране* знаючи фізичний кінець цього протистояння.

Вне трагічних подій початку опери залишаються центральні персонажі драми. Це стосується як головного героя драми – Пеллеаса, так і персонажів-символів – сліпого короля Аркеля і дитя Голо – Іньюля, також граючих не неважливу роль у розвитку подій драми Метерлінка. В опері Дебюссі ці персонажі значущо переосмислені. Так, лейттема, що характеризує в опері Пеллеаса, є похідною від тематизму Мелізанди. Таким чином, у музикальному плані Пеллеас посилює сферу Мелізанди, завдяки

чему становится возможным противостояние сфер любви и смерти в опере. Персонажи-символы – Аркель и Иньоль (слепой видящий старец и дитя), которые в драме предчувствуют, предвидят трагедию, в опере лишены такого значения. Не случайно из вербального текста либретто Дебюсси исключены даже мельчайшие фразы Аркеля, выражающие предчувствие трагических событий.

За пределами развернувшегося в первой картине конфликта остается важнейшая для всей оперы тема, открывающая как первую картину, так и оперу в целом. Как правило, ее называют темой леса, в котором происходят события картины и связывают с элементами звукоизобразительности, хотя значение ее, на наш взгляд, более глубоко. С одной стороны она является источником всего музыкального тематизма оперы, с другой же стороны, данная тема, объективизированная и дистанцированная от других за счет хоральной основы, является неким взглядом сверху, музыкальным обобщением и концентрацией замысла композитора. Не случайно она возникает в завершении оперы, создавая масштабную арку между первой и последней картинами оперы, открывая и подводя итог всему музыкальному развитию.

Специфика разворота музыкальных событий первой картины очень тонко прочувствована и осуществлена в постановке оперы Грэма Вика на Глайндборнском оперном фестивале. Очевидно, режиссер тонко «услышал» музыкальный текст оперы и следовал именно композиторскому замыслу Дебюсси. Оппозиция двух основных образов в его постановке передана оппозицией реального вещественного, материального мира Голо и тонкого чувственного мира Мелизанды. Вертикальным линиям Голо, с мощной опорой в массивное кресло и пол противостоит горизонтальная невесомость Мелизанды, приподнятой над сценой<sup>1</sup>. В процессе сценического развертывания в первой картине происходит разрушение мира Мелизанды: сначала исчезает ее горизонталь, затем героиня соприкасается с вещественным миром Голо, забиваясь в мощное, некомфортное для нее кресло. Окончательное разрушение мира Мелизанды и поглощение его миром Голо происходит в заключении первой картины: обнимая героиню Голо держит ее на руках. Напомним, что вербальный текст драмы абсолютно не предполагает подобного сценического развертывания и во многом ему противоречит.

Уже на уровне первой картины оперы выявляется новаторский подход композитора в решении ключевого для оперы вопроса

---

<sup>1</sup> Заявленная оппозиция подчеркнута и в костюмах: Голо одет и застегнут на все пуговицы, Мелизанда же в первой сцене предстает в нагой чистоте.

соотношения слова и музыки. С одной стороны, мелодика вокальной партии героев следует за нюансами текста. Композитор предельно внимательно относится к каждому звучащему слову, передавая в вокальной интонации тончайшие эмоциональные движения каждого героя. С другой же стороны, в оркестровой партии Дебюсси создает иной, не совпадающий с вокально-вербальным, смысл. Именно он формирует глубинный уровень организации композиции оперы в целом. В таком сочетании предельной внимательности к звучащему слову и в то же время «ухода» от его буквального значения рождается новый тип соотношения музыки и слова в оперном спектакле. Композитор преодолевает конкретику вербального текста, создавая **сложную структуру взаимодействия вербальной и музыкальной составляющих** в целом.

Оттолкнувшись от идеи «высшего синтеза» драмы и музыки в «произведении искусства будущего» Вагнера, композитор создает принципиально иной синтез слова и музыки в своих музыкально-драматических произведениях. Его специфику определяет сосуществование в одновременности нескольких текстов, на основе *слияния* которых возникает некий новый Текст, существующий только в представлении каждого отдельного зрителя-слушателя. Произведения Дебюсси «открыты» и направлены на внимательное, вдумчивое их осмысление активным слушателем, который постепенно погружается из поверхностной плоскости текста оперы в его глубинные слои.

