

Клімова Н. І.

## МІСТЕРІЯ «МУЧЕНИЦТВО СВЯТОГО СЕБАСТІАНА» ТА ПРИНЦИПИ ОПЕРНОГО ТЕАТРУ КЛОДА ДЕБЮССІ

Клод Дебюссі створив одну оперу ще в ранній період своєї творчості. Однак він розпочинав роботу над багатьма оперними сюжетами. Найбільш відомі його пізні задуми незавершених опер «Чорт на дзвіниці» та «Падіння дому Ашерів» за сюжетами Е. По. Крім того, композитор написав два акти опери «Зюлейма» за трагедією Г. Гейне «Альманзор», кілька сцен опери «Діана в лісі» за героїчною комедією Т. де Банвілля, незавершеною залишилась опера «Родріг та Химена» за трагедією «Сід» П. Корнеля. Композитор називає у листах кілька задумів опер, над якими він працював з різними літераторами: з П. Луїсом над лібрето «Саламбо» за романом Г. Флобера та «Сандрелюна» в дусі давньофранцузьких легенд, з В. Сегаланом над операми «Як вам це сподобається» за комедією В. Шекспіра, «Трістан» за Ж. Бедье, над театральним дійством «Орфей – король».

Та незважаючи на багато задумів, їх обговорення в листуванні, єдиним завершеним твором, написаним у пізній період творчості композитора, стала містерія «Мучеництво святого Себастьяна» на сюжет італійського поета, сучасника К. Дебюссі Габрієле д'Аннунціо.

Листування з Г. д'Аннунціо розпочалося в листопаді 1910 року. У листі до К. Дебюссі поет висловив прохання написати музику до містерії. А. Розанова зазначає у коментарях до вибраних листів К. Дебюссі: «До Дебюссі д'Аннунціо звернувся тоді, коли вже отримав відмову від композитора Ж. Ж. Роже-Дюкаса»<sup>1</sup>. 10 грудня К. Дебюссі дав згоду написати музику до містерії, проте роботу розпочав лише в лютому 1911 року. Партитуру було завершено на початку травня того ж року: музику до п'ятиактної містерії було написано дуже швидко.

В інтерв'ю Анрі Малербу 11 лютого 1911 року для «Excelsior», ще до написання цієї музики, композитор зазначав: «Я вважаю себе зобов'язаним писати музику лише для тих місць, які, наскільки я гадаю, є достойними для омузикалення [курсив – Н. К.]: це кілька хорів і, як мені видається, трохи музики по ходу дії»<sup>2</sup>. Відзначимо, що крім музики з текстом, у містерії багато і суто симфонічних епізодів, до яких належать оркестрові прелюдії до кожного акту, оркестрові розділи в окремих номерах, інтерлюдії, постлюдії.

Уже 18 травня 1911 року в бесіді з Р. Бізе, композитор зазначав: «Маю сказати, що партитуру, над якою треба було наполегливо працювати протягом року, я написав за два місяці, і в ній я практично <...> утілюю свою теорію театральної музики [курсив – Н. К.]; музики, яка не може бути невизначеним дзиччанням, яке майже завжди супроводжує вірші або прозу, а має бути з текстом одним нерозривним цілим»<sup>3</sup>.

Безумовно, продумати і втілити свою теорію театральної музики у такий короткий термін композитор не міг. Напевно, К. Дебюссі спирається на попередній досвід своїх оперних творів. Можливо, задум теорії належить ще до часу створення опери «Пеллеас і Мелізанда» (1892–1902), не випадково цей процес тривав, практично, десять років.

<sup>1</sup> Розанова А. С. [Комментарий к письму К. Дебюсси Г. д'Аннунцио от 30 ноября 1910 г.] // Дебюсси К. Избранные письма / сост., пер. А. С. Розанова / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 165.

<sup>2</sup> Дебюсси К. Г-н Дебюсси и «Мученичество святого Себастьяна» // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1964. – С. 191–192.

<sup>3</sup> Дебюсси К. Дебюсси и духовная музыка // Там само. – С. 195.

Мета статті – виявити внутрішні зв'язки між оперою і містерією, виявити основні принципи оперного театру К. Дебюссі.

