

Леонтьева Н.И., аспирантка кафедры гармонии и полифонии

ХГУИ им. И.П. Котляревского

ФОРТЕПИАННЫЙ ЭТЮД В КОНТЕКСТЕ ИМПРЕССИОНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ К. ДЕБЮССИ (НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДА № 1 ДЛЯ «ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ» ПО Г-НУ ЧЕРНИ)

Аннотация. В статье рассматривается переосмысление этюдного жанра К. Дебюсси (на примере Этюда № 1 для «пяти пальцев» по г-ну Черни). Показано, что, с одной стороны, этюд понимается как импрессионистская «зарисовка с натуры», с другой – как виртуозное произведение с повышенной психотехникой переключений.

Ключевые слова: импрессионистская стилистика, модификация этюдного жанра.

Анотація. Леонтьєва Н.І. Фортепіанний етюд в контексті імпресіоністської естетики К.Дебюссі (на прикладі Етюда №1 для п'яти пальців» по н. Черні). У статті розглядається переосмислення етюдного жанру К. Дебюссі (на прикладі Етюду № 1 «для п'яти пальців» по пану Черні). Показано, що, з одного боку, етюд розуміється як імпресіоністський «нарис з натури», з іншого – як віртуозний твір із підвищеною психотехнікою переключень.

Ключові слова: імпресіоністська стилістика, модифікація етюдного жанру.

Annotation. Leontjeva N.I. Fortepianniy etude in the context of the impressionistic aesthetics K. Debyussi (on the example of Etude № 1 for «five fingers» on the nr Cherni). The article deals with the reconsideration of etude genre by C. Debussy (e.g. etude № 1 for 5 fingers according to Mr Cherni). It is shown that etude is understood as an impressionist sketch on one hand and as virtuoso piece with increased psychotechnique of conversions on the other.

Надійшла до редакції 21.06.2010

Постановка проблемы. Этюды для фортепиано были написаны Клодом Дебюсси в июле – сентябре 1915 года по заказу издательства Дюран и являются последним сочинением – «посланием» [4, с. 67] композитора, адресованным этому инструменту. Двенадцать Этюдов подводят итог более чем двадцати годам поисков и всей технике, присущей К. Дебюсси. По словам М. Лонг, которая работала над несколькими Этюдами вместе с автором, Дебюсси говорил, что «эта музыка парит на вершинах исполнительства», причем понимал под этим не «пианистическую акробатику» [4, с. 67], а саму музыку, заключенную в строгие рамки этюдов, но, при этом, сохранившую очарование и импрессионистскую непосредственность развития мысли и чувства. Но, в то же время, именно Этюды как будто «выпадают» из фортепианного творчества К. Дебюсси. Исполняются они крайне редко, о них практически не упоминается в научно-исследовательских работах и музыковедческой литературе.

Объектом данного исследования является жанр фортепианного этюда, **предметом** – его спецификация в контексте импрессионистской эстетики К. Дебюсси.

Целью статьи является выявление импрессионистского мышления композитора в этом жанре и модификация, на этой основе, собственно жанра.

Результаты исследования. Исследование проведем на примере Этюда № 1, обозначенного самим К. Дебюсси «для пяти пальцев по г-ну Черни». Типичная для жанра и, по сути, цитатная фигура начала (до-ре-ми-фа-соль-фа-ми-ре) и ее оригинальный разворот в процессе движения музыки инициируют исследовательскую мысль по пути различения жанрового и индивидуально-стилевого начал.

По мнению большинства исследователей творчества К. Дебюсси, форма (конструкция) его произведений «никогда не бывает жестка и никогда не воспринимается обнаженно», но, при этом, «строго выстроена и тщательно продумана в мельчайших деталях» [3, с. 92]. Подобную форму мы наблюдаем и в Этюде по г-ну Черни. Музыкальное высказывание воспринимается нами почти импровизационно из-за обилия музыкальных характеристик и частоты их смен, непредсказуемости развития мотивов, их преобразования и внезапного наложения друг на друга, постоянного Tempo rubato, резких тональных и фактурных переключений. Вместе с тем, мы ощущаем хорошо организованную структуру, скрытое действие глубоко переосмысленных классических законов музыкальной формы.

