

Leontyeva N. Impressionist stylistics of the Etude opus dy C. Debussy (on the bases of Etudes № 1 «For 5 fingers by Cherni» and № 4 «For sextes»). The article discovers belonging of the etude opus to the impressionist stylistics of the music piece of the composer, which is different from the traditional perception of the etudes by C. Debussy as a typical phenomenon of the genre. Impressionist stylistics of the etudes № 1 and № 4 is shown as the way of genre innovation preserving etude as a virtuoso piece, increasing its technical and pychotechnical difficulties. Debussy discovers etude as the way of landscape sketch, a form of musical marinism.

Key words: *impressionist stylistics, C. Debussy, etude genre.*

УДК [78.071.2 : 781.68] : 786.2

Наталья Гарная

**ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ К. ДЕБЮССИ
(НА ПРИМЕРЕ МЕДЛЕННЫХ ПРЕЛЮДИЙ ИЗ ПЕРВОЙ
ТЕТРАДИ «ПРЕЛЮДИЙ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО)**

«Прелюдии» для фортепиано Дебюсси воплотили в себе характерные черты его творчества в концентрированном и художественно-совершенном виде. При этом особенности фактуры и, в частности, вопросы ее исполнительской интерпретации в этой музыке пока мало изучены. Между тем, в импрессионистской фортепианной звукописи Дебюсси именно свойства фактуры выдвигаются на первый план.

Музыкальным материалом для исследования послужили медленные прелюдии из первой тетради Прелюдий для фортепиано К. Дебюсси. В работе использована концепция музыкальной интерпретации В. Г. Москаленко. Интерпретирование определяется в ней как «определенный *тип творческой деятельности*, связанный с толкованием музыкального произведения, постижением его выразительных свойств, раскрывает новые художественные возможности его вариантного прочтения» [4].

Исследование фактуры в ракурсе ее исполнительской интерпретации включало следующие два этапа:

I. Подготовительный: операция художественного обогащения текста музыкального произведения.

II. Собственно интерпретация фактуры.

Проиллюстрируем возможности данного алгоритма на примере прелюдии «Дельфийские танцовщицы» К. Дебюсси.

I

Нотный текст фиксирует художественную уникальность музыкального произведения. Однако нотная запись сама по себе не звучит, ее необходимо прочесть не механически, то есть «одухотворить», что и является сутью исполнительской интерпретации. Обратимся в этой связи к позиции К. Станиславского: «В театр ездят ради подтекста, утверждал он, с текстом можно познакомиться и дома» [7, с. 33]. Похожие соображения можно было бы высказать и о феномене музыкального исполнительства.

Художественное обогащение текста музыкального произведения осуществляется с помощью реконструкции предположительных музыкальных подтекстов. Под музыкальным подтекстом, – согласно определению В. Москаленко, понимаются «...разнообразные праинтонационные ситуации, которые послужили или могли бы, в художественном воображении интерпретатора, послужить становлению текста данного музыкального произведения».

Обращает на себя внимание вступительная роль этой пьесы в цикле прелюдий. Она выделяется мягким, гибким ритмом, утонченными созвучиями, светлой тональностью (Си-бемоль мажор). Эта музыка «впечатляет пластикой медленных, плавных движений» [1, с. 612].

В качестве программного подтекста мы используем название «Дельфийские танцовщицы», данное композитором в дополнение к нотной записи. Слово «импрессионизм» происходит от французского «impression», что переводится как впечатление. В данном случае, согласно М. Лонг, речь идет о впечатлениях композитора от снимка, увиденного им в Лувре [2, с. 99]. На фото был изображен скульптурный фрагмент фронтона знаменитого греческого храма – три танцовщицы. Этот подтекст можно трактовать одновременно как образ движения (танец) и статичный (скульптура, снимок). Торжественность, ритуальность этой музыки, ощущение отдаленности условного образа-первоисточника во времени также связаны с подтекстом.

