
ФЕНОМЕН ТЕМЫ В «ПРЕЛЮДИЯХ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО К. ДЕБЮССИ

Одним из главных показателей стиля композитора является музыкальная тема. Напомним, что само слово «тема» переводится с греческого как «то, что положено в основу». В связи с этим возникает вопрос: «положено в основу чего?»

В практике анализа суть ответа на этот вопрос чаще всего сводится к тому, что «тема» — это то, что положено в основу *текста* музыкального произведения. Приведем одно из таких определений, принадлежащее Е. А. Ручьевской: «Музыкальная тема — это элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования» [7, с. 8].

Однако возможен и другой ответ: тема — это то, что положено в основу *музыкально-мыслительного процесса*, направленного на созидание музыкального целого. Этому подходу соответствует, на наш взгляд, следующее определение В. Г. Москаленко: «Тема — реально или мысленно исполняемый рельефный интонационно-конструктивный комплекс, который в процессе музыкального мышления служит психологически опорным фактором формо-творчества с функцией становления, усвоения и развития музыкальной образности произведения» [5, с. 65–66].

В соответствии с этим определением В. Москаленко предлагает выделить две ипостаси музыкальной темы: «тема-режиссер» и «тема-актер». Разница между ними уточняется следующим образом: «Функцию “темы-режиссера” определим как общее управление процессами интонирования в рамках музыкального произведения, функцию “темы-актера” — как непосредственное участие своей интонационной плотью в этих процессах» [5, с. 68–69].

В «Прелюдиях» К. Дебюсси функция темы-режиссера прослеживается в двух взаимно связанных формах: в данных композитором программных названиях и обусловленных этими названиями соответствующих тематических установках (рельефных музыкально-интонационных идеях).

Названия даются не в начале, а в завершении пьесы. Они не навязываются, а как бы подсказываются интерпретатору в виде смыслового подтекста. Заметим, что в плане организации композиторского мышления роль таких программных подтекстов соответствует выделенному

Е. Назайкинским особому типу музыкальной темы, названному «темой-заказом» [6, с. 160–162].

Уровень темы-актера в данном случае представлен вариантами структурного воплощения тематической идеи.

Итак, выстраивается следующая триада, которой в общем плане моделируется последовательность этапов творческого процесса: *тема-заказ — тема-идея — тема-структура*.

Соответственно триаде, в нашей трактовке феномена темы в «Прелюдиях» К. Дебюсси будет использован следующий алгоритм: а) рассмотрение программных подтекстов; б) выявление предполагаемых тематических идей; в) анализ их структурного воплощения.

Данные композитором названия пьес мы в общем плане связываем с такими направлениями в искусстве, как импрессионизм и символизм. Литераторы и философы символизма Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме и др. оказали огромное влияние на мировоззрение композитора. Каким же содержанием наделяется понятие «символ» поэтами-символистами?

Приведем высказывание С. Малларме, главного идеолога этого направления: «Назвать предмет — значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы, которая создается из постепенного угадывания; внушить его образ — вот мечта. Постепенно вызывать предмет и через ряд расшифровок добыть из него состояние души — это значит найти превосходное употребление тайне, какую заключает в себе символ» (цит. по: [9, с. 62–63]).

Символ концентрирует вокруг некоего смыслового ядра духовную энергию, разлитую в Пространстве, образуя некую сущность, одновременно очерченную и неограниченную, такую, которая может быть постигнута, но не выражена окончательно.

Гармония рационального и интуитивного в мышлении К. Дебюсси рождается из особенного переживания Природы и представления о сущности Музыки как искусства, способного восстановить утраченное равновесие между мышлением и бытием, разумом, духом и природой.

«Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? — пишет композитор. — <...> шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию, и какие бы усилия к этому ни приложить, никогда не удастся найти гармонии ни более точной, ни более искренней. Только таким образом сердце, предназначенное для музыки, совершает свои самые прекрасные открытия» (цит. по: [9, с. 143]). В другом высказывании К. Дебюсси очень близок к идеям Ш. Бодлера: «Музыка не сводится к более или менее верному воспроизведению при-

роды, она способна открывать тайные связи между природой и воображением»¹ (цит. по: [9, с. 144]).

В качестве дополнительных источников информации о впечатлениях, ставших импульсами программных подтекстов «Прелюдий», могут выступить работы М. Лонг «За роялем с Дебюсси» [4] и С. Брюнн «*Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen*» [10]. Значительный интерес в данном плане представляет и раздел исследования Л. Кокоревой «Дебюсси», посвященный «Прелюдиям» [3].