Особенности формообразования

Этюд № 1 «для пяти пальцев» по г-ну Черни написан в С – dur. Форму Этюда условно можно определить как модулирующую из промежуточной в сложную трехчастную репризную с серединой типа эпизод и репризой-разработкой, завершающейся кодой.

Первый раздел (такты 1 – 31) представляет собой подобие периода повторного строения со структурой 10т. + 21т. Исходный мотив а поначалу дан в облике мерного, спокойного, волнообразного движения legato восьмыми (названного нами выше «этюдной формулой»). После четырехкратного повторения, с авторской ремаркой *accelerando* движение ускоряется, что вносит оживление

в первоначальное умиротворенное состояние. Уже при первом повторении остигатного этюдного мотива, проводимого левой рукой, в правой руке заявляет о себе контрастный мотив **b**. В его развертывании лежит та же идея – повторения и ускорения, однако на сей раз материалом служит одинокий стаккатный тон ля бемоль, а ускорение осуществляется путем сжатия пауз (с семи с половиной четвертей до одной восьмой). Резкое ля бемоль «вклинивается» на слабых долях такта, как будто «перебивая» ровное движение мотива **a**. 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 – 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). Показательно завершение этой «атональной цепочки» из спускающихся по полутонам уменьшенных септаккордов – завершение доминантовым трезвучием, знаменующее собой почти классический тип заключения первого предложения периода.

Второе предложение (такты 11 – 31) строится на материале **a**, **b** и экспонировании новых микротем – **c** и **d**. С началом второго предложения восстанавливается первоначальный темп, а ведущий мотив звучит не в главной тональности, но в тональности доминанты (G-dur). Эта особенность – своеобразная отсылка к другой «ученой форме» (наряду с этюдной) – форме фуги, отношению «тема–ответ», тоника–доминанта. Правда, тема была проведена вместе с противосложением, а в «ответе» появляется новый краткий звонкий мотив – **c**, «новое противосложение», подчеркнутое авторской ремаркой *brusquement* (резко). Как и **b**, оно ритмически и образно контрастно теме, т.е. мотиву **a**. Однако 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 дополнением в виде яркой каденции, в которой экспонируется новый материал – мотив **d** – искрящиеся бравурные восходящие и нисходящие арпеджио шестнадцатыми. Каденция (т.28 – 31) представляет собой *первый динамический взлет*, первую кульминацию Этюда.

Второй раздел (такты 32 – 70) не имеет четкой структуры, тонально неустойчив и по строению напоминает середину типа эпизод, которая, в свою очередь, состоит из двух частей. *Первая часть* (такты 32 – 48) включает в себя три разных материала и по структуре является подобием простой трехчастной безрепризной формы. В первом построении типа периода (т.32 – 34) проводится материал **b** и **c**: **b** звучит в нижнем голосе, а интервальные всплески **c** – в верхнем. В рассматриваемом сегменте, занимающем всего три такта, тональность меняется 7 раз (Es, C, затем следуют As, D, e – moll и, наконец, после G – dur устанавливается C – dur)! 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 периода звучит в «своем» свободном темпе. Второе построение (такты 35 – 41) основано на вычленении и повторении, «кружении» на *piano* элементов мотивов **d** и **c**. Третье построение (такты 42 – 47) является *вторым кульминационным участком* в Этюде. Здесь экспонируется новый мотив **e** – восходящий пассаж в G – dur – насыщенный звуковой поток, завершающийся вариантом-отголоском темы **a** в далеких соль мажору тональностях – Es, Des и неожиданном Ces миксолидийском.