Працюючи над оперою «Пеллеас і Мелізанда», К. Дебюссі висловлювався про особливості літературного тексту для театрального твору: «Моїм поетом зможе стати тільки той, хто <...> деспотично не змушував би мене створювати ті чи інші сцени слідом за ним, а надав би мені свободу з власної волі бути іноді більш талановитим, ніж він, і тим довершити його твір»<sup>1</sup>. Якщо в роботі над лібрето до цієї опери К. Дебюссі консультувався стосовно текстових скорочень з М. Метерлінком, то опрацьовуючи містерію, він самостійно добирав літературний матеріал як основу для музичних номерів. З великого поетичного тексту містерії Г. д'Аннунціо композитор використав лише окремі фрагменти для хорових та сольних вокальних номерів. Зазначимо, що у текстах, які відібрав композитор, не передбачалося розгортання драматичної дії. Композитор писав лібрето виключно за власним задумом, вибудовував музичну драматургію твору, визначав музично-драматургічні акценти.

Містерія має п'ять актів<sup>2</sup>, а кожен з них – кілька номерів: перший («Двір лілій») і другий («Магічна кімната») акти мають по три номери, третій акт («Рада помилкових богів») – найбільш масштабний, на сім номерів, четвертий («Поранений лавр»), як і два перші, містить три номери, а п'ятий акт («Рай») має коротку оркестрову прелюдію, яка переходить *attaca* в завершальний номер усієї містерії. Кожен з актів розпочинається оркестровою прелюдією або інтерлюдією, у яких утілено тематизм усієї містерії.

Між найважливішими темами опери і містерії можна виявити тематичні й інтонаційні зв'язки. Важливу роль відіграє симфонічний вступ. Як і вступ до опери, він охоплює три теми і формує основне коло образів містерії. Можна вказати на подібне до опери смислове навантаження: перша тема, завжди об'єктивована, є інтонаційним зерном для двох інших, а друга і третя, суб'єктивні, пов'язані, відповідно, з чоловічими та жіночими образами твору. Паралелі виникають і в інтонаційній будові та інструментовці основних тем. Так, перша тема і в містерії, і в опері звучить у низьких струнних інструментів, за основу обох тем узяті кварто-квінтовий мотив. Третя тема опери і містерії – прониклива кантілена в соло гобоя. Як в опері, у містерії друга і третя теми активно взаємодіють. Музичним смисловим центром є перший акт, у якому сконцентровано всі витки розвитку музичної драматургії, він є основою музично-драматичного розвитку містерії. Його значення можна порівняти зі значенням першої картини опери «Пеллеас і Мелізанда». У першому акті містерії формуються основні образні сфери твору.

Основою музичної драматургії містерії є взаємодія ліричної і драматичної образних сфер, поданих в активному динамічному розвитку. Лірична образність формується у третій темі оркестрового вступу (тт. 31–43)<sup>3</sup>.

Початок теми (тема має тричастинну структуру – 4 + 4 + 5) охоплює тризвучний мотив (*b – es – f*). Цим першим зигзагоподібним вигином мелодії з вершини джерела на звуці *b* визначається подальше розгортання теми. Вона поступово «розгойдується» мелодично і ритмічно. Спадаючи мелодично вниз, тема нанизує до початкового тризвучного мотиву, що повторюється в низхідній секвенції, спочатку четвертий (*des – es – as – ces*), а потім п'ятий звуку (*f – des – es – as – ces*) з опорою на пентатоніку. У кожному новому витку відбувається ритмічне дроблення, яким створюється ілюзія імпровізаційного лірико-пасторального награвання. Композитор уникає романтично експресивної чуттєвості у звучанні теми, акцентує на пасторалі,

<sup>1</sup> Письмо К. Дебюсси Э. Гиро. 1892 г. // Дебюсси К. Избранные письма / сост., пер. А. С. Розанова / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 41.

<sup>2</sup> Аналогічну структуру має опера.

<sup>3</sup> У звучанні цієї теми виникає аллюзія до теми Мелізанди з опери.

що, очевидно, зумовлено відсутністю ліричної любовної лінії в містерії. Невелика, з опорою на хроматизовані пасажі флейти, середина нагадує основну тему «Пополудневого відпочинку Фавна».

Уже у другому номері містерії звучання лірико-пасторальної третьої теми вступу зазнає змін. Завдяки тембру, соло скрипки, яка виконує тему, має відтінок суб'єктивності. Тембром скрипки в середині кантилени цілком нівелюється пасторальна природа тематизму. Низхідна хроматична повзуча інтонація ( $as - g - ges - f - fes$ ), яка завершується піднесенням на тритон ( $fes - b$ ), двічі повторена фігура оспівування в межах зменшеної терції ( $ces - a - b$ ) надає звучанню середини внутрішньої напруження. Загалом, внаслідок тембрового варіювання відбувається внутрішня трансформація, перехід від лірико-пасторальної до лірико-драматичної образності, теми страждання.

