

ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО К. ДЕБЮССИ IN G: ПУТЬ К ИСПОЛНЕНИЮ И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Иващенко Елена Валерьевна

старший преподаватель кафедры камерного ансамбля, струнного квартета и концертмейстерского мастерства, ФГБОУ ВО Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, РФ, г. Новосибирск

Аннотация. Статья поднимает проблему редкого обращения музыкантов-исполнителей к раннему Фортепианному трио Дебюсси. Анализируя сочинение с позиций стилевых влияний, а также формирования собственного композиторского языка, автор характеризует трио как достойный образец камерно-инструментальной музыки. Важное место отводится тем аспектам и исполнительским задачам, которые влияют на интерпретацию, что создает убедительную исполнительскую версию опуса.

Ключевые слова: Дебюсси; интерпретация; исполнительские задачи; стилевые истоки; фортепианное трио.

С момента первого издания Фортепианного трио in G L № 5 К. Дебюсси (пересмотренный каталог Lesur: первоначально L № 3)¹ прошли десятилетия, но путь этого раннего сочинения французского мастера к исполнителям оказался долгим и сложным. Юношеское трио Дебюсси, увы, не часто звучит с отечественной концертной эстрады. И, хотя жанр фортепианного трио является наиболее популярным в разделе камерно-инструментальной музыки, исполнители не стремятся включать трио in G в свой концертный репертуар.

Чем обусловлен данный факт и в чем причины достаточно редкого обращения исполнителей камерной музыки к раннему Фортепианному трио К. Дебюсси? Рассуждения на эту тему будут представлены в данной статье. Кроме того, во второй части работы я затрону особенности интерпретации юношеского опуса Дебюсси, сформулировав некоторые исполнительские задачи.

Как известно, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели in G было написано Клодом Дебюсси в 1880 году в городе Фьезоле (Италия) во время путешествия молодого композитора по Европе с семьей российской предпринимательницы Н.Ф. фон Мекк. В то время Дебюсси, будучи студентом Парижской консерватории, поступил на службу к фон Мекк в качестве домашнего пианиста и учителя музыки. В исследовании К. Розеншильда «Молодой Дебюсси и его современники» [9] вскользь упоминается существование раннего достаточно крупного камерного сочинения. Но музыковед не останавливается подробно на анализе Трио in G, замечая лишь, что в письмах Н.Ф. фон Мекк П.И. Чайковскому есть короткие сведения о написании Трио молодым композитором [10, с. 73]. Трио даже игралось в приватном концерте, где партию скрипки исполнил В. Пахульский, виолончели – П. Данильченко, а фортепиано – сам молодой автор. Но на момент опубликования исследования Розеншильда (в 1963 году) полная партитура Трио отсутствовала и считалась утерянной.

Первая часть Трио была обнаружена в 1979 году на одном из Парижских аукционов и впоследствии попала в фонд Библиотеки П. Моргана в Нью-Йорке. Затем ее исполнили в Мичигане по инициативе пианиста Д. Блюменталья, имевшего доступ к рукописи.

Полную версию Трио in G нашли несколько позже в частном архиве французского пианиста М. Дюмениля, ученика Дебюсси².

Премьера Фортепианного трио Дебюсси состоялась в Мичиганском университете 20 октября 1985 года. А в СССР сочинение впервые прозвучало 13 февраля 1988 года в Большом зале Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки в исполнении Новосибирского фортепианного трио в составе М. Шавинера (фортепиано), В. Минасяна (скрипка) и И. Бялого (виолончель).

Несмотря на то что артисты Новосибирского фортепианного трио в свое время открыли ранний опус Дебюсси для отечественной публики, отмечу, что концертирующие музыканты Новосибирска с тех пор практически не обращались к исполнению Трио in G. В филармонических концертах сочинение не звучит. Молодые музыканты также обходят вниманием юношеский опус Дебюсси. Насколько мне известно, студенты Новосибирской консерватории не включают Трио в свои экзаменационные и концертные программы.