Вторая часть второго раздела (такты 49 – 70) начинается с *pp subito* и резкой смены настроения – темнеет колорит, нет ярких красок, динамических взлетов. Мотив **a** звучит приглушенно, будто издалека и уже не в мажоре, но в миноре (as – moll, a – moll), мотив **c**, наоборот, сохраняет мажорное наклонение и благодаря ладовому контрасту с мотивом **a** кажется светлее, чем при первом проведении. Далее следуют две звуковые волны: первая подводит к *mf* (на материале **e** и **a**, т.62 – 64), вторая – к F (материал **c** и **d**, т. 65 – 70). Две звуковые волны представляют собой *третью кульминацию* Этюда.

Наконец, *третий раздел* Этюда – реприза (т.71 – 116) – изложен в необычной для этюдного жанра форме. Его условно можно разделить на две части: динамизированную репризу-разработку (т.71 – 97) и синтетическую коду (т.97 – 116). *Первая часть* по духу напоминает небольшую разработку сонатного *allegro*. Сперва здесь сопоставляются вариантно измененные мотивы **a**, **b** и **c**. Мотив **a** звучит вкрадчиво и остро (*staccato*), в характере злого скерцо, **c** же появляется на фоне легких прозрачных шестнадцатых на *piano*. Далее, с появлением мотива **b** (т.85), музыкальное высказывание становится более настойчивым и яростным. Происходит столкновение двух характеров – **a** и **b**, причем мотив **a** представляет собой поступенное движение в пределах напряженной уменьшенной квинты, а речитативные интонации **b** очень драматичны. «Бурлящая» каденция (такты 91 – 96), построенная на мотиве **a**, подводит к коде, где наступает развязка действий, и *четвертая – главная кульминация* Этюда. В *коде* на F и FF празднично, светло звучат темы **a**, **b**, **d** и **e**. Завершается Этюд в основной тональности.

Как видим, форма Этюда «для пяти пальцев» по г-ну Черни в целом разрастается подобно концентрическим кругам. Первый круг завершается четырехтактовой кульминацией в конце первого раздела (т.28 – 31, мотив **d**), второй круг – в конце первой части второго раздела, здесь кульминационный участок несколько больше – шесть тактов (т.42 – 47, мотивы **e** и **a**). Третья яркая кульминация – еще протяженнее, это две динамических волны, завершающие второй раздел Этюда (т.62 – 64, 65 – 70, мотивы **c**, **b** и **d**). Наконец, четвертая кульминация – это, по сути, вся кода (такты 97 – 116), где звучат мотивы **a**, **b**, **d** и **e**. Т.о., каждый последующий кульминационный участок превосходит предыдущий и вмещает в себя большее количество тематического материала, а, следовательно, и образов-участников; выстроенные таким образом кульминации являются и средством генерализации формы, ее

дыхания, подчинения многочисленных ненормативных событий и принципов разных форм внятному крупному логико-динамическому принципу целого.

Для К. Дебюсси как композитора – импрессиониста первостепенную роль играет *звуковая сторона* музыкальных событий, то есть то, что связано с фонизмом, динамикой, регистром, словом, тем, что формирует музыкальную характеристичность, образ. Обилие тематических экспозиций 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 «для пяти пальцев» *новый уровень технической сложности, который не был свойственен ранее этюдному жанру*. Речь идет о невероятной по насыщенности *психотехнике переключений*. Только тематических экспозиций, как мы определили, было пять (мотивы **a**, **b**, **c**, **d**, **e**), а вариантов, фактурно, структурно, ритмически и динамически отличных от первого проведения, много больше. Соответственно, событий переключения и смен звукостояний музыки внутри одного Этюда еще больше. Изменчивость тональных центров, фигурационно-регистровых позиций и тематических характеристик в Этюде родственна быстроте, с которой едва уловимо меняются краски природы, что не может не навести на мысль о том, что Этюд К. Дебюсси – это прежде всего «*зарисовка с натуры*», а не просто виртуозная пьеса, направленная на совершенство мастерства исполнителя.

