

29. Tygodnik ilustrowany. Warszawa, 1867. — No. 407. — 13. lipca. — 12s.
30. L'Union des Arts. Revue Littéraire et Artistique. Metz : Imprimerie S. Lamot, 1851. — T. I. — 657 p.
31. Wiener allgemeine Musik-Zeitung. Vienna: Gedrückt bei den P. P. Mechitaristen, 1841. — Band I. — 1841. — № 92. — 3 August. — t. 1. — 616 S.

Олейник Д. Развитие ксилофонового исполнительства в Европе (по материалам периодических изданий XIX в.). В статье впервые предпринята попытка рассмотрения исполнительства на ксилофоне по материалам периодических изданий XIX в. Установлены имена незаслуженно забытых талантливых исполнителей (Я. Эбена, Й. Либермана, М. Гебенштрайта, Э. Бонно, А. Матцке, Г. Шпиры и др.), творчество которых способствовало развитию ксилофона и его становлению как сольного концертного инструмента.

Ключевые слова: ксилофоное исполнительство XIX в., ксилофон, деревянно-соломенный инструмент, деревянная гармоника.

Oliynyk Dmytro. The xylophonic performance in Europe on the materials of the foreign XIX-centuries press. The article at first takes an attempt to look at xylophonic performance on the materials of European XIX-century's press. The names of dishonorably forgotten famous performers such as (J. Eben, J. Liebermann, M. Hebenstreit, E. Bonnay, A. Matzke, H. Spira) are ascertainment. The performers was contributable to development of xylophone and its formation as a solo concert instrument.

Key words: xylophonic performance, xylophone, wood end straw instrument, wood harmonica.



УДК 78.071.1:786.2.087.5

Н. Леонтьева

**ИМПРЕССИОНИСТСКИЙ ЯЗЫК
ЭТЮДНОГО ОПУСА К. ДЕБЮССИ
(НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДА № 2 «ДЛЯ ТЕРЦИЙ»)**

В статье рассматривается переосмысление этюдного жанра в творчестве К. Дебюсси (на примере Этюда № 2 «Для терций»). Выявлено активное влияние импрессионистского языка композитора на жанровую форму фортепианного этюда; показано, что Этюд синтезирует черты виртуозного концертного произведения и импрессионистской «зарисовки с натуры».

Ключевые слова: этюдный жанр, К. Дебюсси, импрессионистский язык.

Этюдный опус К. Дебюсси в отечественной традиции, в частности работах по истории фортепианного искусства, показан как типичное явление жанра. В трудах Ю. Кремлева, Г. Шнейерсона и статьях В. Быкова, И. Портной встречаем аналогичную позицию. В различных работах многократно цитируется мысль, приписываемая К. Дебюсси, о том, что его Этюды «успешно подготовят пианистов к лучшему пониманию того, что нужно входить в музыку только с *устрашающими руками*» [4, с. 680; см. также: 8, с. 88; 2, с. 166; 7, с. 3]. По мысли Д. Алексеева, К. Дебюсси, «как и Сен-Санс, резче подчеркивает конструктивную сторону, что заметно уже по «заголовкам сочинений»: «Для пяти пальцев», «Для терций», «Для кварт»... [1, с. 164]. Иную установку наблюдаем у выдающихся представителей французского пианизма XX века, подчеркивающих стилевую импрессионистскую трактовку жанра. «По тонкости ощущения природной поэтичности фортепиано», «разнообразии и изобретательности эффектов соединения последований интервалов», «непередаваемой гамме пианистических ощущений» Этюды К. Дебюсси «один за другим производят впечатление передачи непосредственного вдохновения» [3, с. 149]. Однако импрессионистский язык этюдного опуса К. Дебюсси остается нераскрытым до сих пор. Что же касается «устрашающих рук» — отзыва композитора об этюдном опусе, то, как показывает исследование, здесь имеет место досадная ошибка в переводе с французского. Согласно переводу Ж. Грушанской, мысль Дебюсси гласила: «Эти Этюды успешно подготовят пианистов к лучшему пониманию того, что *нельзя входить в музыку с решительными и свирепыми руками*» (курсив наш. — Н. Л.) [5, с. 67].