Изысканная гармония пьесы одновременно и очень характерна для композитора, и уместна для воплощения «впечатления». Взаимоотношения ясно выраженных доминанты и тоники в прелюдии способствуют ощущению «классичности».

Танцевальность, исходящая из программного подтекста, нашла свое отражение в трехдольном размере (в ключевых моментах три раза нарушаемом тактами на $4\backslash 4$), строении фактуры, ритмическом рисунке. Статичность («скульптурность») воплотилась в четком ощущении долей, в отграниченности разделов формы, в медленном темпе.

Форма прелюдии – простая безрепризная трехчастная, что характерно для прелюдий К. Дебюсси. Особенным здесь является практически равное количество тактов во всех частях. Однако в последней части для эффекта завершения музыка «растягивается» еще на один такт с басом на тонике. Каждая часть простой формы состоит из двух предложений. Если подсчитать количество тактов, то получится следующее синтаксическое строение: $5+5$, $4+6$, $4+6+1$. Мы наблюдаем классическую стройность и гармоничность формы, активное использование принципа симметрии. Форма построена на сквозном развитии музыкального материала, осуществляемом путем его варьирования. При этом варьирование основывается на раскрытии данных в экспозиции изначальных свойств, а не привнесением новых.

Музыкальная фактура, по определению В. Москаленко, «является художественной целостностью в звучании музыкальной ткани, которая образуется взаимодействием ее составляющих» [5, с. 61]. Данное определение избрано нами, поскольку в нем делается акцент на феномене художественной целостности звучащей музыкальной ткани, как творческой задаче композитора и исполнителя.

В интерпретации фактуры фортепианных прелюдий Дебюсси мы опираемся на следующие действия:

1. Интерпретация индивидуальных свойств первичного тематического комплекса в значении тембровой и фактурной модели пьесы, а также первого музыкального события в пьесе.

2. Рассмотрение музыкально-событийного ряда в «произведении композитора».

3. Интерпретация темы и последующего музыкального событийного ряда в исполнительских версиях.

Прелюдия «Дельфийские танцовщицы» однотемна. Тема состоит из двух элементов (3,5 + 1,5 такта), координируемых диалогически. В первом такте изложено *тематическое ядро* пьесы:

Пример 1



Здесь сразу же показаны тембровая и фактурная модели пьесы, характер движения и сквозной ритм.

Ведущая тембровая модель прелюдии – трезвучие. Из параллельных трезвучий состоит аккордовый пласт фактуры, а звуки мелодии и баса подобраны таким образом, что дополняют друг друга. Это, отчасти, также способствует ощущению статичности и торжественности.

Фактура прелюдии внешне напоминает монолитно-аккордовую. Однако она состоит из трех планов: мелодического голоса, аккордов и баса, причем, мелодический голос «спрятан» в середину. Взаимодействие элементов в фактуре так же, как и в музыкальной композиции, построено на принципах симметрии и вариантности. Важен принцип взаимного дополнения в тематическом ядре (такт 1): диатонический бас движется противоположно параллельным трезвучиям и хроматической мелодии. Бас представлен в виде мелодической линии, он не выделяется как опорный. Поэтому мы можем говорить, что Дебюсси воссоздает не сам танец, а как бы образ танца.

Пласты разделены также штрихами: легато для мелодии, и «повисающее» стаккато под лигой для аккордов и баса. Такое изложение позволяет разграничить пласты, находящиеся довольно близко, и создать эффект звукового пространства, воздуха.

В прелюдии мы постоянно встречаем триадность: три танцовщицы в программном подтексте, три раздела формы, три плана фактуры, трезвучие как ведущая *тембро-модель*. Этот нюанс подчеркивает стройность мысли композитора, гармонию между образом-идеей и его музыкальным, в частности фактурным воплощением.

Развертывание музыкальных событий-предложений происходит по единому, вариантному принципу, но переход между ними осуществляется путем сопоставления. При этом каждый следующий вариант основывается на том новом, что произошло в предыдущем. Раскрытие фактурных свойств темы происходит в пьесе на нескольких уровнях: внутри предложения, на уровне части, в произведении в целом.

