

ського і Чайковського. Формування асоціативних зв'язків, диференціація засобів музичної виразності і різноманітність їх комбінування зумовлюють специфіку музичного синтезу, що породжує жанр лірико-філософської кантати.

**Ключові слова:** асоціації, кантата, світська музика, тембр, фактурна формула цензура, церковний спів,.

**M. Sydorov. Spiritual and secular in cantata «Ioann Damaskin» by S. I. Taneev: features of musical synthesis.** The features of Taneev's embodiment of the church singing image are revealed when compared to the scenes from operas by Moussorgsky and Tchaikovsky. Forming of associative connections, differentiation of musical expressiveness facilities and variety in their combining make for specific of musical synthesis, which begets the genre of lyric-philosophical cantata.

**Key words:** associations, cantata, censorship, church singing secular music, texture formula, timbre.

УДК 78. 071. 1 : 786. 2. 087. 5

*Наталія Леонтьєва*

**ИМПРЕССИОНИСТСКАЯ СТИЛИСТИКА ЭТЮДНОГО  
ОПУСА К. ДЕБЮССИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭТЮДОВ № 1  
«ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ ПО Г-НУ ЧЕРНИ»  
И № 4 «ДЛЯ СЕКСТ»)**

Фортепианные Этюды К. Дебюсси, написанные в июле-сентябре 1915 года, – это последнее обращение композитора к инструменту, своеобразный итог фортепианного пути длиной более чем в 20 лет. Этюды производят очень интересное и вместе с тем двойственное впечатление. С одной стороны, К. Дебюсси сохраняет жанровую традицию, опираясь на лучшие образцы романтических концертных этюдов. С другой, по словам М. Лонг, работавшей над исполнением нескольких Этюдов совместно с автором, «эта музыка парит на вершинах исполнительства», однако вершинах не в плане «пианистической акробатики» [8, с. 67], но в плане импрессионистической непосредственности развития мысли и чувства. В отечественной традиции Этюды К. Дебюсси рассматриваются, однако, исклю-

чительно в контексте традиционного понимания жанра, в основном исследователей интересует собственно техническая сторона произведений [1, 7, 3, 4, 9]. У И. Портной (2010 г.) читаем: «Этюды Дебюсси [...] представляют уникальное собрание пианистических приемов, изучение которых становится необходимой ступенью в воспитании современного исполнителя» [9]. И хотя Л. Гаккель отмечает, что «все пианистические идеи Этюдов живут в атмосфере новаторского стиля, а значит, все они несут отпечаток новизны» [4, с. 43], этюдный опус К. Дебюсси практически «выпадает» из импрессионистского видения, толкования жанра композитором. Как следствие, жанровая инновация К. Дебюсси остается непроясненной.

**Объектом** статьи является импрессионистская стилистика творчества К. Дебюсси, **предметом** – фортепианные Этюды как специфическая жанровая сфера ее проявления.

**Целью** нашего исследования является выявление активного влияния импрессионистской стилистики композитора на жанровую форму фортепианного этюда (на примере Этюдов № 1 «Для пяти пальцев по г-ну Черни» и № 4 «Для секст»), позволяющего синтезировать в Этюде черты импрессионистской «зарисовки с натуры» и виртуозного концертного произведения с повышенной психотехникой переключений.

**Материалом** статьи служит опус фортепианных этюдов К. Дебюсси. В основу исследования положены **методы** музыкально-теоретических наук – гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений в их связи с методами стилистического анализа.

Наше исследование начнем с особенностей формообразования как квинтэссенции импрессионистского мироощущения.

По мнению большинства исследователей творчества К. Дебюсси, форма (конструкция) его произведений «никогда не бывает жесткая и никогда не воспринимается обнаженно», но, при этом, «строго выстроена и тщательно продумана в мельчайших деталях» [5, с. 92]. Подобные особенности наблюдаем в Этюдах «Для пяти пальцев по г-ну Черни» и «Для секст».