Иницируемый названиями программный подтекст раскрывается в каждой прелюдии как целый выразительный комплекс, эти «впечатления» — сложны и многокомпонентны. Прослеживаются родственные образы, но они решены индивидуально в каждой из пьес.

Анализируя тематическое содержание произведений К. Дебюсси, исследователи часто ссылаются на следующие слова композитора: «...Я хотел бы достичь, и я достигну наконец того, чтобы музыка действительно избавилась от мотивов и строилась, скорее, на одном постоянном мотиве, течения которого ничто не прервет и который никогда не повторится. Тогда развитие формы будет логичным, уплотненным и дедуктивным. Уже не будет между двумя повторами ни характерного мотива, связанного с положением в форме произведения, ни поспешного и поверхностного заполнения пустот. Развитие уже не будет этим раздуванием материала, риторикой профессионала, вышколенного отличными уроками, а станет трактовать материал в более общем смысле, даже и духовном» (цит. по: [9, с. 153]). Однако, на наш взгляд, понятие «мотив» у К. Дебюсси получает в данном случае несколько иную, по сравнению с традиционной, трактовку. Речь, скорее всего, идет о некоем *мета-мотиве*, который, в нашей трактовке, и является *темой-идеи*. Естественно, что в смысловой объем понятия «мета-мотив» входит не только мелодия, а весь фактурный комплекс.

В структурных характеристиках музыкальных тем произведений К. Дебюсси часто делается акцент на «мотиве». Так, в статье о композиционных принципах французского мастера Э. Денисов пишет: «“Дельфийские танцовщицы” начинаются проведением основного мотива, сопровождаемого ровными последованиями аккордов» [2, с. 234]. И далее: «Прелюдия основана на одном сравнительно кратком мотиве, непрерывно эволюционирующем и ладово и мелодически, и нигде <...> не возвращающемся в первоначальном виде» [2, с. 235]. О «мотиве», в связи с его

¹ В сонете *Correspondances* («Соответствия») Ш. Бодлер передает в поэтической форме свою концепцию аналогий. Она заключается в представлении о том, что чувственные предметы являются символами скрытой реальности и потому могут существовать соответствия между ее выражением в запахах, цветах и звуках. В этом произведении раскрывается мысль о закономерных связях между чувственными явлениями и духовной сущностью Мира.

возросшим в творчестве К. Дебюсси композиционным значением, пишет и Т. Твердовская: «По сравнению с классическим пониманием мотива как *части, синтаксического элемента* темы в музыке Дебюсси резко возрастает его самостоятельная ценность. Мотив становится *главным исходным элементом*, и его дальнейшее развитие обуславливается только изначально заложенными в нем выразительными возможностями» [8, с. 116].

Э. Денисов и Т. Твердовская под «мотивом» понимают *мелодическую* структуру. Вместе с тем, тематическое содержание «Прелюдий» К. Дебюсси является более насыщенным и разноплановым, и это не позволяет для его раскрытия ограничиться понятием «мотив» в значении мелодической структуры. Здесь особое значение приобретает фактурно-тембровая вертикаль. К примеру, несводима к «мотиву» изложенная в трех планах фактуры тема прелюдии «Дельфийские танцовщицы». К тому же ее экспозиционное изложение (пять тактов) представляет собой развернутую структуру, приближающуюся к периоду. В прелюдии «Шаги на снегу» тематическое качество представлено полифоническим сопряжением двух фактурно-тембровых планов (остинатная фигурация «шагов» и мелодический голос).

Тему-структуру в «Прелюдиях» К. Дебюсси можно рассматривать в двух масштабных измерениях. Первое измерение представлено концентрированным ядром, вмещающим такие определяющие свойства, которыми программируется дальнейшее развертывание. Такое ядро содержится, как правило, в первом же такте прелюдии, ему присуща достаточная интонационная очерченность. Второе масштабное измерение представлено развернутым экспонированием в значении *макро-темы*, которое чаще всего оформлено как предложение или период.

Макро-тема включает два элемента. Они четко выделены композитором, имеют выразительное индивидуальное фактурное оформление, легко выделяются слухом. В экспонировании темы и в дальнейшем формообразовании эти элементы органично взаимосвязаны, но подчас противостоят друг другу, представляя разные грани одного образа. В каждой прелюдии фактурный облик этих элементов (артикуляция, ритм, плотность, направление движения), а также их роль, соотношение и развитие в музыкальном процессе решены индивидуально.

Важным способом взаимодействия двух элементов является наделение их отличительными жанровыми знаками. Так, первый из элементов, составляющих макро-тему в прелюдии «Прерванная серенада», воплощает всевозможные приемы игры на гитаре, второй же репрезентирует вокальное начало.