На початку третього номера драматична образність цілком витісняє лірику<sup>1</sup>. Майже весь перший розділ номера<sup>2</sup> пронизує остинатне тремоло на звуці *cis* у низьких струнних інструментах (віолончелей, альтів) за підтримки валторн. На нього накладаються уривчасті дисонансні співзвуччя, часто нетерцієвої будови у духових інструментів оркестру. На тлі тривожного, приглушеного звучання оркестру виникає таємнича тема у піцикато альтів у низькому регістрі за підтримки кларнетів на *pp* (тт. 15–18). Вона ґрунтується на «повзучому» ході в межах зменшеної терції ( $fisis - gis - a$ ). Ця інтонація вже була у розвитку третьої теми оркестрового вступу (див. № 2, тт. 17–18). У розділі тема багато разів повторюється у секвенційному розвитку з динамічним наростанням до *f* і поступовим нагнітанням напруження.

Драматизм образної сфери долається завдяки долученню до оркестрової вокальної партії в другому розділі номера (дуєт братів-близнюків, які прийняли християнство). Композитор протиставляє вокальну й оркестрову партії. Якщо в оркестрі триває тонально нестійкий розвиток теми першого розділу номера, то в партії братів-близнюків звучить полум'яний гімн богу. Мелодія дуєту, яка звучить в унісон на *forte*, спирається на короткі тризвучні (трихордові) поспівки у межах *сі-бемоль дорійського*, у яких виділяються імпульсивні затактові висхідні кварто-квінтові інтонації. Тему гімну підхоплюють п'ять жіночих голосів корифеїв хору з динамічним наростанням.

У результаті активної взаємодії оркестрової та вокальної ліній протягом усього третього номера, у четвертому його розділі, звучить світлий, лірико-піднесений хор серафимів (жіночий хор *a cappella*). Композитор створює алузію ренесансного поліфонічного звучання: кожен із чотирьох голосів розвивається лінійно, мелодична лінія насичена орнаментальними зворотами з частими внутрішньоскладовими розспівами. Переплітаючись, голоси створюють легку, повітряну, плинну фактуру цілого з переходом у кульмінації до строгого акордового чотириголосся. Нарешті, у шостому, завершальному розділі першого акту, поєднується звучання жіночого хору й оркестру. Це піднесена тріумфуюча кульмінація, у якій звучить гімн небесам.

Крім домінуючої лірико-драматичної образної сфери, у першому акті містерії набувають розвитку і войовничі чоловічі образи, які формуються у прихованому вигляді у другій темі оркестрового вступу до містерії (тт. 27–30). Тема є коротким висхідним закличним мотивом у валторн: послідовне накладення одна на одну трьох висхідних, наполегливо-призовних секундових інтонацій ( $b - ces, es - f, as - b$ ). Незважаючи на те, що композитор дещо вуалює природу теми, помічаючи у партитурі – *doix* (ніжно), надалі цей короткий мотив стає прообразом войовничих тем і пов'язується з чоловічими образами. Так, у першому акті друга тема вступу постає в партії хору стрільців Емесси (другий номер містерії) на словах звернення до Себастьяна. Крім

<sup>1</sup> Початок номера – танець святого Себастьяна на палаючому вугіллі.

<sup>2</sup> Відзначимо, що перший розділ номера виконує оркестр.

того, вторгнення войовничих чоловічих образів відіграє вирішальну роль у драматичній кульмінації першого акту. Так, у другому розділі третього номера містерії внаслідок зіткнення драматичних (представлених оркестровою партією) і войовничих образів (дует братів близнюків, що прийняли християнство) відбувається драматичний злам, який стає кульмінацією першого акту містерії.

Нарешті, у драматургічний розвиток першого акту містерії активно вплітається й об'єктивована образність, представлена в першій темі оркестрового вступу (тт. 1–6). Тема має хоральну жанрову природу, у її звучанні виникає паралель до першої теми вступу опери «Пеллеас і Мелізанда». Основу теми становить тризвучний мотив із кварто-квінтовым співвідношенням звуків ( $es - b - f$ ) у мірному ритмі половинних і цілих тривалостей, який звучить у дерев'яних духових інструментів оркестру. Мотив гармонізовано трьома паралельними мінорними тризвуками, які є потовщенням мелодичної лінії.