Главным объектом рассмотрения в данной статье является импрессионистский язык произведений К. Дебюсси, уделяя особое внимание опусу фортепианных Этюдов как его оригинальному жанровому средоточию. С этой позиции наиболее важным является рассмотрение и раскрытие этюдного опуса К. Дебюсси как проявления именно импрессионистского мышления композитора. Методологической основой исследования служат методы музыкально-теоретических наук — гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений.

Общий характер Этюда № 2 «Для терций» вызывает ассоциации с морским пейзажем. Впечатление «музыкальной картины» моря возникает уже с первых тактов, с зарождения волнообразного движения терциями. Темп Этюда — *Moderato, ma non troppo*, благодаря тоталь-

ному движению шестнадцатых, с соответствующим уточнением «но не слишком умеренно», — достаточно подвижен. Волновой принцип развития материала слышен и в прихотливой волнистой линии высотного рисунка, и в частом возникновении быстро меняющих свое направление пассажей, и в «кружении на месте» по звукам различных септаккордов, создающем эффект легкого «покачивания» водной глади, и в изложенном длинными «глубокими» нотами мелодическом соло (см. *раздел II*), поднимающемся как бы из морских глубин в сопровождении непрерывного течения мажорных, минорных, уменьшенных квартсектаккордов. Все звучащее пространство Этюда № 2 буквально соткано из фигуративного разнообразия волн. Динамический профиль целого отмечен общей устремленностью к главной кульминации в конце Этюда, которую подготавливают предшествующие интонационно родственные ей звуковые подъемы (т. 1–14, 30–33). Главная кульминация, грандиозно завершающая Этюд (т. 67–76), представляет две большие динамические (от *p* до *FF*) и регистровые волны, стремящиеся к заключительному утверждению тоники.

Вследствие переменчивости «морских» настроений форма произведения далека от лаконичной структуры этюдов Ф. Шопена или же масштабных, наделенных большей свободой, но сохраняющих строгость структуры этюдов Ф. Листа. Форма Этюда № 2 «Для терций» К. Дебюсси опирается на принципы рондо и принципы вариантно-вариационной структуры. В этой связи заметим, что варьирование темы или фигурации можно встретить и в этюдах Ф. Шопена (например, этюды *e - moll*, *F - dur op. 25*) или Ф. Листа (один из ярких образцов — этюд *a - moll* по капрису Паганини). Принцип рондо, напротив, на первый взгляд, представляется мало соответствующим этюдному жанру, поскольку последний предполагает не столько чередование рефрена с контрастными эпизодами, сколько раскрытие одной образной и фактурной идеи. К. Дебюсси, преследующий помимо жанрово-технических задач, специфичную образную задачу изображения живого, беспрестанно изменчивого моря, избрал именно такой путь — путь сочетания вариационного развития музыкального материала, его постоянного обновления, украшения неожиданно возникающими и вновь исчезающими мелодическими голосами или сонорными вкраплениями, и — контрастное сопоставление обновляемых эпизодов с вариантами рефрена, благодаря чему форма рондо получилась глубоко «им-

прессионистской» по духу. Схематически ее можно выразить следующим образом:

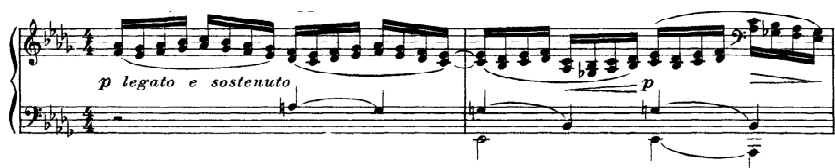
$$\begin{array}{cccccc}
 A & - & B & - & C & - & AI & - & DDI & - & A2 \\
 14 \text{ т.} & 19 \text{ т.} & 11 \text{ т.} & 4 \text{ т.} & 10 \text{ т.} & 18 \text{ т.} & & & & & \\
 (12+2) & & & (4+6) & & & & & & &
 \end{array}$$