Этюд № 1 «по г-ну Черни» написан в характерном C-dur. Его форму в целом условно можно определить как модулирующую из промежуточной в сложную трехчастную репризную с серединой типа

эпизод и динамизированной репризой-разработкой, завершающейся синтетической кодой. Следствием такой необычной для этюдного жанра формы стало и типичное для К. Дебюсси непропорциональное соотношение, а также возрастание масштабов разделов: первый раздел (такты 1–31) представляет собой подобие периода повторного строения; второй, срединный – более протяженный (39 тактов); наконец, третий, «репризный» раздел – самый масштабный (46 тактов). Особенностью строения целого является и то, что второй и третий разделы состоят из двух развернутых и контрастных частей. Рассмотрим музыкальные события более подробно.

*Первый раздел* Этюда «Для пяти пальцев» открывает типичная для жанра и, по сути, цитатная фигура этюдов К. Черни (до-ре-ми-фа-оль-фа-ми-ре). Реплика «*Sagement*» (мудро) не без юмора характеризует плавное, размеренное движение восьмых нот в левой руке (мотив *a*). Однако уже в самом начале, как верно отмечает А. Алексеев, происходит «обострение элементарной классицистской фигурации неожиданными инкрустациями чужеродных ей звуков» [1, с. 29]. При первом повторении оstinатного этюдного мотива, проводимого левой рукой, в правой руке заявляет о себе контрастный мотив *b* – одинокий стаккатный тон ля бемоль, «вклинивающийся» на слабых долях такта и будто «перебивающий» ровное движение мотива *a*. В развитии мотивов лежит одна и та же идея – повторения и ускорения. Накопление внутренней энергии сменяется кратким *crescendo*, динамический пик которого отмечен изменением, а точнее, переломом в мелодическом рисунке обоих участников (*Mouvement de Gigue*, т. 7): на месте гаммообразного движения появляется движение арпеджио, на месте *ostinato* – транспонирующая секвенция по малым секундам, на месте интервального противоречия голосов по вертикали (б. 3, б. 7, ув. 5) – способность образовывать единые арпеджированные волны ум. VII2 (т. 7, 8, 9).

Второе предложение (такты 11–31) строится на материале *a*, *b* и экспонировании нового микротематизма. С началом второго предложения восстанавливается первоначальный темп. Ведущий мотив звучит теперь в тональности доминанты (*G-dur*), а «отвечает» ему не мотив *b*, но новый, ритмически и образно контрастный краткий звонкий мотив *c*, подчеркнутый авторской репликой *brusquement* (рез-

ко). Теперь между партнерами возникает не интервальное, но тональное противоречие: *G-dur* – *Fis-dur*. Небольшое *crescendo* (т. 15–16) подводит к уже знакомому материалу – цепочке из уменьшенных септаккордов (т. 17–20), которая в своем развитии объединяется с мотивом *c* и превращается в веселый танец (т. 21–27). Заканчивается второе предложение первым кульминационным участком композиции – дополнением в виде яркой каденции, где таким образом экспонируется новый материал – мотив *d* – искрящиеся бравурные восходящие и нисходящие арпеджио шестнадцатыми.

*Второй раздел* Этюда «по г-ну Черни» (такты 32–70) не имеет четкой структуры, отличается ладовой и тональной неустойчивостью и по строению, как отмечалось, напоминает середину типа эпизод, состоящую, в свою очередь, из двух частей. Показательным примером импрессионистского развития мысли, спонтанности, непредсказуемости движения является первое построение раздела, где звучат варианты мотивов *b* и *c* (т. 32–34):



В рассматриваемом сегменте, занимающем всего три такта, тональность меняется 7 раз (*Es*, *C*, затем следуют *As*, *D*, *e* и, наконец, после *G-dur* устанавливается *C*)! Помимо несвойственного этюдному жанру тонального решения необычными являются и авторские ремарки по отношению к темпу: *Rubato*, *Mouvement*, *Molto rubato*, благодаря которым каждый из трех тактов построения звучит в «своем» свободном темпе. Аналогична и нюансировка динамическими вилочками, указывающими на точность и, следовательно, важность правильной интенции в исполнении интервальных всплесков. Новый мотив *e*, появляющийся в заключение первой части второго раздела, представляет собой восходящий пассаж

в *G-dur* – насыщенный звуковой поток, которым отмечен второй кульминационный участок этюдной композиции.