Тема стає зерном для інших найважливіших тем містерії<sup>1</sup>, крім того, вона набуває розвитку в першому акті. У процесі розвитку в її звучанні втрачається об'єктивована хоральна природа, вона поєднується з іншими образними сферами. Тема змінює своє забарвлення від войовничого звучання хору валторн у п'ятому розділі третього номера до піднесеної лірики у фіналі першого акту, коли у проведенні теми зникає акордовий супровід, вона звучить світло й піднесено в найвищому регістрі скрипок в октавний унісон.

Активною взаємодією основних образних сфер формується музична драматургія першого акту містерії. Музичним розвитком у першому акті охоплено основні події вербального рівня драматургії<sup>2</sup>. Зіткненням ліричної і драматичної образності породжуються образи страждання, скорботи у другому номері першого акту. На початку третього номера лірика цілком витісняється драматичними образами, долання яких відбувається завдяки вторгненню у розвиток дієвої войовничої образності (дует братів близнюків у другому розділі третього номера). Активний розвиток веде до кульмінації – тріумфуючих лірико-патетичних образів фіналу першого акту.

Музичні події першого акту можна спроектувати на драматургію твору загалом. Це розкривається в розвитку наступних чотирьох актів. У них музична драматургія розвивається від лірико-пасторальної, лірико-скорботної образності у другому акті шляхом переважання трагічних та образів страждання у третьому і четвертому актах до подолання скорботної, трагічної тематики і панування піднесеної лірики у п'ятому акті містерії (вознесіння святого в рай, завершальний хор янголів і соло душі Себастьяна). Якщо у першому акті трагічна образність лише намічена, то в наступних вона набуває розвитку і поглиблення<sup>3</sup>. Композитор посилює контраст трагічної образності третього і четвертого актів та піднесеного, лірико-патетичного фіналу містерії. К. Дебюссі поступово захоплює слухача музикою містерії, виводить його на новий рівень розуміння твору.

Цей принцип композитор застосував ще в опері «Пеллеас і Мелізанда»: у ній музична драматургія першої картини першої дії, по суті, вичерпувала трагічну спрямованість вербальної драматургії, а подальший розвиток відбувався шляхом розширення і поглиблення основної драматургічної лінії, зрештою, шляхом долання трагічної образності. На відміну від опери, у першому акті містерії основний конфлікт не лише експонується, а й вирішується.

<sup>1</sup> Підкреслимо, що третя тема оркестрового вступу виникає з основного мотиву першої теми, змінюється лише послідовність звуків ( $es - b - f$  у першій темі і  $b - es - f$  у третій).

<sup>2</sup> Основою вербальної драматургії містерії є боротьба святого Себастьяна (стрільця з Емессі) за християнську віру, проти язичництва, його страждання, смерть та вознесіння душі святого в рай.

<sup>3</sup> У третьому акті жіночий хор оплакує смерть стрільця Адоніса (№ 4, № 7 – реприза хору), у четвертій дії – смерть Себастьяна (№ 3).

У композиції містерії К. Дебюссі використовує застосований ще в опері принцип матриці, у якій масштабні рівні мають певне співвідношення з меншими. У матриці містерії можна виділити три рівні (в опері їх було два): другий і третій є розвитком першого. Перший рівень концентрується в першому номері містерії. Не випадково композитор об'єднує у ньому два, на перший погляд, самостійних епізоди – оркестровий вступ і дует братів-близнюків, які прийняли християнство. У першому номері дует ще не долає трагічної образності (ця тема ще не розкрита), а надає певної об'єктивації в розвитку. Підкреслимо, що композитор стилізує дует у дусі середньовічної монодії, досягаючи цим ефекту часової дистанції, об'єктивації звучання. Другим рівнем матриці є перший акт містерії, у якому розкривається основна лінія конфлікту і відбувається його вирішення. Розвиток драматичної і трагічної образності більше пов'язаний з оркестровими епізодами. Їм протиставляються вокальні розділи, у яких переважає світла, лірико-піднесена образність. Отже, на другому рівні матриці композитор зберігає первинну структуру, у якій поєднуються більш насичені драматичним розвитком інструментальні і вокальні епізоди, які протистоять їм. Третій рівень матриці охоплює містерію загалом. Незважаючи на те, що у процесі розвитку лірико-скорботна, трагічна образність проникає й у вокальні епізоди, музичні події містерії стають досить точною проекцією її першого акту.

Новаторські принципи в музичній драматургії і композиції зумовлюють нове співвідношення слова і музики. Традиційно, як і в опері «Пеллеас і Мелізанда», композитор уважно ставиться до кожного слова, яке звучить, при цьому вокальною інтонацією відтворюється характер кожного конкретного моменту дії. Натомість оркестрова лінія є відносно самостійною. Оркестр може як доповнювати вокальну партію, так і протистояти їй<sup>1</sup>. Таким чином, у містерії співіснують самостійні і водночас взаємопов'язані тексти: вербальний і музичний. Цей же принцип композитор застосовує в опері.