Чаще всего сочинения первых периодов композиторского творчества изобилуют многими стилевыми «влияниями» предшественников и современников: в поисках собственной манеры выражения молодые авторы, вдохновившись лучшими образцами творчества своих коллег, нередко им подражают. Потому исполнители неохотно берут в свой репертуар ранние произведения того или иного автора, боясь утонуть в пучине разрешения множества стилевых проблем этих часто несовершенных творений. Создание убедительных и оригинальных версий юношеских композиторских опусов почти всегда процесс непростой, хотя и весьма интересный. А когда этим автором является Дебюсси, творчество которого столь многогранно и глубоко, а споры об эстетической основе творчества и принадлежности композитора к тому или иному музыкальному течению не утихают, робость исполнителей вполне объяснима.

Замечу также, что исполнители, расширяя свой репертуар, всегда ориентируются на мнение публики и ее заинтересованность в тех или иных концертных программах. Исходя из собственного концертного опыта, могу сказать следующее: публика с большей готовностью приходит слушать хорошо знакомые, популярные сочинения. Меньшее воодушевление вызывают редко звучащие опусы, к которым можно отнести Фортепианное трио in G К. Дебюсси. Учитывая распространенное мнение о сложности музыкального языка французского композитора, имя Дебюсси на афише вызывает у слушателей прямые ассоциации с «новаторской» музыкой, предназначенной исключительно для знатоков. В связи с этим исполнителям сочинений Дебюсси, особенно в камерном жанре, вероятнее всего, будет не так просто привлечь широкую публику на концерт.

Обратившись собственно к партитуре Трио in G К. Дебюсси для фортепиано, скрипки и виолончели, хочется отметить следующее: на первый взгляд ничто в музыке не напоминает стиль зрелого Дебюсси. Напротив, композитор продолжает романтическую традицию. Музыка Трио, таким образом, своими истоками восходит к произведениям композиторов-романтиков яркой эмоциональностью, порывом, узнаваемыми темами и достаточно простой гармонией и формой. Одним словом, Трио in G абсолютно комфортно для восприятия и последующего осмысления его музыкального материала как самими музыкантами-исполнителями, так и слушателями, а проблемы так называемой сложности музыкального языка французского композитора отпадают сами собой!

Итак, Фортепианное трио представляет собой произведение в четырех частях: 1. Andantino con moto allegro, 2. Scherzo-Intermezzo moderato con allegro, 3. Andante espressivo, 4. Finale. Appassionato.

Все в строении цикла Трио говорит о традициях австро-немецкой композиторской школы, которая стала основой камерно-инструментальных стилей композиторов XIX века и влияния которой молодой Дебюсси не избежал.

О влияниях на молодого К. Дебюсси написано достаточно много. Несомненно, творческая среда, в которой вращался композитор в период обучения в консерватории, была насыщена огромным музыкально-стилевым разнообразием. Молодой композитор был хорошо знаком с западной инструментальной музыкой, а будучи пианистом, владел фортепианным

репертуаром, который формировался в те годы преимущественно из произведений композиторов XIX века.

Действительно, Дебюсси был одним из самых ищущих и интересующихся художников своего времени. Он изучал творчество своих современников – Грига, Листа, Франка и Шоссона, обращался к музыкальному наследию Шопена. Творения выдающихся французских клавесинистов Куперена и Рамо глубоко волновали его. Музыку Баха, Шумана, Вагнера он также высоко ценил. Свидетельства этому можно найти в письмах Дебюсси³.

Многообразны истоки музыки Трио in G. Здесь благородство и простота выражения, идущие от Шопена, шумановские восторженные кульминационные пики, изысканность и утонченность, напоминающие нам характерные интонации сочинений Франка. Характер мелодических линий Трио зачастую обнаруживает прямые исторические инструментальные заимствования и параллели. Интонационное решение темы Финала Трио, например, рождает ассоциации с полным драматизма романтическим образом. Более детальный структурный анализ темы выявляет ее интонационно-ритмическое родство с темой Прелюдии № 24, ре-минор ор. 28 Ф. Шопена (прототипом для которой стала главная партия Сонаты № 23 Л. Ван Бетховена).

Не будем забывать и об огромной силе воздействия на Дебюсси русской музыкальной культуры. Так, Розеншильд, в частности, выделяет «русское влияние» на юного автора. Приглашенный на службу к русской меценатке Н.Ф. фон Мекк, Дебюсси знакомится с новой русской музыкой Чайковского, Балакирева, Бородина, Мусоргского. Русская музыка оказала мощнейшее влияние на начинающего композитора и сказалась на его творчестве.