Во *второй части* второго раздела и в последующем третьем мотивы *a, b, c, d, e* разнообразно сопоставляются, комбинируются, сталкиваются друг с другом, вариантно изменяясь и представляя подчас в совершенно ином облике. Например, мотив *c* (т. 52–54, 56–58), «освобождаясь» от нисходящего украшения тридцатьвторыми, звучит прозрачно и не так резко, как в начале, а мотив *b*, напротив, появляется в аккордовом варианте на *forte* (т. 86, 88–89).

Приведенный анализ позволяет заключить, что Этюд «Для пяти пальцев по г-ну Черни» – это типичный пример сочинения «многоформульного», богато пестрящего фигурационно значимыми мотивами. Всего в Этюде мы проследили **пять тематических экспозиций (мотивы *a, b, c, d, e*)**, однако вариантов, фактурно, структурно, ритмически и динамически отличных от исходного облика, много больше. Соответственно, событий переключения и смены звуко состояний музыки внутри одного Этюда еще больше. «Спаивают» такое обилие музыкальных характеристик динамические всплески, заключающие, подобно описанным выше, все разделы музыкальной формы с ее конечной устремленностью к главной кульминации в завершении целого. Выпуклости, цельности формы способствует и то, что скорость музыкального движения постоянно увеличивается: от пульсации восьмыми, затем шестнадцатыми и триолями шестнадцатых она постепенно доходит до «бега» шестьдесятчетвертыми.

Для К. Дебюсси как композитора-импрессиониста первостепенную роль играет *звуковая сторона* музыкальных событий, то есть то, что связано с фонизмом, со сменой гармонических красок, динамики, регистра, словом, тем, что формирует музыкальную характеристичность, образность. Обилие тематических экспозиций, помещенных в условия быстрого темпа, в сочетании с принципами вариантной повторности и сложными структурными конструкциями (мы имеем в виду середину типа эпизод и репризу – разработку с последующей развернутой кодой) сообщают Этюду № 1 *новый уровень исполнительской сложности*, которого не знал ранее этюдный жанр. Речь идет о невероятной по насыщенности *психотехнике переключений*. Изменчивость тональных центров, фигурационно-регистровых позиций

и типов музыкальной экспрессии в Этюде родственна быстроте, с которой едва уловимо меняются краски природы, что не может не навести на мысль о том, что Этюд «Для пяти пальцев» К. Дебюсси – это не просто виртуозная пьеса, направленная на совершенство мастерства исполнителя, но происходящая на наших глазах музыкальная «зарисовка с натуры».

Обратимся вновь к аналитическому рассмотрению текста.

Образно-драматургический замысел Этюда неоднозначен. Двойственность образного восприятия музыки возникает с первых же тактов. Как отмечалось, Этюд начинается с подражания упражнениям «по г-ну Черни» в исполнении – заметим – не слишком одаренного ученика. Однако эта образная установка сохраняется недолго. Уже в середине первого предложения (т. 6) происходит перелом в фигурационном рисунке (появляется движение арпеджио, изменяется темп, тональность) и настроении. Формула Черни многократно возвращается, но каждый раз – в новом облике, подчас меняя не только лад и структуру (т. 11–16), но и характер: мотив *a*, поначалу данный в облике спокойного мерного движения *legato*, затем становится то холодным и «колючим» (т. 72, 79), то напряженным и даже яростным (т. 83–90). На протяжении всего Этюда слух различает множество фигурационно-тематических, фактурно-звуковых образований, богатых образным содержанием, это позволяет заключить, что, начинаясь как «школьное» упражнение в стилистике К. Черни, Этюд перерастает в яркое звукоизобразительное полотно, связанное с жизнью природы и, в частности, морозящего на море дождя. Согласно высказыванию самого композитора, Этюды родились с помощью «бесконечного» и «всегда близкого» моря [8, с. 67]. Этюд № 1, наряду с целым рядом других (№№ 2, 3, 8, 11), можно отнести к одному из примеров воссоздания композитором морского пейзажа. Заметим также, что музыка этого Этюда близка по духу, средствам выразительности, штрихам и фактуре другому произведению К. Дебюсси – «Сады под дождем» из цикла «Эстампы». Скрытой программой Этюда, на наш взгляд, выступает диалог *моря* (то спокойного, ласкового, то бурного и ликующего) и *дождя*. Стилистическая фигура Черни остроумно переосмысливается композитором в фигуру накрапывающих капель, а вся композиция становится диалогом

расходящегося дождя и волнений моря. Музыкальная экспрессия становится источником богатых связей-ассоциаций слухового образа со зрительно-пространственными, светлотными, тактильными и другими ощущениями.