Отличия в жанровых акцентах отнюдь не обязательно приводят к противопоставлению элементов. Так, в прелюдии «Холмы Анакапри» различные по жанровым аллюзиям элементы (первый связан с колокольностью, второй — с тарантеллой) составляют единый образ. А в прелюдии «Ворота Альгамбры» родственные по жанровому знаку эле-

менты (оба связаны с образом хабанеры) противопоставляются как два самостоятельных (второй элемент в т. 5).

Для организации двух элементов в единое целое К. Дебюсси в «Прелюдиях» часто использует структуру «запев — припев». Она четко прослеживается в темах прелюдий «Дельфийские танцовщицы», «Ветер на равнине», «Звуки и ароматы кружат в воздухе вечера», «Холмы Анакапри», «Что видел западный ветер», «Девушка с волосами цвета льна», «Мертвые листья», «Верески».

Иногда эта структура предстает в обращении: «припев — запев». Такое решение наблюдается в макро-темах прелюдий «Паруса», «Затонувший собор», «Менестрели», «Канопа», «Посвящение Пиквику».

В большинстве прелюдий элементы макро-темы соподчиняются как «индивидуальное» и «общее». К примеру, в прелюдиях «Девушка с волосами цвета льна» и «Верески» прослеживается разделение в характере «солист — хор».

Таким образом, в строении макро-темы композитор активно задействует исторически сложившиеся комплексные структуры. Однако, поскольку сама концепция произведения, лежащая в основе его творчества, принципиально обновлена, то и эти традиционные приемы предстают в новом свете.

Проиллюстрируем предложенную в статье «триадную» трактовку феномена темы в «Прелюдиях» К. Дебюсси (тема-заказ — тема-идея — тема-структура) на примере прелюдии «Ветер на равнине» из первой тетради.

Название «Ветер на равнине» отсылает нас к эпиграфу первой из «Забывших ариетт» П. Верлена: «Ветер на равнине задерживает свое дыхание...»². Этот образ призвана воплотить ведущая *тема-идея* пьесы.

В данном случае структурным представителем темы-идеи можно считать начальный субмотив:

Animé ♩ = 126
aussi légèrement que possible

pp

² К. Дебюсси создал романс на эти стихи, вошедший в цикл «Забывшие ариетты». Упоминаемый эпиграф первой ариетты взят из ариетты Нинетты, входящей в пьесу Ш. С. Фавара «Любовный каприз, или Нинетт при дворе».

Задаваемый основной фигурацией образ интересен тем, что в нем сочетаются подвижность, устремленность, мелкая внутренняя динамика (за счет быстрых фигураций шестнадцатыми) и, в то же время возникает ощущение созерцания «со стороны». Можно сравнить решение образа ветра в этой прелюдии с другой пьесой — «Что видел западный ветер». Характер звучания этой прелюдии — стремительный и устремленный, порывистый, «взрывчатый». Здесь создается эффект неустойчивой силы стихии. В прелюдии же «Ветер на равнине» характер звучания более мягкий, светлый, легкий и радостно-игривый.

Форма прелюдии — простая трехчастная репризная. Экспозиционное изложение *макро-темы* совпадает с границами первой части формы (тт. 1–12). Тематическим ядром здесь можно считать изложенную в первом такте ведущую гармоническую фигурацию с басом.

С первого же мгновения на *pianissimo* начинается «ветреное» остигатное движение секстолями шестнадцатых с выделением постоянного баса на си-бемоль. Эта фигурация состоит из малой секунды «си-бемоль — до-бемоль», «трепещущей» между первой и второй октавами. Тембровой основой становится эффект как бы секундового расщепления тона си-бемоль, тут же продублированного октавой выше. Применение педали здесь не предполагается, звучание сухое и легкое.

Три фактурных плана (бас, фигурация, мелодия) сосредоточены в среднем регистре, очень близко друг к другу. Они тесно спаяны, как будто произрастают из единого корня — звука си-бемоль первой октавы³.

С третьего такта к фигурации и басу присоединяется мелодия. Ее интонации построены на пентатонике, при этом создается впечатление колыхания на ветру (благодаря особому пунктирному ритмическому рисунку). Одно из возможных пояснений обращения К. Дебюсси к пентатонике заключается в том, что композитор искал музыкальные средства, способные воплотить язык Природы через интонацию, способную быть «мелодией ветра».

В т. 9 вступает второй, контрастный элемент:

The image shows a musical score for the second element of the prelude, starting at measure 9. It features a piano (pp) texture with a rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes markings for "Cédez // a Tempo" and "Cédez //", indicating a change in tempo and dynamics. The key signature is B-flat major (two flats).