Образно-драматургический план

Этюд «для пяти пальцев» полон импрессионистской спонтанности, – это выражается и в большом количестве контрастных фигурационно значимых мотивов, и в непредугадываемости их появлений, и в бесконечной изменчивости и неуловимости казалось бы знакомых черт, и в неожиданности фактурных решений, в результате чего одна тема соответствует нескольким «героям». Перед слушателями возникает картина, звуками запечатлевшая морскую гладь, впитавшая солнечный свет и звенящая дождем.

Образно-драматургический замысел этюда «Для пяти пальцев» неоднозначен. Двойственность образного восприятия музыки возникает с первых же тактов. Этюд начинается с подражания упражнениям «по г-ну Черни» в исполнении не слишком одаренного ученика, – ремарка «*Sagement*» (мудро) в начале произведения прекрасно характеризует спокойное, плавное, размеренное движение восьмых нот в левой руке (мотив **a**), а появление чуждого до мажору тона *as* (мотив **b**) в правой руке как будто нарушает и высмеивает степенное движение левой. Однако это только *начало* Этюда. Уже в середине первого предложения (т.6) происходит перелом в мелодическом рисунке, – появляется движение арпеджио, изменяется темп, тональность, настроение. 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** появляется то холодным и «колючим» (т.72, 79), то напряженным и яростным (т.83 – 90). Этюд «Для пяти пальцев» не монотематичен, не

«посвящен» исключительно проведению и развитию технической формулы «по г-ну Черни». Напротив, слух различает множество фигурационно-тематических, фактурно-звуковых образований, богатых образным содержанием, что позволяет заметить, что, начинаясь как «школьное» упражнение по К. Черни, Этюд «Для пяти пальцев» перерастает в нечто совершенно иное.

Согласно высказыванию самого композитора, Этюды родились с помощью «бесконечного» и «всегда близкого» моря [4, с. 67]. Этюд № I можно отнести к одному из примеров изображения композитором морского пейзажа. Но не только. 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*.

Первый раздел Этюда «для пяти пальцев» представляет собой экспозицию главных тем и «героев», которые не всегда жестко соответствуют друг другу, но, при этом, легко узнаваемы – «герои» четко «прорисованы» и острохарактерны, а темы (мотивы) имеют ясную структуру, поэтому даже вариантно и структурно изменяясь, улавливаются слухом.

Так, первый мотив **a** – напомним, мерное, волнообразное движение от *do* к *sol* и обратно, повторяющееся несколько раз на *riano* в первой октаве, – ассоциируется с образом едва заметного *движения на поверхности воды*. Постепенно длительности уменьшаются (т.5), – море потихоньку просыпается, появляются первые небольшие волны (движение арпеджио), которые растворяются в первоначальном спокойствии (второе предложение). Как отмечалось выше, одновременно с мотивом **a** возникает повторение тона «*as*» – мотив **b** – краткое, упругое *staccato*, похожее на падающие *капли дождя*, которое ни тонально, ни ритмически не подчиняется заданному морем движению. Сперва дождь едва накрапывает, а с ускорением волнообразного движения в левой руке, тон *as* повторяется все чаще, рождая ощутимую тактильную и зрительную иллюзию: дождь холодноватый, колючий, набирает силу, расходясь кругами на воде (мы имеем ввиду вытекающие из сильной доли такта арпеджио, затихающие к концу первого построения). С началом второго предложения вновь возникает мотив **a**, но в другой тональности, и на этот раз ему отвечает не **b**, а новый мотив **c** (т.12, 14) – движение по звукам *Fis – dur* трезвучия в верхнем регистре, предваряемое звонким мордентом, – яркая быстрая «вспышка», напоминающая *отблеск мелькнувшей пестрой рыбки*.

Как верно заметил Е. Назайкинский, *темы в музыкальном произведении – это «герои», но не всегда одна и та же тема соответствует одним и тем же героям* [см. подробнее – 5].

