

Коновалова И. Ю.

канд. искусствоведения, доцент кафедры
теории музыки и фортепиано,
Харьковская государственная
академия культуры

«БЕРГАМАССКАЯ СЮИТА» К. ДЕБЮССИ КАК ОТРАЖЕНИЕ СТИЛЕВОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА

Аннотация. В статье определяется специфика композиторской интерпретации жанра сюиты на материале творчества Клода Дебюсси

Ключевые слова: традиция, композиторская интерпретация, индивидуальный стиль, жанровая модель, сюита.

Анотація. Коновалова І. Ю. «Бергамасська сюїта» К.Дебюссі як віддзеркалення стильової індивідуальності композитора. В статті визначається специфіка композиторської інтерпретації жанра сюїти на матеріалі творчості Клода Дебюссі.

Ключові слова: традиція, композиторська інтерпретація, авторський стиль.

Annotation. Konvalova I. Y. «Bergamasskaya suite» of K. Debussy as reflection of stylish individuality of composer. The article is devoted to the researching of specific of the composer's interpretation of suite genre on material of music works by Claude Debussy

Key words: tradition, composer's interpretation, individual style, genre of models, suite.

Постановка проблемы. Усиление интереса к духовно-личностной проблематике, вопросам индивидуального стиля композитора представляется одной из ведущих тенденций современной искусствоведческой мысли. Особую значимость приобретает изучение наследия мастеров переходных эпох (рубежа веков), творчество которых не вписывается в рамки одного художественного направления, обнаруживая открытость для интерпретаций.

В ряду выдающихся представителей переходной эпохи конца XIX — начала XX вв., чей неповторимый творческий облик и художественное наследие и сегодня остается центром исследовательского притяжения, является французский композитор, пианист, музыкальный критик К. Дебюсси. **Актуальность** изучения творчества К. Дебюсси на современном этапе исторического развития обусловлена рядом причин, прежде всего — художественной значимостью новаций композитора, самобытностью его музыкального мышления, отражающего «процессе порождения и раскрытия художественных смыслов» [7, с. 29]. Актуальным представляется исследование философии творчества К. Дебюсси как многогранной целостности, раскрывающей особенности его субъективно-личностной интерпретации мира.

Анализ последних исследований и публикаций позволяет сделать вывод об усилении научного и творческого интереса к наследию композитора. Более того, наблюдается тенденция переосмысления позиции искусствоведов в оценке произведений французского мастера, роли творчества К. Дебюсси в развитии музыкального искусства в целом.

Значимым для исследователей представляется также выявление в творчестве К. Дебюсси художественно-интегративных процессов, отразивших искания французских деятелей рубежа XIX–XX вв. В связи с этим, наряду с музыкологическими аспектами изучения творчества К. Дебюсси, в проблемном поле искусствоведения оказываются семантические связи творческой практики французского автора с современным ему поэтическим и живописным миром, созвучным его творческой индивидуальности. В частности, такой вектор исследует польский ученый С. Яроцинский в монографии «Дебюсси, импрессионизм и символизм» [14].

Семантические связи творчества К. Дебюсси с современной практикой раскрываются в статьях ряда авторитетных ученых (среди которых: В. Гурков, Р. Лаул, В. Цытович, В. Печерский, В. Быков, А. Владимирская, Г. Филенко), опубликованные в сборнике под символическим общим заглавием «Дебюсси и музыка XX века» [2], а также теоретической работе Ю. Кудряшова «Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века» [9]. Не останавливаясь детально на вышеуказанных работах, подчеркнем неоднозначную характеристику творчества К. Дебюсси, множественность взглядов на его наследие с позиций музыкального искусства и более широких искусствоведческих проблем.