Ассоциации с морским пейзажем, но иного плана, вызывает также Этюд № 4 «Для секст». Основной темп Этюда – *Lento*, наполненный интенсивным *rubato*. Композитор вводит массу ремарок, как то *calando, animando poco a poco, ritenuto, un poco agitato* и вновь *ritenuto*, оживляя или приостанавливая движение. Тут же находим множество указаний, касающихся характера звучания, и, следовательно, образного наполнения, – таких как *mezza voce, dolce sostenuto, smorzando, dolce sensibile* и множество оттенков *piano*. Общая музыкальная картина Этюда отличается спокойствием, плавностью линий фигурационных рисунков, неторопливостью движения секстовых волн. Если в первом Этюде море предстает динамичным, действенным, то Этюд «Для секст» являет иной характер – созерцательной лирики, с неожиданными восклицательными драматическими порывами в кульминациях. Язык морского пейзажа в Этюде № 4 обогащен также оригинальными «обобщениями через жанр» – эпизодами в духе веселого острохарактерного скерцо, вызывающими ассоциации с морскими обитателями. Богатство фактурно-жанровых решений и типично импрессионистское спонтанное развитие материала наряду с полярностью образных сфер делает данный Этюд уникальным не только с точки зрения традиционного понимания жанра, но и в творчестве самого К. Дебюсси.

Структура Этюда № 4 «Для секст», напротив, максимально приближена к классическим канонам построения формы. Этюд представляет собой зеркально-симметричную концентрическую композицию и состоит из пяти разделов. Схематически ее можно обозначить следующим образом:

**A B C B<sub>1</sub> A<sub>1</sub>**  
20 т. 6 т. 11 т. 8 т. 14 т.

Форму отличает единство материала: в «скерцо» **B<sub>1</sub>** появляются меланхоличный характер и интонации, отсылающие к тематизму раз-



дела *A* (т. 42–45); баркарольные «покачивания» секст, свойственные срединному разделу *C*, также впервые экспонировались в *A* (т. 10–12). Единый логико-драматургический принцип целого выражен в отношении пропорций: раздел *A* масштабней и насыщенней музыкальными событиями в сравнении с заключительным «постлюдийным» *A*<sub>1</sub>. Вместе с тем, как крупные части, так и отдельные небольшие построения Этюда № 4 часто завершаются ферматами, приостановками движения, зависанием длиннот на педали (например, т. 6, 19–20, 25, 26 и т. д.). Вследствие подобной гибкости, «уравнивания неравного» в ходе музыкальных событий архитектурная четкость структуры целого ускользает, крупная тектоника теряется в импрессионистской свободе музыкального высказывания.

Авторское толкование Клодом Дебюсси этюдного жанра проявляется также в декоративности, орнаментальности линий мелодических рисунков, свободе ритмического пульса, ладовой и тональной зыбкости, повышенном внимании к разнообразным деталям, артикуляционным особенностям текста. Излюбленным способом звукового высказывания К. Дебюсси в этюдном жанре является *арабеска*, т. е. гибкая, волнистая, капризная линия. Отсюда – связь композитора с музыкальным прошлым (сам К. Дебюсси говорил о «божественной арабеске», называя имена Лассо, Палестрины, Баха [4, с. 32]), и, с другой стороны, мастерами модерна, для которых арабеска является собой универсальную эстетическую категорию, соединяющую искусство и природу [см. подробнее: 6, с. 153]. К. Дебюсси трактует арабеску очень по-разному: мелодия в Этюде № 4, изложенная секстовой второй, непредсказуемо вьется в пределах небольшого интервала (сексты), то замирая на длинных нотах, то продолжая свое движение (т. 1–9, 16–19 и др.). Появляющийся контрапункт в среднем голосе порождает еще один вариант музыкального орнамента (т. 2–4, 7–9 и т. д.). Голоса, переплетаясь и взаимодействуя, создают ощущение тонально-гармонической неясности, ладовой зыбкости, свободы и непредсказуемости рисунка, сочетания реальности и ирреального, что является характерной чертой импрессионизма и началом в недрах последнего *эстетики алеаторного* (см. подробнее: [2]). Для примера рассмотрим первое предложение Этюда (т. 1–6):





Начинаясь в основной тональности *Des*, секстовые ленты уже во втором такте переходят в параллельный *b – moll* с двукратной сменой гармонического и натурального видов; затем смещение устоев продолжается с *b* на *Ges*, *Des*, *es* и замирает на *C* миксолидийском (т. 5), не требуя разрешения. Подобная ускользаемость тональных центров усиливает ощущение импровизационного течения музыки, создаваемого непредсказуемым рисунком арабески.