Так называемое «русское влияние» можно уловить и в раннем Трио in G. Некоторые его фрагменты вызывают прямые ассоциации с музыкой Бородина и Чайковского.

Понятно, что напрямую юный Дебюсси никого не копировал, но влияние музыки балетов Чайковского, его симфонического творчества и фортепианных миниатюр, а также романсов и симфоний Бородина вполне прослеживается в характере тематизма Трио.

Итак, еще раз замечу, что анализ Трио с позиций конструктивных и образно-эстетических выявляет глубинные связи с романтической традицией. Ясность формы, выразительные изысканные мелодии, использование в большинстве своем мажоро-минорной ладовой системы, простота выражения, романтический порыв – все это способствует тому, чтобы исполнители обращались к Трио и обогащали свой концертный репертуар, не опасаясь быть не понятыми широким кругом слушателей.

Трудности определенного характера, безусловно, могут встать перед музыкантами. Им в своей интерпретации не следует копировать романтические произведения в жанре фортепианного трио, а необходимо создавать убедительную трактовку, способную увлечь публику своей новизной и свежестью.

Обрисует и другой круг проблем. Во многом эти проблемы связаны со спецификой музыкального языка Дебюсси, с теми стилевыми особенностями, которые не вписываются в рамки традиций, но присутствуют в Трио, позволяя рассматривать этот ранний опус как своеобразный ключ к пониманию сочинений последующих периодов творчества Дебюсси. Исполнителям придется найти и подчеркнуть особые композиторские приемы, которые впоследствии станут определяющими чертами стиля зрелого творчества К. Дебюсси и будут характеризовать его как ярчайшего композитора-новатора своего времени. Ведь Трио in G – показательный образец поисков самостоятельного композиторского стиля.

Говоря о тончайшем переплетении традиционного и новаторского в творчестве Дебюсси, А. Розанов во вступительной статье к изданию писем композитора отмечает: «Дебюсси был не просто свидетелем перемен, свершавшихся тогда в музыкальном мире. Он оказался в них одним из главных действующих лиц, музыкантом, чьи новаторские устремления во многом опирались на творческий опыт предшествовавшего поколения композиторов» [2, с. 3].

Дискуссии исследователей на тему принадлежности Дебюсси к какому-либо направлению в

музыке не утихают. Споры об импрессионизме, символизме и даже неоклассицизме в отношении его творческого наследия актуальны до сих пор⁴. Сам же композитор, как известно, не стремился к тому, чтобы критики заключали его творчество в определенные рамки. Розанов пишет: «Письма К. Дебюсси дают драгоценный материал для изучения его сочинений, а также для <...> постижения эпохи, в которую он жил, <...> однако письма <...> не содержат законченных художественных деклараций, теоретических утверждений своей платформы в искусстве. Он не желал считаться основателем “школы” или главой какого-то направления в музыке. Соответственно, воздерживался он и от творческих “рецептов”» [2, с. 3].

Как педагог и исполнитель я разделяю мнение музыковедов, утверждающих, что Дебюсси до сих пор недостаточно оценен и понят, а традиции исполнения его музыки находятся в стадии формирования, ведь французский композитор-новатор творил в недалеком прошлом. Приблизиться к осмыслению композиторского стиля Дебюсси можно, ознакомившись с рукописями и ранними изданиями произведений композитора, погрузившись в анализ соответствующей исследовательской литературы, которая посвящена различным аспектам творчества Дебюсси. Исполнителям, особенно молодым, стоит изучить работы отечественных и зарубежных авторов, освещающих жизнь, творчество и эстетику французского гения.

Среди многих трудов, посвященных Дебюсси и его произведениям, отмечу популярное до сих пор исследование А. Альшванга [1], монументальную монографию Ю. Кремлёва о творческом и биографическом пути Дебюсси [6], упоминаемую выше работу К. Розеншильда о раннем периоде творчества французского мастера [9], а также очерк Б. Ионина, посвященный сочинениям Дебюсси 90-х годов [4]. Труд Л. Кокоревой, являющийся одним из последних крупных исследований на русском языке и отличающийся неординарным взглядом на эстетику К. Дебюсси, также заслуживает внимания читателей [5].