Средствами фактуры композитор придает трем разделам формы свойства экспозиции, середины и заключения.

Рассмотрим начальный пятитактовый период (пример 2), воспринимаемый как тема прелюдии. Законченность ему композитор придает с помощью завершающего устойчивого аккорда на доминанте, подчеркнутого штрихом *tenuto*. Дебюсси отделяет период от дальнейшего изложения мысли с помощью двойной черты, что провоцирует исполнителя на цезуру.

Пример 2



Тема состоит из двух предложений, которые соотносятся по принципу «запев – припев». Первое из них развивается из тематического ядра (т. 1). Второе – это мелодизированный аккордовый пласт, начало которого зримо выделено в верхней части нотной записи четвертной и восьмой паузами, а также сменой регистра и штрихом (т.т. 4–5). Дебюсси меняет здесь размер на 4/4. Далее в прелюдии он прибегнет к этому приему на кульминации.

Примечательно, что в первом издании прелюдий (которое было осуществлено при жизни композитора, в 1910 году) [10] и будапештском издании [12] виолочка *crescendo* для мелодии идет до звука си-бемоль, то есть, верхнего в мелодической линии. В издании Г. Ширмера [11], который, заметим, решил перенести названия пьес в начало как заголовок, виолочка проведена до звука «фа». Это нелогично, так как этот звук является и разрешением, и окончанием предложения.

Второй период первой части является динамизированным фактурным вариантом первого. Мелодия приобрела октавное удвоение. Пласт аккордов здесь также уплотнен, но его диапазон значительно расширился. Аккорды теперь ритмически отделены, а в регистровом плане отдалены от баса и мелодии. В данном случае Дебюсси использует традиционный принцип постепенного завоевания фактурой все большего диапазона в ходе музыкального развития. Все это приводит к более значительному, чем в первом периоде, *crescendo* и выходу на *mezzo forte* в завершающей аккордовой реплике (второй элемент темы). «Припевная» часть представлена во втором периоде практически без изменений, лишь заключительный аккорд на этот раз выписан половинными нотами (за счет еще одной смены метра). Все это, в совокупности, придает завершенность всему разделу, подчеркивает окончание экспозиции.

Начинается средний раздел формы, который содержит признаки развития, хотя ощущение статичности не теряется. Все составляющие фактуры здесь сохранены, но они выступают в новом вариантном облике. И мелодия, и аккорды теперь диатоничны. Мелодический голос здесь выше, он движется плавной нисходящей линией (после предыдущего периода он приобрел удвоение в октаву), во втором двутакте мелодический голос начинается с самого высокого звука в прелюдии («до» третьей октавы). Аккорды же движутся ему навстречу, пласты пересекаются и расходятся. Бас представлен органом пунктом на доминанте «фа» в низком регистре, что подчеркивает серединную функцию раздела. Он дает объем, звуковое пространство, но не затемняет красивую пластику пересечения двух других пластов.

Следующее предложение середины – новый вариант. В нем содержится кульминация всей прелюдии, находящаяся точно в центре

пьесы (16й такт из 31). Кульминационный такт – ось симметрии – Дебюсси выделяет с помощью смены размера (4/4 вместо 3/4), и обрамляет двойной чертой.

Звучание мелодического голоса обогащается двойной дублировкой в октаву. Интервалика мелодии становится более разнообразной. В момент, когда динамика в прелюдии единственный раз выходит на forte, мелодический звук «до» украшается еще и секундовым уплотнением. Бас теперь движется вместе с аккордами. Хотя каждый пласт сам по себе не «густой», вместе они заполняют пространство между большой и третьей октавами. Дебюсси удается великолепно представить рояль: показать и богатство палитры и возможность создания воздушно-звукового пространства.