Тема моря – мотив **a** – в дальнейшем будет появляться, характеризуя и другого «героя» – дождь; структура мотива в этом случае остается неизменной, но меняется штрих, регистр, а значит, образное наполнение. Впервые образ дождя, «заимствуя» тему моря, появляется в верхнем регистре – очень светло и прозрачно – после экспозиции **c** (т.15 – 16). В результате такого фактурно-

звукового преобразования ведущего фигурационного мотива рождается образ «слепого», солнечного дождя, возникает своеобразное двухголосие дождя и моря. Завершает первый раздел и экспозицию «героев» мотив **d**, представляющий море в новом облике, – бурлящие, светлые мажорные арпеджио вызывают ассоциацию играющей на солнце *морской волны*.

Во втором разделе Этюда тематические мотивы **a**, **b**, **c** и **d** выступают в различных вариантах и комбинациях, накладываются друг на друга, изменяют свой облик и характер. Например, мотив **c** варьируется структурно (сравним такты 32 – 34, 53 – 55, 56 – 59 и т.д.), но остается эффект резкого «всплеска», устремленности к верхней ноте, динамически выпуклый рисунок, танцевальность, характерные для образа *рыбок*. Проведения мотива **a** характеризуют различные состояния моря: «покачивания» морских глубин (первое предложение второго раздела), маленькие «барашки» волн, находящихся в вечном движении (такты 48 – 54). Мотив **b** – образ дождя – выразителен и разнообразен, часто появляется, но тотчас исчезает. То дождь едва накрапывает (первое предложение первой части), то «солирует», чеканно произнося каждый звук (т.44, 63 – 64), то «подстраивается», сопровождает морские волны, перенимая их движение и штрих, и мягко, легко шелестит (второе предложение первой части). Кроме того, во втором разделе Этюда – напомним – появляется и новый материал – мотив **e** (третье предложение первой части). Восходящий бурный пассаж в G – dur на crescendo, охватывающий в своем движении более чем три октавы, воспринимается слушателем как мощная морская волна, наполненная светом.

В третьем разделе Этюда происходит трансформация «героев», раскрытие их с новой стороны. Например, море предстает перед нами бушующим и свирепым (разработочная часть), выражению чего способствуют острые звучности уменьшенных трезвучий и асимметричного строения аккордов. Дождь также становится почти яростным, – теперь капли дождя выражены не одногласно, а плотными аккордами в динамике Forte. Мотив **c**, сохраняя образную характеристику, варьируется структурно, – краткие разложенные аккорды устремляются не вверх, а вниз (т.76 – 79, 80 – 82). Образ каденции – это образ эмоциональной и динамической волны, где бурлящее море смешалось с волнами дождя, приводя к праздничной, ликующей коде, наполненной светом и искрящимися струями воды.

Жанровые коды в Этюде «для пяти пальцев» по г-ну Черни

Известно, что порядок построения Этюдов внутри цикла композитор менял неоднократно. В статье «Этюды К. Дебюсси в контексте художественного метода композитора» И. Портная предлагает таблицу, которая дает представление об изменениях между черновым, чистовым и опубликованным вариантами построения цикла Этюдов [7, с. 2]. Нельзя не заметить, что *единственный* Этюд, не меняющий своего местоположения в цикле, это *Этюд по г-ну Черни*. И это не случайно. Обратим внимание на то, что во-первых, Этюд для «пяти пальцев», открывающий цикл, написан в до мажоре, что отсылает нас к традиции построения

цикла еще со времен И. С. Баха (Инвенции, два тома ХТК), и далее продолженной в этюдах К. Черни, Ф. Шопеном, Ф. Листом, К. Сен-Сансом и др. Во-вторых, Этюд № I – один из самых моторных; таким образом, можно утверждать, что К. Дебюсси начинает цикл с Этюда, который максимально приближен к традиционному пониманию жанра: этюда как виртуозного произведения. И, наконец, в-третьих, рассматриваемый Этюд построен на знаменитой пятипальцевой формуле Черни, в чем можно усмотреть знаковое соответствие жанру: в основе *первого* Этюда лежит *первая формула*, которая формирует технику ученика.