Стремительное развитие музыкальных событий в первой картине первого действия определяет и специфику *временной организации* оперы в целом. Композитор сжимает события, происходящие на протяжении всей драмы в одну картину оперы, что приводит к эффекту «сжатой пружины», ускорению временного потока в самом начале произведения. Таким образом, в опере Дебюсси становится возможной временная ретроспектива, в которой автор возвращается к прошедшим ранее в ускоренном темпе музыкальным событиям. Такое возвращение в прошлое, проигрывание заново его ситуаций дает возможность осмыслить произошедшие события, полностью **осознать** их зрителями-слушателями.

Первая картина первого действия становится своеобразной **матрицей**<sup>1</sup>, основой для последующих ее воспроизведений. В композиции оперы Дебюсси выявляем их как на уровне отдельных картин – третья

---

<sup>1</sup> Понятие матрицы предполагает существование модели разворачивания музыкальной драматургии на уровне первой картины в опере и первого номера в мистерии. Она неоднократно воспроизводится в процессе развития, однако с обновлением музыкального материала.

картина первого действия (сцена приезда Мелизанды, знакомство Пеллеаса и Мелизанды), первая и вторая картина четвертого действия (договор о встрече Пеллеаса с Мелизандой, разговор Мелизанды и Аркеля, сцена «ревности» Голо, в которой ревнивец принуждает стать на колени Мелизанду), так и на уровне целых действий. Так, второе действие оперы (первая картина – сцена у источника слепых в парке, в которой Мелизанда теряет кольцо, подаренное Голо; вторая картина, где Голо обнаруживает пропажу; третья картина – поиски кольца у грота) становится разворотом матрицы на макро уровне, в масштабах целого действия. В то же время, с появлением в действии новых персонажей драмы и постепенным развитием событийности на вербальном уровне, музыкальное развитие, естественно, усложняется.

Реализованные в музыкальном развитии оперы метаморфозы в ощущении времени полностью «вписываются» в контекст общей атмосферы конца века (*fin de siècle*). Многочисленные эксперименты со временем и пространством, охватили все сферы искусства: стремление к отражению не самого предмета, а «впечатления» о нем в живописи импрессионистов, уход от смысловой конкретики слова, «со-творение» зыбкого, многовариантного смысла текста автором и читателем в поэзии и драматургии символистов, стремление к временной «текучести» линий и форм в пространстве в архитектуре и скульптуре конца XIX века – все это, безусловно, отразилось и в творческих исканиях Дебюсси. Стремление претворить в произведениях искусства шаткость, неустойчивость существующего мира, подвергнуть сомнению его объективную, физическую данность приводило к разрушению существующего классико-романтического представления о времени и пространстве, а выход за пределы существующего видимого, осязаемого предмета приводил к созданию «открытого», динамического произведения искусства XX века.

1. Владимирова А. Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси / А. Владимирова // Дебюсси и музыка XX века. – Л. : Музыка, 1983. – С. 173–192.
2. Гнатів Т. Ріхард Вагнер і Клод Дебюссі / Т. Гнатів // Науковий вісник НМАУ. – Історія музики в минулому та сучасності. – К., 2000. – В. 12. – С. 184–197.
3. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века. – Л. : Музыка, 1983. – С. 11–38.
4. Гурков В. Лирическая драма К. Дебюсси и оперные традиции / В. Гурков // Очерки по истории зарубежной музыки. – Л. : Музыка, 1983. – С. 5–19.
5. Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси / [сост, пер. Розанова А.С.] – М. : Музыка, 1986.