Несмотря на все возрастающий интерес музыковедов к творчеству К. Дебюсси и непрерывное пополнение новыми исследованиями обширного раздела литературы о композиторе, критики по-прежнему не углубляются в детальный анализ юношеского трио Дебюсси (речь идет о статьях на русском языке). Существующих записей сочинения, как уже отмечалось, не так много, а представители разных исполнительских школ – преимущественно зарубежных – внесли свои коррективы в интерпретацию музыки Дебюсси. Часто музыканты, исполняя произведения французских композиторов, тяготеют к их излишне вольной трактовке, далекой от точного выполнения авторских указаний и ремарок. Но отношение к исполнительским указаниям как к несущественным абсолютно чуждо Дебюсси: для него точное выполнение его авторских ремарок было необходимо.

Подводя итог сказанному выше, можно заключить, что Трио in G выдвигает к исполнителям весьма противоречивые требования: разрешая стилевые проблемы опуса и вытекающие отсюда сложности в вопросах интерпретации, музыканты могут испытывать психологический барьер и даже своеобразное неприятие к данному Трио Дебюсси. Все это ведет к разрушению исполнительского интереса к раннему сочинению композитора, что и сказывается в итоге на его редком звучании с концертной эстрады.

Попытаюсь обозначить основные тенденции, которые прослеживаются при детальном анализе партитуры Трио in G, и дать несколько практических советов по исполнению юношеского сочинения.

Первое, что видит исполнитель, изучая партитуру сочинения, – это подробные авторские указания. В Трио Дебюсси использует как традиционные итальянские термины, так и французские обозначения. Причем французские ремарки используются там, где композитор хочет сознательно привлечь внимание исполнителей к агогике, смене движения, точным штрихам, тонким грациями краски и колорита, характеру динамики.

С одной стороны, новшество использования французской терминологии продиктовано стремлением как можно яснее выражать творческий замысел и авторские пожелания, а с другой стороны, обращение к французскому языку, видимо, предназначено придать некий особый колорит и самому исполнению, сообщая ему утонченность и изящество. Возможно, использование французских обозначений вызвано стремлением Дебюсси преодолеть диктат

австро-немецкой традиции в музыке и обновить современные композиторские приемы письма, призвав исполнителей к точности выполнения его пожеланий и чувству меры, ограничивающему излишнюю свободу и некоторые эмоциональные преувеличения. Через детальные ремарки, когда каждый элемент музыкальной ткани связан с подробнейшими авторскими указаниями, композитор может сподвигнуть исполнителя включить всю свою фантазию на пути выражения тончайших нюансов. И эти приемы впоследствии станут типичными для зрелого творчества К. Дебюсси.

Исполнителю может показаться, что штрихи и артикуляция в Трио поставлены крайне скупой, хотя Дебюсси необычайно скрупулезно относился к штриховому расцвечиванию музыкального материала (это подтверждают авторские указания в произведениях зрелого периода). Поэтому задача исполнителей, как мне представляется, будет заключаться в том, чтобы обогатить штриховую палитру, артикуляционно «раскрасив» тематизм, следуя авторским ремаркам и не выходя за рамки стиля. Это тем более важно в ансамбле, когда каждый из музыкантов имеет собственный взгляд на музыкальный материал произведения, по-своему осмысливает и интерпретирует те или иные аспекты нотного текста (в частности, штрихи). В подобных случаях совместный кропотливый и осознанный подход к выбору нужных штрихов и приемов артикуляции будет необходим, чтобы наиболее рельефно донести авторский замысел.

Как отмечалось выше, «фортепианный след» в мышлении юного Дебюсси мог быть весьма силен, и крепкая связь с романтическим стилем проявляется в Трио в характере кульминационных эпизодов каждой части. Композитор переносит в свой ранний опус бурные кульминационные «шумановские» пики, столь характерные для всей романтической фортепианной литературы XIX века. Соблюдая нормативы прошлого, Дебюсси использует традиционную квадратность в построении основных тем Трио. В большинстве случаев мелодический материал произведения заключен в классические нормативно-квадратные рамки. Добавлю, что романтическая музыка привычна нашему уху, комфортна для исполнения и «проживания» на сцене. Трио in G, стилистически напоминающее лучшие страницы романтической музыкальной литературы, должно с легкостью восприниматься как исполнителями, так и слушателями. Есть особое пожелание исполнителям Трио: чтобы избавить материал от некоторой прямолинейности развертывания, чего так стремился избегать Дебюсси, стоит пользоваться террасообразной динамикой, высвечивая ладотональные изменения музыкальной ткани сочинения. Потребуется выстроить все кульминационные зоны в Трио, тщательно работая в ансамбле над динамикой.