Важнейшей научно-теоретической проблемой, пронизывающей искусствоведческую литературу, об-

Надійшла до редакції 14.12.2012

ращенную к творчеству К. Дебюсси, является обоснование исторической типологии стиля композитора. Авторы рассматривают творческую практику автора в двух контекстах: с позиции позднеромантической эпохи и музыки XX в. Так, Р. Куницкая, в своем исследовании «О романтической поэтике Дебюсси» подчеркивает романтическую природу образно-ассоциативного мышления композитора. Импрессионизм интерпретируется музыковедом как ответвление позднеромантической эпохи, и, в этом смысле, наследие композитора воспринимается как наиболее яркое и законченное выражение этой тенденции в музыке [8]. Иные исследователи (С. Яроцинский и др.) отмечают, что творчество К. Дебюсси не укладывается в жесткие рамки какого-либо одного художественного направления. Эта точка зрения перекликается с замечанием М. Сабининой о том, что импрессионизм не ограничивается четко от других течений конца XIX – начала XX вв., в частности от символизма и неоклассицизма. Музыковед подчеркивает мысль о наличии в творческой практике композитора всех признаков этих направлений [11].

Вместе с тем, существующие теоретические разработки, посвященные изучению наследия французского композитора, не исчерпывают всей полноты общей проблематики, связанной с осмыслением творческого мира К. Дебюсси и его художественно-мировоззренческих позиций.

Предметом нашего рассмотрения является «Бергамасская сюита» К. Дебюсси как репрезентация личностно-авторской трактовки жанра сюиты. **Цель** данного исследования – выявление художественно-интерпретаторской концепции К. Дебюсси в контексте его индивидуального авторского стиля.

Изложение основных результатов научного исследования.

Тонкое мироощущение, звукозримое восприятие действительности, своеобразие авторского звукомира К. Дебюсси, запечатленное во множестве оттенков его акварельно-музыкальных образов, находит специфическое воплощение в жанре сюиты, во многом отвечающем эстетическим позициям и индивидуально-творческим установкам мастера. Композиционная специфика сюитного цикла, ее генетическая связь с танцевальной сферой (активно интерпретируемой французским мастером) обуславливает постоянный интерес Дебюсси к указанному жанру. Об этом свидетельствует перечень сочинений в данном жанре, среди которых: оркестровые («Триумф Ваха», 1882), хоровые («Весна» для женского хора и оркестра, 1887) и фортепианные («Бергамасская сюита», «Детский уголок», «Маленькая сюита») произведения.

В ряду творений французского композитора, выявляющих специфику творческой индивидуальности, и раскрывающих аспекты его интерпретаторской концепции сюитного жанра, интерес представляет «Бергамасская сюита». Это фортепианное сочинение, созданное композитором в 1890 г., до сих пор не стало предметом детального искусствоведческого исследования. Данное произведение упоминается в литературе эпизодически, главным образом отмечается его музыкальный язык, в дальнейшем – язык мастера-

импрессиониста, а также некоторая связь «Бергамасской сюиты» с французской традицией. М. Сабинина связывает данное произведение с неоклассическими тенденциями в творчестве Дебюсси.

Не останавливаясь подробно на типологических особенностях «структурно-семантического инварианта» (М. Арановский) сюиты, а также истории ее формирования и жанровой эволюции в европейской культурной традиции, отметим жизнестойкость и мобильность данной модели (восходящей к эпохе барокко) и ее актуализацию в переходные периоды. Этому способствуют такие важнейшие составляющие жанрового инварианта сюиты, как драматургия контрастов (во множестве вариантов ее конкретной реализации), отсутствие структурной регламентации целого, самостоятельность, завершенность частей (первоначально танцев).

Эволюция сюиты обусловлена процессом «освобождения» танцевальной пьесы от связи с прикладным первоисточником и созданием на танцевальной основе разноплановых инструментальных композиций глубокой смысловой и образно-эмоциональной наполненности. В историко-стилевом контексте сюиты, вобрав в себя художественные принципы и черты важнейших музыкальных жанров обнаруживает способность к обобщениям концептуального плана.

На рубеже XIX – XX ст., в эпоху дестабилизации классико-романтической культуры, музыкально-языковой и жанровой трансформации, композиторское внимание к сюите вновь возникает на новом уровне развития. Этот интерес заметен прежде всего в творчестве французских мастеров – Г. Форе, М. Равеля, К. Дебюсси, иллюстрирующих преемственную связь с национальной традицией (творчеством французских клавесинистов Ж.Ф.Рамо и др) и репрезентирующих проявления неоклассических тенденций.