6. Дебюсси К. Пеллеас и Мелизанда. Опера в 5 действиях. Русский текст Н. Кончаловской / К. Дебюсси – М. : Музыка, 1973.
7. Кокорева Л. Клод Дебюсси [монография] / Л. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 496 с.
8. Кокорева Л. Язык символизма – поэтический и музыкальный. От «Пеллеаса» к «Воццеку» / Л. Кокорева // Музыкальная академия. – 2002. – № 4. – С. 143–151.
9. Куницкая Р. Опера Дебюсси Пеллеас и Мелизанда / Р. Куницкая // О музыке. – М. : Советский композитор, 1980. – С. 65–102.
10. Куницкая Р. У истоков стиля К. Дебюсси / Р. Куницкая // Вопросы музыковедения. – №. 18 – М., 1976. – С. 243–279.
11. Медведева Ю. Оркестровые интерлюдии в «Пеллеасе» Дебюсси: в диалоге с вагнеровской традицией / Ю. Медведева // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. – Н. Новгород, 1999. – Т. 1. – С. 131–141.
12. Метерлинк М. Пьесы / М. Метерлинк / пер. В. Брюсова – М. : Искусство, 1958.
13. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка и до наших дней. Очерки. / И. Д. Шкунаева – М. : Искусство, 1973. – С. 70–85.
14. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский – М. : Прогресс, 1978.
15. Debussy K. Pelléas et Melisande. A Liric Drama in 5 acts. – Orchestra score. T. 1, 2 – New York city, International music company, 1962.
16. Maeterlinck M. Oeuvres III, Theatre. Tom 2. – Complexe 1999. – p. 684.

**Клімова Наталія. Перша картина опери Клода Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» як ключ до розуміння концепції опери.** Стаття розглядає ключову роль першої картини першої дії опери Клода Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» в організації композиції всієї опери. Аналіз музичних подій в даній картині надає можливість виявити фундаментальні відмінності опери Дебюссі від першоджерела – символістської драми Моріса Метерлінка.

*Ключові слова:* опера, драма, лібрето, вербальний текст, музичний текст, музична організація.

**Климова Наталья. Первая картина оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» как ключ к пониманию концепции оперы.** Статья рассматривает ключевую роль первой картины первого действия оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» в организации композиции всей оперы. Анализ музыкальных событий в данной картине дает возможность выявить фундаментальные отличия оперы Дебюсси от первоисточника – символистской драмы Мориса Метерлинка.

*Ключевые слова:* опера, драма, либретто, вербальный текст, музыкальный текст, музыкальная организация.

**Klimova Natalia. The First Scene of Claude Debussy's Opera «Pelleas et Melisande» as the Key to Understanding the Concept of Opera.** The present article views the key role of the first scene of the first act of Claude



Debussy «Pelleas et Melisanda» opera in the organization of the composition of the entire opera. Analysis of the musical eventfulness of the present scene allows to reveal the fundamental distinctions of Debussy's opera concept from the source – the symbolist drama of Maeterlinck.

Literary basis of the first scene of the opera becomes the second picture, which is directly injected into the event-round drama. Verbal eventness of the first scene of the opera unfolds slowly, size; the end of the picture is so uncertain that the viewer has not yet been able to figure out which way the action is directed, to which it is moving.

The chain of musical events that takes place in the first scene is richer and more complex than in verbal reversal. Acquaintance of Golo and Melisande on the stage corresponds to a bright, dynamic «performance» in the musical development of the scene. These two main «characters» of musical development of the whole opera take part in the first scene: the first theme – aggressive, with march genre genesis and imitation of hunting cries – belongs to Golo; the second theme – tremulous, lyrical – belongs to Melisande. The result of their active cooperation is the destruction of Melisande's theme under the influence of aggressive Golo's theme. Tragic outcome of the opera is already inevitable in the first scene. After irreversible damage at the beginning of the opera tremulous cantilena of Melisande's theme will not appear in its original form throughout the opera.

Thus, Debussy projects fateful events of the whole drama on the first picture of the opera. Composer, in fact, completes in the first scene of the first act one of the fundamental lines of Maeterlinck's text – the line of fatal, tragic predestination. Anticipating the tragic outcome of the drama in the first picture of the first act, the composer transposes dramatic accents in the opera. Tragedy of Love and Death, told by Maeterlinck, transforms into drama of Love and Death in Debussy's opera.

*Keywords:* opera, drama, libretto, verbal text, music text, musical organization.