Однако К. Дебюсси не был бы самим собой, если бы выдержал от начала до конца предложенное им в начале Этюда техническое задание. Знаковая фигурация «до-ре-ми-фа- соль-фа-ми-ре-до», действительно напоминая первые упражнения и этюды К. Черни, а также М. Клементи, упражнения Ш. Л. Ганона и др., – очень удобная, устойчивая позиция для руки, где нет лишних движений, нет переключивания или подкладывания пальцев. Однако данная формула – есть лишь начало произведения. Уже в первом предложении, композитор уходит от нее, вводя исполнителя во всевозможные виды арпеджио, гаммы, украшения и трели.

Всего в Этюде обнаруживаем семь различных технических формул:

1. описанная фигурация из поступенного движения для пяти пальцев в восходящем и нисходящем порядке (такты 1 – 6) и ее варианты (т.11 – 14, 15 – 16, 41, 44, 47, 55, 63 – 64, 72 и т.д.), всего вариантов – *пятнадцать*, причем ни один из последующих не повторяет предыдущие. В первый раз фигурация проводится в левой руке в до мажоре, во второй раз – в соль мажоре (тональность доминанты) с переходом из одной руки в другую (второе предложение раздела I), в третий раз – одновременно в обеих руках (т.15 – 16), в четвертый, с изменением структуры мотива (т.41), возникает еще один вариант: на пятипальцевую формулу правой руки накладываются триоли в левой руке (т.72), а далее – движение в пределах уменьшенной квинты (т.85);

2. короткие арпеджио септаккордов: впервые появляются в тактах 7 – 10, где движение из правой руки переходит в левую. Во втором предложении эта фигура переходит полностью в левую руку;

3. ломаные арпеджио с включением неаккордовых звуков. Первый раз эта фигура исполняется чередующимися руками (каденция первого раздела, мотив **d**), далее она переходит в правую руку (второе предложение раздела II), затем и левую (т.67 – 68). В коде встречаем несколько измененный вариант первоначального изложения;

4. двуэлементная фигура: широкие арпеджио с неаккордовыми звуками в партии левой руки и интервально-аккордовые последования в партии правой (т.32 – 34, 71, 73);

5. гамма в прямом движении в двух руках (в третьем предложении раздела II; т.61 – 62, 111 – 112). Она проходит в разных тональностях, иногда движение перебивается паузами (т.46), но неизменными остаются изложение в октаву и мажорный лад;

6. фигура остинато в левой руке (во второй части раздела II). Эта фигура напоминает первую

пятипальцевую – движение шестнадцатых не выходит за пределы квинты, – однако здесь нет поступенного движения звуков и всегда выдержан бас (тон *fes*);

7. ритмически четкая трель в левой руке (такты 74 – 78, 80 – 82) является фоном для украшений, свойственных технике французских клавесинистов (т.77 – 78, 81 – 82).

Как уже отмечалось выше, ни в одном Этюде Дебюсси (за исключением VII) не выдержан единый модус, единый тип движения, звукоостояния музыки. Отсюда вытекает одна из оригинальнейших черт этюдного письма композитора – *нарушение принципа остинатности* [2, с. 41], характерного для этюда-жанра, этюда-формы еще со времен «*Gradus ad Parnassum*» М. Клемента. Нарушение принципа остинатности в большинстве пьес и в Этюде по г-ну Черни, в частности, проявляется в неустойчивости, неоднородности фактуры и в неровности ритмического пульса (часто встречающиеся *tempo rubato* и игра длительностями). Несмотря на преобладание фигурационной формулы, заявленной в названии, в Этюде I мы обнаружили еще шесть фактурных единиц. Однако многообразие жанровых этюдных формул, фигурационных фигур, почти всегда соответствует указанию «для пяти пальцев», хотя фигуры и являются далекими друг от друга в фактурном и мелодико-фигуративном отношении. Короткие, широкие и ломаные арпеджио, трели и украшения в большинстве своем являются примерами позиционной игры: для всякой конкретной этюдной формулы (будь то начальная пятипальцевая фигурация или широкие арпеджио со сложной интервальной структурой) существует *одна* единственная *позиция* руки и *одна* верно найденная *аппликатура*, неточность которой приведет к неутешительным результатам.