³ К этому же тону свертывается вся фактура в завершении прелюдии.

Секстоли замирают, вместо них — нисходящее скользящее движение, складывающееся из обращений двух септаккордов: малого минорного и малого с уменьшенным. «Скольжение» происходит на фоне выдержанных квинт в низком басовом регистре и охватывает почти весь диапазон фортепиано. Особое «гудящее» звучание создается с помощью педали, которая не выписана композитором «прямо», но указана средствами артикуляции. При этом не указывается никакой смены движения, создается ощущение изменения темпоритма исключительно средствами ритмических длительностей. Два элемента макро-темы наделяются К. Дебюсси противоположными свойствами: если первый элемент сосредоточен в среднем регистре и диапазон его небольшой, то второй охватывает практически всю клавиатуру. Трехплановому гомофонному изложению в данном случае противопоставляется аккордовое, активное устремленное движение сменяется скользящим, ниспадающим. Элементы выделены также жанрово: если первому явно присущи черты токкаты (сплошное движение шестнадцатыми), то во втором токкатные свойства погашены и создается впечатление временного замирания движения (аккорды восьмыми). И все это обусловлено программным подтекстом, сконцентрированным в строках: «Ветер на равнине задерживает свое дыхание...».

К. Дебюсси словно моделирует средствами музыки процессы и взаимосвязи живой природы. При этом он не прибегает к внешней мимикрии, к подражательству, к иллюстративности. В этом контексте показательны следующие слова композитора: «Для тех, кто умеет смотреть с волнением, — это самый прекрасный урок развития материала, урок, записанный в книге, недостаточно изучаемой музыкантами, — я имею в виду книгу Природы <...> Композиторы читают книги старших мастеров и благоговейно перебирают старую звучащую пыль. Это хорошо, но искусство может быть где-то дальше...» [1, с. 140].

Список использованных источников

1. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы : сб. статей / [ред. и вст. ст. Ю. Кремлева]. — М. : Музыка, 1964. — 278 с.
2. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси / Э. Денисов // Вопросы музыкальной формы. — М. : Музыка, 1977. — Вып. 3. — С. 235–253.
3. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси / Л. М. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.
4. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. — М. : Сов. композитор, 1985. — 158 с.

5. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
7. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. — М. : Музыка, 1977. — 160 с.
8. Твердовская Т. И. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси : дис. на соиск. уч. степ. канд. иск-я. : специальность 17. 00. 02 «Музыкальное искусство» / Е. И. Твердовская. — СПб., 2003. — 156 с.
9. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм / С. Яроцинский. — М. : Прогресс, 1978. — 232 с.
10. Bruhn S. Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Debussy, Ravel, and Messiaen / S. Bruhn. — N-Y. : PENDRAGON PRESS, 1997. — 425 p.

Гарна Н. Феномен теми в «Прелюдіях» для фортепіано К. Дебюссі. У статті викладено авторську концепцію трактування теми в «Прелюдіях», що базується на методиці музичної інтерпретації В. Москаленка, пропонується відповідний поняттєвий апарат. Тема в «Прелюдіях» розглядається на трьох взаємодіючих рівнях: тема-замовлення — тема-ідея — тема-структура. Дану концепцію проілюстровано на прикладі прелюдії «Вітер на рівнині».

Ключові слова: музична інтерпретація, фактура, тембр, музична тема, мотив, тема-замовлення, тема-ідея, тема-структура, програмний підтекст.

Гарна Н. Феномен темы в «Прелюдиях» для фортепиано К. Дебюсси. В статье излагается авторская концепция трактовки темы в «Прелюдиях», основанная на методике музыкальной интерпретации В. Москаленко, предлагается соответствующий понятийный аппарат. Тема в «Прелюдиях» рассматривается на трех взаимодействующих уровнях: тема-заказ — тема-идея — тема-структура. Данная концепция иллюстрируется на примере прелюдии «Ветер на равнине».

Ключевые слова: музыкальная интерпретация, фактура, тембр, музыкальная тема, мотив, тема-заказ, тема-идея, тема-структура, программный подтекст.

Garna N. The Phenomenon of theme in «Preludes» for piano by C. Debussy. The article is dedicated to author's conception of interpretation of theme in «Preludes». This conception is based on the method of musical interpretation of V. Moskalenko. The applied terminology is specified. Theme in «Preludes» is examined on three interactive levels: theme-order, theme-idea, theme-structure. The expounded conception is illustrated on the example of prelude «The Wind on the Plain».

Keywords: musical interpretation, texture, timbre, musical theme, theme-order, theme-idea, theme-structure, programmatic implication, extra-musical subtext.