Следует отметить, что французская модель жанра сюиты, в отличие от других ее национальных версий (английской, итальянской), характеризуется наибольшей свободой построения цикла: от пяти танцевальных пьес в оркестровых сюитах Ж.-Б. Люлли до двадцати трех в клавирных сочинениях Ф. Куперена. «Французские клавесинисты» Ж.Ф. Рамо, Н. Лебег и др. ввели в сюитный цикл (в качестве «вставных» номеров) новые для нее типы танцев: мюзет, ригдон, чакона, пассакалья, лур и др. Кроме того, французскую танцевальную сюиту характеризует иное образно-смысловое наполнение (в плане включения психологических, пейзажных и лирико-жанровых зарисовок, усиливающих драматургию образного контраста). Напомним, что изначально интермедийные номера (располагавшиеся между заключительным «двуетом» обязательных танцевальных пьес – сарабандой и жиггой) подчеркивали танцевальную жанровую направленность.

Факт активного обращения французских мастеров – современников Дебюсси к сюите, в частности Г. Форе, объясняется новыми горизонтами понимания этого жанра и его генетической связи с танцевальной сферой, а также поиском креативных форм художественной взаимосвязи музыки и пластики (в контексте реализации идеи синтеза искусств).

«Новая» французская сюита становилась способом композиторского «суждения» о характере танцевальности. Эстетическим идеалом сюиты, символом рафинированной утонченности, вкуса, красоты для многих авторов, прежде всего К. Дебюсси, становится «Павана» Г. Форе для оркестра, хора *ad libitum*. Данное произведение значительным образом повлияла на создание «Бергамаской сюиты». Как отмечает В.Жаркова в своем исследовании, посвященном творчеству М. Равеля, «Паваной» Г. Форе «был очарован Дебюсси в процессе создания «Паспье» из «Бергамаской сюиты». Данная пьеса до издания называлась «Павана» [6, с. 186].

«Бергамаская сюита» К. Дебюсси – четырехчастный цикл, объединяющий: «Прелюдию», «Менуэт», «Лунный свет» и «Паспье». А. Алексеев указывает на отчетливое присутствие в данном сочинении двух тенденций: «с одной стороны, опора на жанровые традиции клавесинистов, с другой – тяга к пейзажным зарисовкам, к звукописи» [1, с. 111]. Первая тенденция подтверждается наличием в цикле свободно-импровизационной прелюдии, а также танцев французского происхождения – менуэта и паспье. Вторая тенденция подкрепляется присутствием в сюите Дебюсси программной пьесы «Лунный свет» с явной звукоизобразительной колористикой.

Структура «Бергамаской сюиты» К. Дебюсси и ее интонационно-жанровая специфика обуславливают выявление связей данного сочинения с жанровым канонам сюиты, его структурно-семантическим инвариантом.

Перейдем к трактовке образно-семантической программы жанра сюиты и ее основных (обязательных) разделов. Так, четырехдольная немецкая аллеманда с ее, мягкой округленностью, спокойной текучестью вызывает аналогию с неторопливым прелюдированием, т.е. выполняет функцию вступления. Ярко-характерная трехдольная суранта (французского происхождения), отличается своей акцентностью, эксцентричностью, являясь наиболее действенной частью сюиты.

Образный диапазон жанровой трактовки сарабанды (первоначально испанского трехдольного танца) в контексте сюиты достаточно широк – от величественных образцов, отмеченных чертами строгой торжественности и создающих впечатление траурно-скорбного шествия (с доминированием аккордово-хорального изложения) до инструментальных версий, акцентирующих напевно-мелодическое, лирическое начало. В целом, за медленной созерцательной сарабандой закрепились роль лирического центра сочинения. Это наиболее глубокое и разноплановое воплощение граней и оттенков лирического (вплоть до лирико-философской образности).

Бурная, энергично-стремительная жига (последняя часть цикла, связанная с англо-шотландской национальной традицией) выступала органичным контрастом к сарабанде и выполняла функцию финала сочинения.