Известно, что композитор сочинял свои произведения за инструментом, долго искал нужное звучание на клавиатуре и только потом записывал. Если говорить об удобстве исполнения Этюдов Дебюсси и, в частности, Этюда № I, то, несмотря на технические сложности и обилие фактурных ячеек, беспрестанно сменяющих друг друга, в отношении «рука – клавиатура» он удобен, и композитор не усложняет технические задачи ради внешнего эффекта. Связь фактуры с топографией клавиатуры и с движением рук в Этюдах и, в частности, в Этюде по г-ну Черни, выдвигает значимость *мануально-топографического фактора*.

Один из любимых приемов у К. Дебюсси – *прием двух клавиатур*. Этот прием был характерен и для клавирной техники, но у Дебюсси, как верно заметил В. Быков [1, с. 146], использование отдельно белых и черных клавиш становится важным элементом пианистической системы. Этюд «для пяти пальцев» буквально пестрит подобного рода примерами. Это и вклинивание в белоклавишное пятиступенное движение левой руки диссонирующего «черного» тона в партии правой руки (начало первого предложения); это и наложение на последовательное чередование пяти белых нот в партии левой руки диэзных «черных» нот правой руки (начало второго предложения); это и чередование пяти черных клавиш в партии левой руки и пяти белых клавиш в партии правой (т.91 –

97). Использование двух клавиатур, с одной стороны, говорит о постоянной изменчивости лада, а с другой – о том, что многие приемы игры композитору подсказывали сами руки.

Мануально-топографический фактор, наряду со слуховой компонентой, влияет и на избранную фактуру, и на ритм формы, замирание или возобновление движения. В первом предложении раздела II, где в широких арпеджио встречаются ходы на септиму и нону, т.е. достаточно неудобные для исполнения *legato* интервалы, Дебюсси неизменно дает *Rubato* и *Molto rubato*. То же самое видим в отношении к неудобным асимметричным аккордам (т.21 – 24) или к быстрым украшениям в партии правой руки (т.78, 82), – аккорды разложены, а над украшениями стоит ремарка *Cedez*.

Выводы. Уникальность этюдного опуса К. Дебюсси заключается в том, что, сохраняя сущность этюда как сложного, виртуозного сольного произведения, композитор переосмысливает и углубляет характеристическое начало музыки, создавая образцы тонкой лирической миниатюры – импрессионистского образного этюда. Структура произведения далека от традиционных для жанра конструкций и не подчиняется классическим законам построения музыкальной формы: из-за обилия музыкальных характеристик, постоянной изменчивости фигурационно-регистровых позиций и тональных центров музыкальное высказывание воспринимается почти импровизационно. Музыка Этюда № I «для пяти пальцев» по г-ну Черни ведома образно-драматургическим замыслом и является «*зарисовкой с натуры*»; принадлежит к образному ряду «Дождь и Море».

В жанровом отношении Этюд № I – типичный пример сочинения «многоформульного». В нем нет единого модуса и единого типа движения, вследствие чего проявляется одна из оригинальнейших черт этюдного письма композитора – *нарушение принципа остинатности* (термин Л. Гаккеля). Кроме того, одну из ведущих ролей в этюдной стилистике К. Дебюсси сыграл мануально-топографический фактор, во многом определив саму технику этюдного письма.

Список литературы.

1. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Дебюсси и музыка XX века. – Л.: Музыка, 1983. – С.137 – 172.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л. – М.: Советский композитор, 1976. – С. 26 – 56
3. Э. Денисов. О некоторых особенностях фортепианной техники Клода Дебюсси / Денисов Э. // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. С. 90 – 111
4. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. – М.: Сов. композитор, 1985. – 159 с.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 312 с.
6. Полтавцева Г. Методологические правила структурно – риторического анализа музыкального текста / Г. Полтавцева // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків. – 2005. – Вип.. 15. – С. 189 – 194.
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.