Пожалуй, следует указать специфические композиторские приемы, связывающие стиль молодого Дебюсси с его последующими опусами. Например, в форме Трио уже заметны новаторские тенденции. Определить узловые моменты формообразования на первый взгляд сложно, так как форма у Дебюсси как бы не дана заранее, а вырисовывается потом, в результате музыкального процесса. И разные части Трио с большей или меньшей степенью тяготеют к традиционности либо к новаторству: Вторая и Третья части явно представляют собой более традиционную ткань, Первая часть и Финал обнаруживают более вольное, мозаичное строение, и здесь на первое место выходит метод частой смены относительно законченных эпизодов, рубежи которых отмечены у композитора тональной сменой.

Вариантное разнообразие повторяющихся напевных текучих тем, тяготение к вариационному методу развития, плавность переходов от раздела к разделу, безусловно, сглаживают грани формы, усложняя задачи формообразования. В одном из писем Дебюсси отмечал: «<...> как трудно облечь в четкую форму тысячи переживаний одного и того же лица <...>» [2, с. 23].

Поможет «лепить» форму выявление исполнителями принципа узнаваемых лейт-формул с единым тематическим ядром, пронизывающих весь интонационный строй Трио. Так, интонационно-ритмическая формула вступления к Первой части явится в итоге основной тематической опорой для конструкций многих мелодических построений Трио. Элементы вступления присутствуют в музыкальной ткани сочинения в чистом виде и в многочисленных своих вариантах, обеспечивая интонационное единство частей цикла.

Исполнителям необходимо выявить зерна лейт-формул и пронести их через всю музыкальную ткань Трио. Этот путь приведет исполнителей к более четкому восприятию формы. Ведь

узнаваемость и репризность элементов темы дает мощное обобщение в подсознании.

Э. Денисов⁶, исследуя творчество К. Дебюсси, среди прочих специфических свойств композиторской формы называет прием кратких тематических «врезок», формулируя его как принцип монтажа [3, с. 243, 246]. Зерна этого принципа прослеживаются и в раннем Трио, Первая часть которого представляет собой конструкцию, состоящую из восьми разделов. Обособленность разделов подчеркивается разнообразием их характера, тональным непостоянством и сменой темповых условий, что указано автором. Именно этот композиторский прием явился новшеством, вызывающим прямые ассоциации с направлением импрессионизма в живописи: калейдоскопичность конструкций, частая смена разделов у Дебюсси живо напоминают особую технику изменчивых переливающихся мазков на полотнах художников-импрессионистов, позволяющую передавать мимолетные впечатления.

Важным фактором, способствующим созданию импрессионистической картины, является тонкое чувствование исполнителями незначительных темповых сдвигов и изменения настроений на границах разделов, что характеризует стиль Дебюсси. Решение этой задачи не только разрешит стилевые проблемы опуса, но и поможет избавить музыкальную ткань от некоторого единообразия, связанного с отсутствием какого-либо драматизма в музыке, а также придаст новый импульс для движения исполнительской формы в целом. Добавлю, что автор не проставляет метрономические указания, но темповые и агогические ремарки вполне их заменяют. Здесь стоит отметить, что темпы в произведениях Дебюсси почти всегда указывают на характер исполняемой музыки, а не на реальную скорость движения⁷.

Бесконфликтность тематизма Трио, когда каждая новая тема в какой-то степени лишь дополняет эмоциональное содержание основных тем опуса, приводит к полному отсутствию драматизации и динамического развития материала. Исключением является лишь тема Финала, которая своей импульсивностью и напором практически впервые во всем сочинении сообщает музыкальному развитию некую напряженность. Спецификой мелодизма опуса является так называемая безостановочная мелодия. Она провоцирует исполнителя на такое же ее воспроизведение, а потому агогико-динамическая жизнь тематизма должна постоянно находиться в поле зрения исполнителей. Особо это касается развернутых мелодий Первой части Трио. Бесконечные перетекания, изменчивость мимолетных состояний основных мелодий Первой части, размытость контуров лишенных резкости тем, вариационное развитие материала с причудливым переплетением инструментальных партий в фактуре Трио требуют от музыкантов ювелирного владения фразировкой, ее продуманности и гибкости. Все это в соединении с красочной штриховой гаммой поможет преодолеть некоторую статичность музыкального образа.