Импрессионистской стилистикой отличаются и *фактурные особенности* Этюдов. С одной стороны, данные К. Дебюсси названия Этюдов непосредственно отвечают техническим задачам этюдного жанра. С другой стороны, в каждом из Этюдов композитор находит их уникальное нетрадиционное решение. Как уже отмечалось, Этюду № 1 «по г-ну Черни» далеко не свойственен единый модус, единый тип движения. Несмотря на преобладание фигурационной формулы, заявленной в названии, данный Этюд включает еще 5 «технических элементов», правда, почти всегда являющихся примерами позиционной игры и потому *соответствующих указанию «для пяти пальцев»*. Среди них: всевозможные виды арпеджио (т. 28–31, 32–34, 35–40 и т. д.), гамма в прямом движении в двух руках (т. 42–43, 61–62, 111–112), фигура остинато в левой руке с выдержанным басом (во второй части раздела II) и ритмически четкая трель (т. 74–78, 80–82), служащая фоном для украшений, свойственных технике французских клавесинистов. Таким образом, Этюд № 1 – это пример остроумного творческого решения композитором традиционной жанровой задачи игры «для пяти пальцев».

Этюд № 4, напротив, посвящен разработке одного единственного «технического задания» – игры секстами. Однако поражает неисчерпаемость комбинаций звукового материала! Высотный рисунок секстовых лент отличается импровизационным характером; витиеватую линию арабесок в партии правой руки часто «дополняют», украшают контрапунктирующие микротемы в партии левой руки (например, т. 2–6). В Этюде № 4 встречаем островки типично импрессионистского сопоставления регистров, где каждый голос, сливаясь с остальными, остается самоценным в своей собственной линии (т. 42–45), и, наоборот, примеры типично романтической шопеновской фактуры (т. 10–12, 27–29 и т. п.). Еще одной особенностью и сложностью «технического задания» Этюда № 4 является «опробование» в игре секстами *всех видов артикуляции*. *Non legato* композитор применяет для разряжения звучности (т. 5–6, 37, 55–58) или наоборот, рельефного выделения кульминационных участков (т. 16–17, 25, 26); *staccato* появляется одновременно с репетициями секст, там, где необходима скорость, легкость движения (т. 21–26, 38–42); *legato* – в волнообразных покачиваниях шестнадцатыми (т. 10–15, 27–32 и т. д.) и выразительном пении восьмыми. Наряду с фантазией арабескового движения по горизонтали, композитор фантазирует в объединении секст по вертикали, оживляя слуховое восприятие фонизмами возникающих аккордов самых разнообразных структур, в том числе – лент из секстаккордов, малых минорных квинтсекстаккордов, многотерцовых созвучий, аккордов с побочными тонами (т. 6–18, 25–26, 28 и т. д.). Взаимодействие линий горизонтали с гармоническими вертикалями, в свою очередь, создает эффекты ладовой или тональной неоднородности этюдного движения, функциональной многозначности звучания.

**Выводы.** Этюдный опус К. Дебюсси представляет собой импрессионистское толкование этюдного жанра. Импрессионистская стилистика – стилистика непредсказуемого, мимолетного, быстротечного, неожиданного – являет неисчерпаемость «музыкальных идей» и принцип «ускользания» от определенности в самых разнообразных измерениях музыкального языка, будь то тональный центр, рисунок фигурации, метр и т. д. Благодаря мозаичности, декоративности музыкальной ткани, обилию музыкальных характеристик и частоте