Соотнесем семантическую программу жанрового инварианта сюиты и вышеуказанного циклического сочинения К. Дебюсси.

«Бергамаская сюита» К. Дебюсси представляет собой индивидуально-стилевую интерпретацию сюитного цикла. Опора на нетрадиционные («вставные») номера свидетельствует об аномативности авторского построения цикла с точки зрения канона. Вместе с тем, данное обстоятельство позволяет рассмотреть каждую пьесу «Бергамаской» с разных позиций, выявить множественность их значений.

Прелюдия в цикле К. Дебюсси выполняет роль вступительного раздела. Свойства, характеризующие этот музыкальный номер, представлены в полном соответствии с его функцией. Прежде всего это неторопливость развертывания музыкальной мысли, импровизационность. Вместе с тем, данная пьеса – это не единый поток музыкального развертывания, иллюстрирующий фактурное единообразие (традиционного для большинства прелюдий). К. Дебюсси оригинально трактует прелюдию как трехчастную структуру, гибко сочетающую гомофонные и полифонические принципы организации музыкальной ткани.

За каждым из трех разделов закреплена определенный звукообраз, носителем которого становятся не столько мелодически оформленные структуры, сколько ритмоинтонация, фактура, трактуемые композитором в качестве тематических образований. В этом плане следует напомнить, что в современной музыке асафьевское положение об интонации в равной мере относится к любому компоненту музыкальной ткани (что обусловило возникновение понятий ритмоинтонации, гармонической и фактурной интонации и т. д.). Более того, расширилось понимание самой музыкальной темы, которая связывалась ранее преимущественно с мелодийным фактором. По мнению Е. Ручьевской, функцию темы может выполнять любой элемент художественного целого, репрезентирующий данное сочинение [10].

Свободно-импровизационный начальный раздел в образно-тематическом и фактурном планах контрастирует среднему, гомофонная организация которого в процессе развития обогащается полифоническими элементами. Это обеспечивает ощущение динамического развертывания музыкальной мысли. Постепенное слияние двух образных планов прелюдии получает логическое завершение в репризе, что позволяет говорить о ее синтезирующем характере.

С одной стороны, прелюдия выполняет роль вступления в цикле, и на этой основе функционально подобна аллеманде. С другой стороны, развитие ее элементов в последующих пьесах (в частности в менуэте и паспье) делает прелюдию одним из важнейших драматургических звеньев в контексте цикла. Таким образом, прелюдия обнаруживает свою бифункциональность.

Обращает на себя внимание композиторская интерпретация менуэта – второго номера сюиты К. Дебюсси. Построенный из разнохарактерных разделов-эпизодов, менуэт синхронизирует структурно-композиционные признаки свободной рондальности с вариантным преобразованием исходного тематизма, а также принцип симметрии (АВАСВДА-ЕВАДСЕА). Образно-тематическая, структурная и то-

нальная калейдоскопичность менуэта объединяет чередующиеся quasi-танцевальные, импровизационные, ярко выраженные токкатные и напевно-мелодийные эпизоды. Множественность и вариативность интонационных комплексов проявляется как на тематическом, так и на тональном уровнях.

В ярко индивидуализированной начальной теме данной части (А) «контурно» обозначен жанровый знак менуэта: трехдольность в подвижном темпе, изящная орнаментированная мелодия, подчеркнутая тонико-доминантовым сопровождением. Вместе с тем, облик темы «короля танцев» лишен подлинно менуэтных черт, что обусловлено направленностью композиторского замысла не столько на реконструкцию прикладного танцевально-жанрового начала, сколько воплощение разноликого образа движения. Отсюда – усиление скерцозности, преобладание принципа образно-тематического экспонирования (в противовес развитию), игровой логики в создании целого, проявляющийся на макро- и микро- уровнях. Так, многогранность ладотональной репрезентации свойственна основной теме уже в момент ее экспонирования. Являясь одним из возможных вариантов свободной комбинаторики, ладовая переменность одновременно способствует внутренней подвижности, мобильности исходного звукового образа, созданию ощущения его постоянной изменчивости (что подтверждает идею движения). Пройдя несколько фаз своего развития первоначальный образ в последующих формах своего музыкального бытия существенно трансформируется, обретая черты величественности.