Становится очевидным, что в Трио in G есть фрагменты, где Дебюсси приходит к новым идеям и пробует совершенно иную манеру письма, в корне отличную от традиций романтического стиля. Многие исследователи творчества композитора отмечали этот факт. Б. Ионин, например, характеризуя стилевые особенности зрелого Дебюсси, замечает: «Принцип постепенного становления одной эмоции <...>, заменяется сменой различных оттенков, нюансов одного или крайне близких эмоциональных состояний» [4, с. 12].

Анализ Трио показывает, что в целом его гармоническая сфера обнаруживает поиски новых идей, ломающих традиционную функциональную логику. Скрытые на первый взгляд нюансы гармонических изменений, внесенных композитором в сочинение, открываются при более детальном знакомстве с партитурой Первой и Четвертой частей цикла. Здесь можно услышать совсем не характерное для большинства композиторов-романтиков тяготение к использованию натуральных ладов, несмотря на сохранение тональности в музыке. И пусть в раннем Трио не так много характерных для зрелого и позднего Дебюсси гармонических новшеств, что, несомненно, обедняет красочно-фонические качества музыки в сочинении, тем не менее Трио содержит ростки новых решений, которые вскоре станут визитной карточкой французского гения. Восхищение Дебюсси произведениями мастеров старой французской композиторской школы привело его к использованию в собственной музыке старинных диатонических ладов, а также параллелизмов аккордов, характерных для модальной системы⁸.

Первая часть, например, начинается с небольшого вступления фортепиано, в основе которого

лежат секвенции-сопоставления однотипных ритмоинтонационных аккордовых комплексов. Каждый мотив секвенций будто «повисает», не разрешаясь. Подобный метод развития материала видим и во вступлении к Третьей части. Типичные для зрелого письма Дебюсси методы сопоставления неразрешенных созвучий, образующих характерные красочные «гирлянды», а также колорит ладовых контрастов нашли воплощение уже в одном из первых его юношеских опусов.

Необычайно живописные методы письма наблюдаем в тт. 29–32 Первой части. Движения рук пианиста «невидимой кистью» будто прорисовывают ритмические фигуры шестнадцатых на клавиатуре, и пассажи образуют красочно-импрессионистические «мазки», взлетая и низвергаясь словно волны. Ладовые сопоставления сочной звукописи в данном фортепианном фрагменте в очередной раз показывают, что гармония Дебюсси далека от традиционной функциональности. Она как полноправный участник формообразования творит драматургию музыкального процесса, становясь его основным двигателем.

Чтобы показать всю полноту гармонической жизни Трио, от исполнителей требуется тонкая совместная работа над поисками приемов *rubato*, которые помогут подчеркнуть красочные гармонические решения сочинения, обнажив ростки импрессионистических зерен в сфере гармонии. Необходимое органичное *rubato* и игра временем избавят течение музыки от метричности и позволят мысли естественно двигаться, преодолевая некую застылость диатоники и неразрешенность вопросительных интонаций. Основная нагрузка в этих творческих поисках будет ложиться на пианиста, ведь агогическая работа неразрывно связана с анализом гармонической сферы и, пожалуй, как ни у какого другого композитора, кристаллизуется в полном соответствии с живописными гармоническими решениями Дебюсси. Особого внимания заслуживает выявление пианистом многочисленных ладовых и динамических сопоставлений на коротких временных промежутках.

Несколько слов об инструментальной фактуре французского мастера: здесь также намечаются новаторские приемы, которые получают распространение в его дальнейшем творчестве.