За кульминацией наступает растворение, при этом композитор дает подробнейшие динамические указания к каждому пласту.

Третья, завершающая часть пьесы открывается четырехтактом, где представлен новый фактурный вариант. Дебюсси раскладывает трезвучия между мелодией и аккордовым пластом таким образом, что мелодия движется по терцовым тонам. Движение в пластах однонаправленно. Здесь Дебюсси как бы демонстрирует трезвучную тембро-модель пьесы в «чистом виде».

Наконец, звучит заключительный семитакт (органный пункт на си-бемоль), также представляющий новый фактурный вариант. Бас осуществляет кадансирование. Мелодия «замаскировалась» под аккорды, но ее выдает ритмический рисунок. От всего пласта аккордов остался один, повисающий на педали, приходящийся на последнюю восьмую в такте. Этот аккорд по характеру звучания – смягченная доминанта (увеличенное трезвучие). Завершают прелюдию два долгих аккорда и глубокий бас на тонике, после которых композитор просит выдержать четвертную паузу. Здесь, так же как и после центральной кульминации, Дебюсси выписывает в нотах растворение звучания, но не словами, а с помощью снижения насыщенности пластов, динамики и ритма.

Воспринимаемый нами событийный ряд не субъективен, он сохраняется в различных по стилю исполнительских прочтениях. В качестве примера рассмотрим наиболее контрастные исполнения А. Корто и С. Рихтера. Если исполнение Корто оставляет впечатление

импровизационности, будто пианист выстраивает произведение «на ходу», то Рихтер создает концепцию, осмысленную и выстроенную заранее, его игре присуща некоторая отстраненность.

А. Корто – выдающийся французский пианист романтического стиля. Его игру отличают богатство звуковых красок, своеобразное *tubato*, удивительная свобода исполнения.

В исполнении прелюдий Дебюсси А. Корто обращает на себя внимание ориентирование на ведущую роль мелодического начала, подчинение ему всех планов фактуры и драматургии развертывания музыкальных событий. В прелюдии «Дельфийские танцовщицы» исполнитель с первых же звуков выделяет средний голос как главный, уводя другие два пласта на второй план, в фон. Басы исполнены довольно весомо, а аккорды – очень тихо, ведь они расположены очень близко к мелодическому голосу.

Пианист подчеркивает все нюансы мелодического движения артикуляцией, динамикой и *tubato*, что насыщает его разнообразием, гибкостью. В аккордовой реплике Корто ясно выделяет верхние звуки, подчеркивая завоевание фактурой высокого регистра и мелодизируя аккорды. Во втором элементе темы (т.т. 4–5) он слегка расширяет движение, а последний аккорд ставит мягко, но продлевает почти на целую восьмую. Таким образом возникает эффект завершенности периода.

Во втором предложении – варианте темы – Корто динамизирует движение за счет отделения аккордов от мелодии, но играет их очень мягко, матово. Когда аккорды «завоевывают» третью октаву, он играет очень звонко верхние ноты, они получаются как хрустальное украшение к звуковой палитре пьесы. Басовый голос он также ведет по нижним звукам, что придает звучанию прозрачность, воздушность. Выход на *mezzo forte* во втором периоде Корто подчеркивает и усиливает, арпеджируя первый аккорд.

Кульминацию Корто исполняет не очень громко, он вообще использует небольшой динамический диапазон, что придает музыке некоторую загадочность, многозначительность, манкость. Главный кульминационный аккорд он вновь арпеджирует. Исполнитель очень точно выполняет выписанное композитором растворение звучания после кульминации, не делая замедление.

В исполнении Корто экспозиционная, срединная и заключительная роли разделов формы ощущаются довольно явно, при всей лаконичности пьесы. Это согласуется с его принципом линейного выстраивания музыкального движения. При очень разнообразном *rubato* на уровне субмотивов, Корто не применяет более широких замедлений и ускорений, соблюдая общее темпо-ритмическое единство. Это можно трактовать как желание исполнителя передать образ пластичного, изысканного, выразительного танца.