Принцип контраста, доминирующий в данной пьесе, и создающий особую изменчивость избранного типа движения, не исчерпывается лишь названными приемами. Важным представляется «включение» мелодийного материала (Д), раскрывающего новую грань образа движения (более пластичного с лирическим оттенком). Диалогизм высказывания, интонационная распевность указывают на вокальную природу мелодики данного раздела. Все это свидетельствует о переосмыслении жанровой традиции менуэта в неоклассицистском духе, обогащении лексики и семантики. Полиобразность менуэта и полифункциональность его формы, наличие интонационных связей между разделами подчеркивает использование характерной для композиторского мышления Дебюсси логики экспонирования. Тезисность, экспозиционность становится достоянием не только экспозиции, но и разработочного раздела формы, складываясь в иную, отличную от линейной, композиционно-драматургическую логику круговращения.

Таким образом, менуэт олицетворяет характерность. Примат игрового начала над танцевальным позволяют наделять менуэт в контексте цикла функцией скерцо.

Третья пьеса «Бергамасской сюиты» К. Дебюсси – «Лунный свет» – единственное нетанцевальное программное произведение в структуре цикла, по общему строю и заявленному названию ассоциирующееся с лирическим пейзажем. Как отмечает М. Сабина, – «Лирический пейзаж, являющийся в музыке

вообще символическим выражением окружающего мира, реальности, стал для французских композиторов выразительным средством, дающим характеристику окружающего мира и одновременно способным в наибольшей степени оттенить индивидуализированный строй эмоций» [11, с. 242].

Интересна программа рассматриваемой части. При детальном рассмотрении возникает ряд аналогий с двумя вариантами романса К. Дебюсси: «Лунный свет» на стихи Верлена (из цикла «Галантные празднества»). Первый вариант романса, созданный в период 1880-1883 гг., представляет собой лирико-поэтический вальсовый образ с сентиментально-элегическим оттенком. Второй вариант романса «Лунный свет», вошедший в цикл «Галантные празднества», создан в 1890 г. – год создания анализируемой инструментальной пьесы с одноименным названием. Во втором романсе композитор «отходит» от первоначального поэтического замысла; нивелируя песенно-танцевальную основу (ритмически выделенную в первом произведении). Пейзажный фон, воссозданный Дебюсси в фортепианной партии, становится основой «погружения» вокальной мелодии.

Инструментальная версия «Лунного света», подобно менуэту из «Бергамасской», представляет собой развернутое построение, состоящее из нескольких эпизодов-картин, объединенных в свободно трактованную сложную трехчастную композицию. Первый раздел композиции ассоциируется с вальсовостью, обозначенной трехдольной метрикой (9/8), мягким «кружением» триолей в верхнем фактурном голосе, мелодической закрученностью фраз.

Средний раздел «Лунного света» включает три эпизода, наиболее ярким из которых представляется первый. Его структурное и жанровые компоненты (гомофонная фактура с четким функциональным делением на «рельеф» – «фон», яркая мелодия, выразительная и гибкая линия которой подчеркивается гитарным аккомпанементом) воссоздают типичные черты ноктюра – одного из распространённых лирических жанров романтической культуры.

Инструментальная пьеса обобщила опыт двух вариантов романса «Лунный свет». Это нашло наиболее полное отражение в репризе, сочетающей в себе «фон» сопровождения ноктюра и вальсовость в мелодической линии. Таким образом, в рамках небольшой фортепианной пьесы сосуществуют различные авторские трактовки лирического высказывания. Так достигается контраст подобных в своей основе образов и единство жанровых моделей (вальс-ноктюрн), обладающих самоценной семантической программой.

Из вышесказанного можно заключить, что «Лунный свет» в инструментальной сюите является лирическим центром сочинения Дебюсси, выполняющим функцию созерцания.