Как видно из схемы, рондо достаточно условно. Эпизоды *B* (т. 15–33) и *C* (т. 34–44) не прославляются рефреном, но находятся в непосредственном соседстве, будучи весьма развернутыми по масштабу. Напомним в этой связи, что уже в эпоху романтизма пропуск проведенный рефрена между двумя эпизодами в принципе был допустим. Однако примечательны пропорции музыкального материала: в течение тридцати тактов простираются эпизоды *B* и *C* и только 4 такта — сменяющий их рефрен. Возникающее отношение — примерно семь к одному (30 : 4) делает рефрен «проскальзывающим», малозаметным, словом, «импрессионистским». Необычно «сконструирован» и последний, третий эпизод (*D*) рондо, где «второе предложение» (*DI*, т. 53–58) стало, по сути, жанровой вариацией первого (*D*, т. 49–52).

Импрессионистская игра явного и скрытого, улавливаемого и неуловимого, завуалированного проявляется и еще в одной особенности формы. Традиционно эпизоды в рондо обычно выстраивались по принципу «от простой структуры к более сложной» [см. подробнее: 6, с. 275]. Однако в Этюде «Для терций» К. Дебюсси распределяет эпизоды с точностью наоборот по принципу убывания масштабов, при этом наиболее близким рефрену по степени контрастирования является эпизод *B*, самым далеким и совершенно иным тематически — эпизод *D*. Подобное распределение степени контраста и временных пропорций разделов сообщает форме целого некую внутреннюю гармоничность, скрытую эстетическую стройность.

Основная тональность Этюда «Для терций» — *b-moll*, наполненная богатой внутрिलाдовой переменностью.

Первый раздел A — рефрен — образован из двух тематически контрастных построений, опять-таки «несоразмерных» по величине: 12 тактов плюс два такта. Экспонирование открывают последования терций в правой руке с авторской ремаркой *legato e sostenuto* и нюансом *p*. Несмотря на ровность ритмического пульса шестнадцатыми, движение терцовой вторы напоминает неравномерное покачивание морских волн благодаря «ускользающей» кривой мелодического рисунка, причудливости фигураций:



Спонтанность, неуловимость в движении мелодической линии усиливается неустойчивостью, неопределенностью тонального центра: начинается Этюд в *f* фригийском, который служит своеобразной доминантой к *b-moll*; ненадолго появившийся гармонический *b-moll* тут же сменяется *Es* миксолидийским, затем возникает *es* дорийский... Подобные перемены лада происходят на участке всего лишь в два такта! Тональная неустойчивость и насыщенная ладовая переменность характерны для произведений французского композитора. В условиях этюдного жанра они ставят перед исполнителем помимо пальцевой техники задачу развития тончайшего слуха, чутко реагирующего на бесконечные изгибы мелодических линий и быстро ускользающие, а отсюда — едва различимые лады.

Временная стабилизация тонального центра *b-moll* в рефрене (т. 3) совпадает с изменениями в партии левой руки: к выдержанному басу добавляется средний голос, дублирующий различной интерваликой движение мелодии, вследствие чего на месте терций возникают последовательности трезвучий, а далее квартсекстаккордов с неожиданно возникающими между ними трихордовыми ходами. Движение квартсекстаккордами приводит к параллельному *Des-dur* (т. 4), который, однако, быстро «теряется» в сопоставлении черно- и белоклавишных созвучий, уступая инициативу разнообразным септаккордам — большого с мажором септаккорда, малого с минором терцквартаккорда, большого с мажором терцквартаккорда, большого с минором септаккорда и т. д. (т. 5).