Исполнительский стиль Рихтера выделяется отношением к авторскому тексту: он досконально исполняет все мельчайшие подробности, все указания композитора. При этом звучанию прелюдий в его исполнении присуща некая отстраненность, объективность и, в то же время, большая поэтичность. Рихтер – непревзойденный колорист и великий мастер рояльного *piano*. Его *piano* имеет множество градаций. Интерпретацию этим исполнителем фактуры прелюдий Дебюсси отличает ощущение тембровой полифоничности: пианист определяет для каждого пласта фактуры свое «поле» звучания, в рамках которого пласт звучит на протяжении всей пьесы.

Здесь четко прослушиваются все пласты фактуры. С одной стороны, они разделены, ведущая роль динамически и темброво отдана среднему мелодическому голосу, остальные – на втором плане. С другой стороны, вся фактура акустически объединена в целостное звуковое пространство. В мелодическом голосе пианист создает магнетическое напряжение между субмотивами, интонирует их очень подробно. Аккордовая реплика исполнена действительно на *pianissimo*, при этом она разряжает напряжение, создаваемое мелодическим голосом. Ее Рихтер исполняет мягко. Нижние звуки в аккордах он играет настолько тонко, что бас на «ре» действительно слышен до конца такта, затем этот голос мягко переходит в нижние звуки аккордов. В версии С. Рихтера удивительным образом подобран характер темпо-ритма, в котором сочетаются одновременно и статичность, и подвижность, и пластичность.

С. Рихтер использует более тихую, чем А. Корто, динамику, при этом у его *piano* очень много градаций. Второе проведение темы звучит настолько ярче, насколько этому способствуют изменения в фактуре (уплотнение мелодии, отделение аккордов, регистр). *Mezzo*

forte в конце периода исполнитель относит к аккордовой реплике, а не к вершине развертывания мелодии. Окончание раздела он также слегка выделяет, замедляя движение.

В начале второй части Рихтер как бы демонстрирует отдаленность по тесситуре мелодии и баса, выделяя крайние звуки фактуры. Он создает контраст при смене разделов: густое заполнение аккордами в среднем регистре сменяется прозрачным звучанием двух отдаленных октав.

На кульминации Рихтер использует не очень громкую динамику, что в целом придает звучанию прелюдии некую отстраненность, созерцательность. Создается эффект отдаления во времени. Так как пианист не применяет громкое звучание, для эффекта растворения ему не приходится делать замедление в конце второго и третьего разделов. Благодаря этому не теряется ощущение общей пульсации, что способствует общей стройности и лаконичности пьесы.

В заключение отметим, что в медленных прелюдиях К. Дебюсси прослеживаются общие принципы организации фортепианной фактуры. К ним можно отнести:

- Проявление функции темы в двух масштабах: в виде тематического ядра и темы-периода (фразы, предложения). Тематическое ядро пьесы является комплексом, включающим фактурную и тембровую модели, и представляет собой как бы субстанцию последующих музыкальных событий. Тема-период, в свою очередь, является уже развертыванием ядра, содержит признаки развития и является первым музыкальным событием пьесы. Дебюсси не дает точного повторения темы, она каждый раз выступает в виде варианта, совмещающего в себе нечто постоянное и нечто изменчивое.
- Наличие в каждой прелюдии тембровой и фактурной моделей. При этом, тембровое решение связано с программным подтекстом и выполняет определяющую роль в формировании темы и фактуры произведения.
- Трехчастность формы, где особенностью является снижение контрастности среднего раздела и роли тематических реприз.
- Отсутствие решительного кадансирования в завершениях пьес. Вместо этого – плавный уход, «растворение», угасание

звучания. Все медленные прелюдии представляют собой небольшие по объему пьесы с преимущественно тихой динамикой (*pianissimo* – *piano*) и одной кульминацией с выходом на *forte* в центре. Подобные решения обусловлены тем, что Дебюсси не выстраивает некую активную драматургию сюжетного типа, а представляет для слушателя целостный образ, «впечатление».

Фактура является одним из главных смыслообразующих факторов в «Прелюдиях» К. Дебюсси. Без учета этого фактора невозможен разговор о стиле композитора, об уникальности образного решения каждой пьесы. При вслушивании в тонкости фактурного рисунка ясно обнаруживается не только замечательное владение фортепиано, но и характеризующий индивидуальный стиль композитора или исполнителя звуковой образ инструмента.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кремлёв Ю. А. Клод Дебюсси. М. : Музыка, 1965. — 792 с.
 2. Лонг М. За роялем с Дебюсси. — М. : Сов. Композитор, 1985. — 158 с.
 3. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею творю // зб. ст. : «Музичний твір як творчий процес». Науковий вісник НМАУ. Київ, 2002. Випуск 21. — С. 10–17.
 4. Москаленко В. Г. О специфике музыкальной интерпретации // рукопись.
 5. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) // Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2000. — Вип. 7. — С. 56–65
 6. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. К. : НМАУ, 1994. — 157 с.
 7. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. — М. : Сов. композитор 1990. — 328 с.
- Аудио материалы:**
8. Cortot. Debussy. Preludes, book 1 // A. Cortot. Cd 2. — EMI Classics, 1999. — 2 Audio CD. — Great pianists of the 20th century. — Recorded on 24.10.1949.
 9. Richter. Debussy. Preludes, book 1 (ext) // BBC Legends: S. Richter. 2 cd-set. Cd 1. — BBC Music, 1999. — 2 Audio Cd. — Recorded at London Royal Festival Hall, 10/07/1961.

Нотные материалы:

10. Claude Debussy. *Preludes 1er et 2e livres* // Claude Debussy. *Oeuvres complètes*. Première édition. — Paris : Durand et Cie., 1910. — 148 p.
11. Claude Debussy. *Preludes books 1 and 2* // Schirmer's Library of Musical Classics. Vol. 1972. — New York: Schirmer, 1999. — 136 p.
12. Claude Debussy. *Préludes 1er livre*. Edités par P. Solymos. — Editio Musica Budapest — 54 p.

Гарная Н. *Об исполнительской интерпретации фортепианной фактуры К. Дебюсси (на примере медленных прелюдий из первой тетради «Прелюдий» для фортепиано).* В статье рассматривается алгоритм исполнительской интерпретации фактуры в медленных прелюдиях К. Дебюсси из первой тетради «Прелюдий» для фортепиано. В качестве иллюстрации предлагаемого алгоритма используется интерпретация прелюдии «Дельфийские танцовщицы».

Ключевые слова: фактура, исполнительская интерпретация, подтекст, прелюдия, тематический комплекс, тембро-модель, фактурная модель, исполнительская версия.

Гарна Н. *Про виконавську інтерпретацію фортепіанної фактури К. Дебюссі (на прикладі повільних прелюдій з першого зошита «Прелюдій» для фортепіано).* У статті розглядається алгоритм виконавської інтерпретації фактури в повільних прелюдиях К. Дебюссі з першого зошита «Прелюдій» для фортепіано. В якості ілюстрації пропонованого алгоритму використовується інтерпретація прелюдії «Дельфійські танцівниці».

Ключові слова: фактура, виконавська інтерпретація, виконавська версія, підтекст, прелюдія, тематичний комплекс, тембро-модель, фактурна модель.

Garna N. *About performance interpretation of the piano texture of K. Debussy (on the example of slow preludes from the first book of piano «Preludes»).* In the article the algorithm of performance interpretation of texture is examined in the slow preludes of K. Debussy from the first notebook of «Preludes» for the piano. The prelude «The Dancers of Delphi» is used as an illustration of the offered algorithm of the interpretation.

Key words: musical texture, performance interpretation, implication, prelude, thematic complex, timbre-model, texture model, performer's version.