Последняя часть «Бергамасской сюиты» – двухдольный «Паспье» – самый энергичный, активный номер цикла, наделенный чертами фольклорной танцевальной образности. Данной пьесе свойственна стихия движения, репрезентируемая в разных ипостасях, опора на характеричность. «Паспье» вносит в цикл

внеличностное, коллективное начало, претендуя, тем самым, на роль финала. Отсутствие ярко индивидуализированного тематического материала, особо осязаемое после «Лунного света», общий оптимистический тон высказывания, явно выраженная рондальность структуры целого, подтверждают данное наблюдение. Кроме того, «Паспье» вбирает в себя наиболее типичные принципы темо- и формообразования, свойственные предыдущим пьесам цикла: опора на исходный мотив; вариантный метод преобразования тематического материала; логика комбинирования; отсутствие регламентации и контрастность разделов, активизация ритмофактурных параметров. Финальность «Паспье» подчеркивается «включением» тематического элемента прелюдии (использованным также в менуэте).

Итак, «Бергамасская сюита» аккумулирует семантическую программу, восходящую как к жанру сюиты, так и иным концептуальным жанрам инструментальной музыки (в частности симфонии). Напомним, что прелюдия включает в себе основные принципы отношения к музыкальному тексту, типам контраста, сложившимся в музыке. «Лунный свет» – сфера личного высказывания, носитель созерцательного начала. Игровая логика реализует себя в полной мере в менуэте. «Паспье», как было отмечено выше, несет на себе бремя финала.

Предпринятый анализ позволяет сделать некоторые **выводы**:

- «Бергамасская сюита» К. Дебюсси является одним из ключевых произведений центрального периода творчества Дебюсси, синтезирующих неоклассическую и импрессионистическую художественно-стилевую ориентацию автора. Рассматриваемое сочинение репрезентирует аспекты личностно-интерпретаторской концепции К. Дебюсси и несет на себе черты творческой индивидуальности французского мастера.
- «Бергамасская сюита» предстает в виде концентрированной модели жанра сюиты, репрезентирующей типологические особенности французской ее версии.
- «Бергамасская сюита» отразила особую, характерную для XX в., игровую логику и принцип комбинирования, проявляющийся на всех уровнях художественной целостности; открыла путь к расширению тематических горизонтов музыкальной ткани, любой компонент которой может быть носителем музыкальной образности, тематизма. Анализ рассматриваемого произведения открывает возможность постижения жанровых «мутаций», характерных для творческой практики XX века.

Авторское наследие К. Дебюсси, специфика его художественного мышления, еще ждут своих исследований. Дальнейшие **перспективы** научно-теоретических поисков, на наш взгляд, лежат в поле осмысления авторской индивидуальности композитора, постижения эмоционально-психологической ауры его личности.

Список литературы:

1. Алексеев А. Клод Дебюсси / А. Алексеев // Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX веков. – М.: издат-во Академии наук СССР, 1961. – 226 с.
2. Дебюсси и музыка XX века : сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – 247 с.
3. Дебюсси К. А. Статьи. Рецензии. Беседы / К. А. Дебюсси. – М.; Л. : Музыка, 1964. – 278 с.
4. Дебюсси К. А. Избранные письма / К. А. Дебюсси. – М. : Музыка, 1986. – 286 с.
5. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М. : Сов. композитор, 1986. – С. 90–111.
6. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография / Валерия Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с.
7. Коханик И. Стилевой знак и его функция в современной музыке / И. Коханик // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник / [голов. ред. О. В. Сокол]. – Друкарський дім, 2006. – Вип. 7. Кн. 2. – С. 59 – 70.
8. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. / Р. Куницкая. – М. : Сов. Композитор, 1990. – 208 с.
9. Кудряшов Ю. Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века / Ю. Кудряшов // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 6. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 244 – 283
10. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.
11. Сабинина М. Клод Дебюсси / М. Сабинина // Музыка XX века : очерки / Ред. Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1977. – Ч. 1, кн. 2. – С. 238 – 275
12. Фришман Д. Программность и музыкальная форма в фортепианных прелюдиях Дебюсси / Д. Фришман // Музыка и современность. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 7. – С. 122-163.
13. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1970. – 478 с
14. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм / С. Яроцинский : исследование. – М. : Прогресс, 1978. – 231 с.