Помимо указанных выше терцовых «музыкальных событий» в первом тематическом материале рефрена встречаем также и целый ряд иных. Это — эпизод с ломаными квартами как средство изложения четырехзвучных «аккордов» терцовой структуры (в партии левой руки, т. 6–7); белоклавишные участки движения терцовой вторы в виде прозрачных по звучанию гаммообразных пассажей на фоне чередования тонической и субдоминантовой квинты баса (*C-dur*, т. 8–9); наконец, неожиданная своей упорной повторяемостью трелеобразная фигура с фонизмом разных аккордов — мажорного квартсекстак-

корда, увеличенного трезвучия, трихордного созвучия, мажорного квартсекстаккорда. У К. Дебюсси редко встречается точная повторность; здесь же она благодаря нюансу *p*, *molto diminuendo* и неоднократно полутоновому сдвигу квартсекстаккордовой структуры на стыке фигурационных звеньев создает эффект приостановки, вращения на месте в пределах мелодически небольшого интервала (малой терции), что воспринимается как небольшая «воронка» перед фазой предкульминационного пассажного разгона в несколько октав на *crescendo* (т. 12).

Несмотря на неустойчивость тональных центров, ладовую переменность, нестабильность гармонической вертикали, прослеженное первое построение рефрена являло собой пейзаж спокойного, ласкового моря. Здесь преобладала тихая звучность, ровный темп и ритм. Резко контрастирует описанному второе построение, открывающееся как вершина-кульминация первого. В мелодическом и хроматическом *As-dur* из полного экспрессии речитативного возгласа на нагнетаемой шестикратно тонической терции «ля-бемоль – до» прорывается всеускоряющаяся волна поступенного спада, окрашенная неустойчивостью малого вводного квинтсекстаккорда и далее нон-аккорда. Второй тематический материал рефрена крайне лаконичен (напомним, занимает всего два такта), драматичен по характеру, событиями в своем триольном ритме и наполненностью *rubato*.

Подведем промежуточный итог. Уже первый раздел Этюда демонстрирует множество «музыкальных идей», связанных с манипулированием интервалом терции. При этом создается впечатление, что в освоении любой из «идей» композитор ни в чем и нигде не допускает повторения движения: высотно-мелодический рисунок прихотлив; в ладо-тональном развитии преобладает то насыщенная ладовая переменность, то принцип сопоставления белоклавишных участков с хроматическими пассажами или же черно-белых последований с диатоническими гаммами; гармоническая вертикаль нацелена на раскрытие всего многообразия фонизмов терцовой структуры, начиная от собственно терции и заканчивая нон-аккордом. Импрессионистская спонтанность, неустойчивость, неуловимость проявляется и на формообразующем уровне: структура рефрена не отличается пропорциональностью, второй тематический материал выполняет функцию кульминационной вершины-источника по отношению к первому, «спаивается» разнообразие причудливых терцовых горизонталей и вертикалей внутренним тяготением формы к данной кульминации.

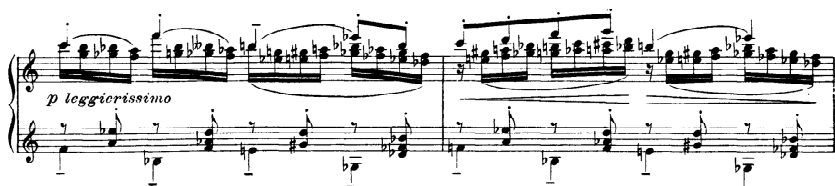
Сочетание нескольких звуковых картин внутри одного построения и устремленность к заключающим раздел кульминациям присущи также следующим далее эпизодам *B* (или *разделу II*, т. 15–33) и *C* (или *разделу III*, т. 34–44). В эпизодах, помимо свободного движения терцовых лент и разнообразия возникающих на их основе вертикальных структур, экспонируются две контрастные и достаточно протяженные мелодические линии. Мелодия *эпизода B* как будто зарождается из «пучины аккордовых волн». Крупными длительностями она неспешно поднимается из низкого глубокого регистра по звукам большого ми-бемоль-минорного нон-аккорда в дорийском *es*, то сливаясь, то вступая в полиладовое и политональное отношения с органичным пунктом в басу и фоновым колыханием средних голосов в *b–moll*. Восхождение мелодии, окутанной гулким фоном из чередования квартсектаккордов и секундово-терцовых образований, к ясному и умиротворенному *B–dur* вызывает ассоциации с мощным внутренним течением, стремящимся из глубин к поверхности моря.