их смен путем резких фактурных переключений, благодаря причудливо-извилистому движению мелодического рисунка, непредсказуемости развития мотивов, их преобразований и внезапных наложений друг на друга, детальной звуковой нюансировке, избытию микродинамических штриховых эффектов и разнообразию артикуляционных приемов, постоянству *tempo rubato*, или же ошеломляющему манипулированию определенным интервалом в течение всего Этюда – музыкальное высказывание воспринимается нами почти импровизационно в логике непосредственного протекания «здесь и сейчас», возбуждая множество образных связей-ассоциаций музыкальной чувственности. Импрессионистская стилистика становится основой жанровых инноваций: композитор переосмысливает и углубляет характеристическое начало музыки, создавая образцы изменчивой, тонкой, лирической пейзажной миниатюры. Музыкальное содержание Этюдов № 1 «Для пяти пальцев по г-ну Черни» и № 4 «Для секст» ведомо образно-драматургическим замыслом и являет собой примеры импрессионистических «зарисовок с натуры»: оба Этюда, отличаясь яркими индивидуальными чертами, преумножают образный ряд «Моря» в творчестве композитора.

Вместе с тем, в форме обоих Этюдов мы ощущаем хорошо организованную структуру, скрытое действие основополагающих принципов классических музыкальных форм. Уникальность Этюдов К. Дебюсси заключается в том, что, при всей инновации, К. Дебюсси сохраняет и преумножает сущность этюда как жанра сложного, виртуозного сольного произведения, инициированного определенными техническими трудностями инструментальной игры.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алексеев А. *История фортепианного искусства*. — Т. 3. / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.
2. Бодрийяр Ж. *Пароли. От фрагмента к фрагменту* / Ж. Бодрийяр. — Екатеринбург : У – Фактория, 2006. — 183 с.
3. Быков В. *Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси* / В. Быков // *Дебюсси и музыка XX века*. — Л. : Музыка, 1983. — С.137–172.
4. Гаккель Л. *Фортепианная музыка XX века* / Л. Гаккель. — Л. — М. : Советский композитор, 1976. — С. 26–56.

5. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси / Э. Денисов // Вопросы музыкальной формы. — М. — 1977. — Вып.3. — С. 230–253.

6. Егорова Б. Дебюсси и его окружение / Б. Егорова // Муз. Академия. — М. — 2002. — № 4. — С. 152–157.

7. Кремлев Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремлев. — М. : Музыка, 1965. — 791 с.

8. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. — М. : Сов. композитор, 1985. — 159 с.

9. Портная И. Некоторые аспекты исполнительского прочтения этюдов Дебюсси [эл. ресурс] / И. Портная. — Режим доступа: [ftp://194.226.213.129/text/portnaya\\_120\\_259\\_267.pdf](ftp://194.226.213.129/text/portnaya_120_259_267.pdf).

10. Холопов Ю. Дебюсси / Ю. Холопов // Очерки современной гармонии. — М. : Музыка, 1974. — С. 163–177.

**Леонтьева Н. Импрессионистская стилистика этюдного опуса К. Дебюсси (на материале этюдов № 1 «Для пяти пальцев по 2-ну Черни» и № 4 «Для секст»).** Статья раскрывает принадлежность этюдного опуса импрессионистской стилистике композиторского письма, в отличие от традиционного взгляда на Этюды К. Дебюсси как на типичное явление жанра. Импрессионистская стилистика Этюдов № 1 и № 4 показана как путь жанровой инновации: сохраняя этюд как виртуозное произведение, преумножая его технические и психотехнические сложности, Дебюсси открывает этюд как способ «пейзажной зарисовки», форму «музыкального маринизма».

**Ключевые слова:** импрессионистская стилистика, К. Дебюсси, этюдный жанр.

**Леонтьева Н. Імпресіоністська стилістика етюдного опусу К. Дебюссі (на матеріалі етюдів № 1 «Для п'яти пальців по пану Черні» та № 4 «Для секст»).** Стаття розкриває приналежність етюдного опусу імпресіоністській стилістиці композиторського писання, в відміню від традиційного погляду на Етюди К. Дебюссі як на типові явище жанру. Імпресіоністська стилістика Етюдів № 1 та № 4 показана як шлях жанрової інновації: зберігаючи етюд як віртуозний твір, помножуючи його технічні та психотехнічні складнощі, Дебюссі відкриває етюд як спосіб «пейзажної зарисовки», форму «музичного маринізму».

**Ключові слова:** імпресіоністська стилістика, К. Дебюссі, етюдний жанр.

*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: