



Искусствоведение

УДК 78

Е.С. Журавлева

К.Е. Воронцова

Журавлева Екатерина Сергеевна, студентка 1 курса кафедры эстрадно-джазового пения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им 40-летия Победы, 33), e-mail: zhuravliova.ekaterina2015@yandex.ru

Воронцова Кристина Евгеньевна, студентка 1 курса кафедры эстрадно-джазового пения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им 40-летия Победы, 33), e-mail: Kristina-vorontsova-2000@mail.ru

Научный руководитель: **Караманова Марина Леонидовна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: karaman86@yandex.ru

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО КЛОДА ДЕБЮССИ

В статье рассматривается фортепианное творчество выдающегося французского композитора-импрессиониста Клода Дебюсси, даны некоторые характеристики фортепианного стиля композитора.

Ключевые слова: Клод Дебюсси, импрессионизм, фортепианная музыка.

E.S. Zhuravleva

K.E. Vorontsova

Zhuravleva Ekaterina Sergeevna, 1st course student of department of pop and jazz singing of the Krasnodar state institute of culture (33 im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: zhuravliova.ekaterina2015@yandex.ru

Vorontsova Kristina Evgenyevna, 1st course student of department of pop and jazz singing of the Krasnodar state institute of culture (33 im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: Kristina-vorontsova-2000@mail.ru

Research supervisor: **Karamanova Marina Leonidovna**, candidate of art criticism, senior lecturer of department of musicology, composition and methods of music education of the Krasnodar state institute of culture (33 im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: karaman86@yandex.ru

PIANO CREATIVITY OF CLAUDE DEBUSSY

The article discusses the piano creativity of the outstanding French composer-impressionist Claude Debussy, gives some characteristics of the composer's piano style.

Key words: Claude Debussy, impressionism, piano music.

Клод Дебюсси – выдающийся французский композитор, пианист, критик и яркий представитель музыкального импрессионизма. Одно из величайших творческих достижений Дебюсси – его фортепианный стиль – исторически формировался сразу в двух музыкальных жанрах: в камерно-вокальной миниатюре и непосредственно в музыке для фортепиано. Именно фортепиано был одним из любимых инструментов Дебюсси.

Первое фортепианное сочинение, созданное после «Пеллеаса» («Из тетради эскизов», 1903) носит явно экспериментальный характер: Дебюсси

совершенно по-новому использует возможности этого инструмента и обнаруживает, что они еще далеко не исчерпаны, что, помимо тонких, почти клавесинных звучаний «Бергамасской сюиты», помимо звонкого пианизма прелюдии, печально-сосредоточенной аккордики сарабанды и массивного виртуозного стиля токкаты (сюита «Для фортепиано») есть множество неизведанных, никем еще не открытых, дремлющих в этом инструменте иных средств выразительности.

Вернувшись в 1903 году к фортепиано, Дебюсси вновь стремится к раскрепощению от стесняющих его оков. В начале 1880-х годов он отказался от традиционных жанров (ноктюрн, мазурка и т.п.), но еще не осмелился выдвинуть взамен новые формы фортепианной музыки. В те годы он обратился к камерной вокальной миниатюре, к романсу, где фортепиано играло огромную, может быть, решающую роль, но все же было не единственным носителем музыкального содержания. Теперь Дебюсси способен вдвойне – и от текстов, т.к. в романсах он себя до поры до времени исчерпал, и от тех эмоциональных ограничений, которые налагала на него драма Метерлинка. Дебюсси мог отныне дать полную волю своей богатой, созревшей фантазии, своему композиторскому мастерству. В 1903 году, помимо пьесы «Из тетради эскизов», он сочиняет «Эстампы»; в 1904 – «Маски» и «Остров радости»; в 1905 завершает начатую два года назад первую серию фортепианных «Образов» (первоначальный замысел которых восходит еще к 1894 году); наконец, в 1908 году заканчивает вторую их серию. Рассмотрим некоторые из этих пьес.

Ни в одном из фортепианных сочинений Дебюсси, созданных в 1903–1908 годах, не найти ясно выраженного сюжета, а тем более сюжета последовательного. Программные заголовки носят в высшей степени условный характер: «Пагоды», «Сады под дождем», «Отражения в воде», а тем более – «Маски» или «Движение». Пройдет всего два года, и в первой тетради прелюдий Дебюсси уже откажется от заголовков, снимет их, вынесет в конец пьес, заключит в скобки, окружит многоточиями. А в октябре 1915

года отметит в письме к И. Стравинскому: «За последнее время я не написал ничего, кроме чистой музыки – двенадцати фортепианных этюдов и двух сонат для различных инструментов в нашей старой форме, которая весьма милостиво не требовала от слуха каких-либо драматических усилий» [1, 30].

Конечно, нельзя полностью отрицать значение «программных комментариев» к некоторым прелюдиям, таким как «Затонувший собор», «Прерванная серенада», «Шаги на снегу» или «Фейерверк». Но вряд ли стоит особенно конкретизировать их, низводя тем самым музыку до иллюстративного уровня. Вообще к программности у Дебюсси применимо, думается, высказывание Райнера Марии Рильке по поводу сюжетности скульптур Родена: «Сюжет у Родена никогда не привязан к художественному предмету, как животное к дереву. Он живет неподалеку от предмета, он живет им и при нем, словно хранитель коллекции. Позвав его, узнаешь кое-что; если сумеешь, однако, обойтись без него – один, без помех, узнаешь еще больше» [1, 54].

Пьесы 1903–1908 годов отличаются от предыдущих фортепианных сочинений Дебюсси исключительной новизной во всех отношениях, начиная с музыкального языка и композиционных (структурных) особенностей и кончая пианистическими приемами и педальными эффектами. Новизна эта связана, в первую очередь, с отказом от норм функциональной мажорно-минорной гармонии, которую композитор смело заменил более широкими тональными отношениями. Пример Мусоргского показал Дебюсси, что так называемая ладовая архаика вовсе не обязательно влечет за собой «чужестранные», отдаленные от реальности образы, что освобождение от канонов классической ладотональной системы открывает неизведанные сферы музыкальной выразительности, которые могут быть в полном смысле слова современными. Гармонические приемы внедрены Дебюсси и неотделимы от эмоционального строя его музыки – целотонная гамма, пентатоника, гексатоника, старинные церковные лады, увеличенные трезвучия, параллельные последования септаккордов, трезвучий –

знаменовали раскрепощение от деспотизма ладотональной системы. Дебюсси первым из западноевропейских композиторов пренебрег ее незыблемыми, как тогда казалось, основами, шагнув в мир иных звучаний. В этом смысле он действительно «открыл» музыкальный XX век.

Цитированная статья В. Конен помогает яснее осознать пути формирования музыкального языка Дебюсси. Говоря о его музыкальных впечатлениях от Международной выставки в Париже в 1889 году, в том числе – от индонезийского гамелана, В. Конен отмечает, что Дебюсси заинтересовался восточными ладами вовсе не в поисках экзотических образов, а потому, что они помогали ему обрести свою собственную манеру выражения. В «ориентальном» фольклоре композитор услышал интонации, отвечавшие его собственной «слуховой настройке» и, как показало будущее, лежавшие в русле гармонического мышления надвигавшегося XX века.

Но когда Дебюсси окончательно отказался от традиционного функционального подхода к гармоническим средствам, он тем самым, как известно, изгнал из своей практики и все привычные формальные схемы. Новый гармонический язык вызвал к жизни и новые, нестандартные структуры. Одна из важнейших отличительных особенностей этих структур – возросшая роль мелодического, ритмоинтонационного, темброво-гармонического (колористического) тематизма. Отныне именно рельефность тематизма начинает играть важную роль в формообразовании – куда большую, чем протяженность построений. Характерный тематический элемент может лишь промелькнуть, заняв всего два такта, даже долю такта, но своей «узнаваемостью», «репризностью», обобщающей символикой он дает весомый толчок сознанию и подсознанию и может перевесить многотактовое «проходное» построение, предшествующее его появлению или следующее за ним.

В романсах конца 1880-х – начала 1890-х годов (в особенности – в «Лирических прозах») все чаще появляется битематизм. Он явственно формируется и в сюите «Для фортепиано». Теперь же в фортепианных пьесах

1903–1908 годов, «двуетемность» становится основным композиционным принципом Дебюсси. Даже не двуетемность, а «двусферность»: все чаще тематический материал распадается на две группы образов, между которыми возникает новая драматургическая конфликтность, существенным образом отличающаяся от традиционной. Борьба между этими двумя группами образов часто носит скрытый характер, но она существует в некоторых произведениях (например, в «Масках», в «Движении») и чувствуется достаточно явно.

Однако следует отметить, что статичность, приписываемая Дебюсси, мнимая. В лучших своих проявлениях музыка Дебюсси «статична» в той же мере, в какой «статичны» скульптуры Родена.

У Дебюсси отсутствуют испытанные «мелодические жесты», «проверенные» обороты, долженствующие, согласно традициям, передать и вызвать то или иное душевное состояние, – как у скульптур Родена иной раз не видно рук или даже головы (например, у бессмертного «Шагающего»: только могучий торс и сильные, неутомимые ноги).

Фортепианное творчество Дебюсси носит ярко выраженный индивидуальный характер и вызывает неопишуемый восторг не только в кругу профессионалов, но и любителей музыки.

Список используемой литературы:

1. *Альшванг А.* Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мировоззрение. Творчество. – М.: ОГИЗ, 1935. – 96 с.
2. *Альшванг А.* Произведения Дебюсси и Равеля. – М.: Музгиз, 1963. – 176 с.
3. *Альшванг А.* Французский музыкальный импрессионизм. – М.: Музыкальный университет, 1945. – 31 с.