Мелодика *эпизода C* (или *раздела III*, т. 34–44) наделена другим — лиричным характером. Поначалу она очень медленно завоевывает свое певучее пространство, отталкиваясь и постепенно прорастая из тона «*as*», сначала ходом на малую секунду вниз, затем на малую терцию вверх, с авторской ремаркой *in canto dolce marcato*, возбуждая небольшую волну в ряби красочных малых септаккордов. Ее облик резко меняется, когда на смену гибкой линии и мягким терцовым отзвукам аккомпанемента приходят решительные октавные скачки (т. 38 — 40). Напряжение усиливают хроматические спуски-отзвуки большетерцовой второй в средних голосах, сопровождающие каждый мелодический тон в роли септим малых мажорных септаккордов.

Эпизоду *D* — «мини-скерцо» (или *разделу V*, т. 49–58), отличающемуся наиболее контрастным тематизмом, предшествует сокращенный *рефрен* (*раздел IV, A1*, т. 45–48), данный в виде намека-воспоминания.

Мелодия *эпизода D* излагается на *staccato* в духе шуточной детской песенки. В ее звучании на фоне витиеватых терций в нюансе *pp* с уточнением «*un poco marcato*» угадывается тембровая краска ворчливого фагота. Во втором «предложении», напоминающем второе предложение периода повторного строения, мелодический голос «перебирается» в высокий регистр. Не нарушая заданную структуру, звучание музыки радикально меняет характер. Вместе с ремаркой «*leggierissimo*» возникают неожиданные синкопы на третью и четвертую доли (т. 53–56) и общий эффект характерной вариации. Терцо-

вая вязь в среднем голосе остается, но добавляется причудливый аккомпанемент в партии левой руки: бас крупными скачками нередко движется на диссонантные интервалы (увеличенную сексту, большую септиму и др.), а в сочетании с «надстроенными» тритонами или сектаккордами образует фонизмы малых мажорных септаккордов:



Несмотря на ровность темпа, импровизационный рисунок мелодии и пряные гармонии позволили В. Быкову усмотреть во втором предложении «предвосхищение джазовой музыки более поздних стилей, [...] приемы джазового пианизма 30–50-х годов» XX века [2, с. 152].

Последнее проведение рефрена (т. е. *раздел VI, A2*, т. 59–76) — это грандиозная кульминация. Она включает несколько мотивов первого раздела, но в измененном виде: фактура становится значительно плотнее, расширяется расстояние между партиями левой и правой руки, а заключительный нисходящий мотив кульминационной фазы второго построения появляется уже не в виде терцовой вторы, но в октавном удвоении на фоне низкого баса, отмеченный ремаркой «*con fuoco*».

Выводы: Этюд «Для терций» представляет технику двойных нот, не новую для начала XX века, — этюды, посвященные в том числе разработке терций, встречаем как у Ф. Шопена и Ф. Листа, так и у авторов инструктивных экзерсисов (К. Черни, М. Клементи и др.). Этюд № 2 К. Дебюсси, таким образом, в известном смысле продолжает романтическую традицию как в области фактуры, так и в темповом отношении, в частности, интенсивности применения *rubato*. В сравнении с другими Этюдами К. Дебюсси (например, «Для пяти пальцев», «Для кварт», «Для секст» и т. д.), где ремарки композитора относительно свободы исполнения или смены темпа встречаются порой буквально в каждом такте, в Этюде «Для терций» они сравнительно редки. При этом, несмотря на практически точную выдержанность заявленной «этюдной темы» — терций и первоначального темпа, данный Этюд — это яркий образец импрессионистского стиля. «Эстетика алеаторного», непредсказуемого, неожиданного порождает неисчерпаемость «музыкальных идей» и принцип «ускользания» определенности во всех измерениях