Спираючись на спільні моменти в роботі над оперою і містерією, визначимо основні принципи оперного театру К. Дебюссі.

1. Вибір сюжету і робота над лібрето. Композитор надзвичайно скрупульозний у виборі сюжету для театрального твору. Він надає перевагу творам, у яких вираженні почуття, емоційний стан, відбирає фрагменти тексту, важливі для його задуму, хоч вони мають менше значення для літературного першоджерела. Якщо, створюючи оперу «Пеллеас і Мелізанда», він погоджував з М. Метерлінком скорочення, то для містерії добирив тексти самостійно.

2. Співвідношення вербального і музичного текстів. Композитор уважно ставиться до кожного слова, яке звучить, і водночас створює самостійний музичний текст, важливий для розуміння твору. Музичний текст часто випереджає розвиток подій вербального рівня або полемізує з ним (ідеться про співвідношення вокальної та оркестрової партій).

3. Музична драматургія і композиція. Особливістю музичної драматургії в операх К. Дебюссі є концентрація подій вербального рівня на початку (в опері це перша картина, у містерії – перший акт). Композитор вичерпує вербальний ряд і спрямовує подальший музичний розвиток углиб вербальної драматургії. Це позначається на композиції театральних творів за принципом матриці: перший рівень охоплює основні драматургічні події, інші – поглиблюють їх. Усе це зумовлює нову організацію простору і часу в театральних творах К. Дебюссі.

<sup>1</sup> Особливо в кульмінаційних моментах (драматичних зламах).

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Деюсси К. Г-н Дебюсси и «Мученичество святого Себастьяна» // Деюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1964. – С. 190–192.
2. Деюсси К. Дебюсси и духовная музыка // Деюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1964. – С. 194–195.
3. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси / Л. М. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 497 с.
4. Монастыршина Ю. А. Мистерия Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» в культурном контексте эпохи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Монастыршина Юлия Александровна ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2000. – 26 с.
5. Письмо К. Дебюсси Э. Гиро, 1892 г. // Дебюсси К. Избранные письма / сост., пер. А. С. Розанова / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 41.
6. Розанова А. С. [Комментарий к письму К. Дебюсси Г. д'Аннунцио от 30 ноября 1910 г.] // Дебюсси К. Избранные письма / сост., пер. А. С. Розанова / К. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – С. 165.

**Клімова Н. І. Містерія «Мучеництво святого Себастьяна» та принципи оперного театру Клода Дебюссі.** Розглянуто історію створення містерії «Мучеництво святого Себастьяна» К. Дебюссі за твором Г. д'Аннунціо, проаналізовано особливості драматургії і композиції твору. Виявлено основні принципи організації музичного тексту містерії та її внутрішні зв'язки з оперою К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда». Охарактеризовано особливості оперного театру композитора.

**Ключові слова:** музична драматургія, музична композиція, музичний текст, вербальний текст, містерія, опера, оперний театр.

**Климова Н. И. Мистерия «Мученичество святого Себастьяна» и принципы оперного театра Клода Дебюсси.** Рассмотрена история создания мистерии «Мученичество святого Себастьяна» К. Дебюсси на текст Г. д'Аннунцио. Проанализированы особенности драматургии и композиции произведения. Выявлены основные принципы организации музыкального текста мистерии, а также её внутренние связи с оперой К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». Охарактеризованы особенности оперного театра композитора.

**Ключевые слова:** музыкальная драматургия, музыкальная композиция, музыкальный текст, вербальный текст, мистерия, опера, оперный театр.

**Klimova N. I. Claude Debussy's Mystery "Le Martyre de Saint Sebastian" and the Principles of Composer's Opera Theatre.** The article focuses on the history of creation of C. Debussy's Mystery "Le Martyre de Saint Sebastian" based on Gabriele D'Annunzio's text. Specific features of the dramatic concept were analyzed in this research. The basic principles of organization of the musical text of this Mystery, as well as its internal links with the single completed C. Debussy's opera "Pelleas et Melisande" are determined to understand the space and time organization in Debussy's theatrical works. Some conclusions regarding basic principles of C. Debussy's opera theatre were made analyzing common features of these works.

**Key words:** musical dramatic concept, musical composition, musical text, verbal text, mystery, opera, opera.