музыкального языка даже в условиях одного темпа. Принцип ускользания действует на всех уровнях музыкального текста:

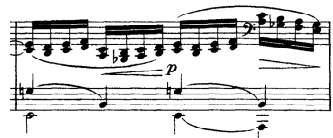
а) высотный рисунок терцовых арабесок отличается *quasi* импровизационным характером. Точную повторность (т. 10, 11)



и намек на секвентное развитие (т. 1, 3) наблюдаем только на небольших участках Этюда. Предлагая определенный рисунок движения, композитор тут же «отвергает» его и вводит массу новых комбинаций терцовых нисхождений и восхождений;

б) осуществляя конкретную направленность «этюдного задания», К. Дебюсси объединяет терции по вертикали, оживляя слуховое восприятие последовательностями аккордов терцовой структуры, однако самых разных типов и видов. Взаимодействие линий горизонтали с гармоническими вертикалями создает эффекты ладовой или тональной неоднородности этюдного движения, пестроты звучания (т. 2–3, 7–9 и др.):

т. 2



т. т. 5



т. 7



т. 8.



в) в ладотональном развитии материала преобладает то ладовая переменность, то принцип симметрии, то чередование белоклавишных островков с хроматическими или диатоническими последованиями;

д) неустойчивость и переменчивость тональных центров также является своего рода органичным качеством «непредсказуемого» высотного течения терцовых структур;

е) разделы рондо не отличаются пропорциональностью. Композитор или свободно «играет», варьирует их масштабы: рефрен *A1* почти в 5 раз меньше заключительного проведения *A2*, эпизоды выстроены по принципу «от сложных структур к более простым». При этом композиция Этюда тщательно продумана. Наиболее контрастный тематизм появляется в последнем эпизоде *D*, цементирующую роль играют динамические всплески, заключающие почти все разделы, и устремленность к главной кульминации в конце Этюда.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев Д. Французская фортепианная музыка XX века / Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1961. — 218 с.
2. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Дебюсси и музыка XX века. — Л. : Музыка, 1983. — С. 137–172.
3. Корто А. О фортепианном искусстве / А. Корто. — М. : Музыка, 1965. — 363 с.
4. Кремлев Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремлев. — М. : Музыка, 1965. — 791 с.
5. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. — М. : Сов. композитор, 1958. — 159 с.
6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. — М. : Музыка, 1986. — Изд. 3-е. — 528 с.
7. Портная И. Этюды К. Дебюсси в контексте художественного метода композитора [эл. ресурс] / И. Портная. — Режим доступа: http://www.conservatory.ru/files/48-51_musicus_12.pdf
8. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.

Леонт'єва Н. Імпресіоністська мова етюдного опусу К. Дебюссі (на прикладі Етюд № 2 «Для терцій»). У статті розглядається переосмислення етюдного жанру в творчості К. Дебюссі (на прикладі Етюд № 2 «Для терцій»). Виявлений активний вплив імпресіоністської мови композитора на жанрову форму фортепіанного етюд; показано, що Етюд синтезує межі віртуозного концертного твору і імпресіоністської «зарисовки з натури».

Ключові слова: етюдний жанр, К. Дебюссі, імпресіоністська мова.

Leontieva N. Impressionistic language C. Debussy etudeopus (forexample, the Etude № 2 «For thirds»). The article deals with the reconsideration of etude genre in the works of C. Debussy (as an example Etude № 2 «For thirds»). Active influence of composer's impressionistic language over the genre form of the piano etude is brought to light. It is also shown that the etude synthesizes the characteristic of virtuoso concert piece and impressionistic sketch from life.

Key words: etude genre, C. Debussy, impressionistic language.