Полифоничность мышления композитора объясняет новый подход Дебюсси к осмыслению фактурных принципов. Молодой автор весьма умело справляется со своеобразной «многоэтажностью» фактуры, трактуя партию каждого инструмента как абсолютно самостоятельную, но в то же время мастерски вплетенную в единый полифонический комплекс. Дебюсси даже в юном возрасте обладал свойством замечательно «плести» весь фактурный пласт, владея техникой как достаточно плотного, так и прозрачного письма. Обнаруживая оригинальный способ передачи «множественных эмоциональных и колористических оттенков одного образа», Б. Ионин формулирует его как полимелодию – одновременное сочетание 2, 3 и более планов, имеющих самостоятельное образное значение [4, с. 22]. В Трио данный прием получает широкое распространение. Одновременно в различных партиях сочинения может проходить до трех тем либо их элементов. При этом индивидуальная краска и выразительность каждого тембра становятся важной составляющей полифоничной фактуры Дебюсси.

Владение полифонической многоплановой фактурой всегда требует от исполнителей определенного мастерства. Необходим поиск естественного движения, обеспечивающего слышание всех пластов музыкальной ткани. Следует выстраивать не только горизонталь самостоятельных тембральных линий, но обязательно ощущать гармоническое наполнение вертикали. Это позволит подчеркнуть красочность фактуры, вместе с тем контрастно разграничить самостоятельные тембральные линии, а также выявить их взаимодействие между собой.

Говоря о сочности импрессионистических красок в сочинениях Дебюсси, остановлюсь на некоторых приемах звукоизвлечения и педализации – важных составляющих, без которых невозможно добиться характерного колорита и сочной звукописи.

О требованиях Дебюсси к исполнителям его сочинений можно судить по замечкам работавшей с композитором французской пианистки М. Лонг, изложенных ей в книге «За роялем с Дебюсси» [7]. Лонг отмечает, что игра на рояле самого Дебюсси отличалась

чрезвычайно певучим туше. Композитор «<...> понимал фортепиано как особый инструмент, в котором струны после удара молоточком начинают петь и создают полную слиянность звуков, присущую квартету <...>» [7, с. 40]. Пианисту необходимо учитывать этот момент, добиваясь мягкой звуковой атаки, близкой с взятием звука на струнном смычковом инструменте. Как известно, струнникам требуется чуть более длительное время при взятии звука: звуковой тон окрашивается вибрацией, что избавляет звукоизвлечение от излишней жесткости. В значительной степени это касается эпизодов, изложенных полифонически, когда скрипка и виолончель повторяют мелодии фортепиано. В подобных моментах любые несовершенства ансамбля становятся явными.

Пианисту нужно избегать ударной манеры игры и, как говорил К. Дебюсси, «<...> заставить забыть, что у рояля есть молоточки» [7, с. 47]. Другими словами, музыкантам в совместной работе необходимо искать звукоизвлечение и характер артикулирования, лишенные какого-либо намека на грубость.

Особого внимания от ансамблистов потребуют идеальные в своем артикуляционном единстве собственно «взятия и снятия» звука. Следует добиваться слегка завуалированной атаки, помня о чисто дебюссистской певучести звукоизвлечения и стремлении уйти от прямолинейности. Еще большего мастерства требуют все снятия звука. Отмечу, что Дебюсси весьма далек от тяготения к четким и определенным снятиям. Исполнители, как правило, должны придерживаться бережных снятий звука, стремясь к естественному угасанию (истаиванию) звучности. Если скрипке и виолончели не представляет особого труда добиться напевности в звуке в силу «вокальной» природы струнных смычковых инструментов, то от пианиста потребуется определенное мастерство, чтобы найти необходимый для исполнения тянущийся звук. Владение особыми приемами педализации, характерными для Дебюсси, вполне способно помочь пианисту в поисках певучего, красочного звука.

М. Лонг в своей книге фиксировала для пианистов рекомендации и пожелания Дебюсси, касающиеся приемов педализации. Остановимся на специфическом приеме, называемом «вибрирующая педаль». Именно такой тип педализации часто использует Дебюсси в своих сочинениях. Лонг приводит слова композитора: «<...> нужно держать педаль, но так, чтобы при этом не появилось грязного звучания <...>» [7, с. 41]. Для того чтобы понять и освоить навык такой педали, можно представлять следующее: нога, удерживая правую педаль, будто бы совершает пальцами внутри туфли вибрирующие движения. Такой прием предполагает не слишком глубокое погружение лапки правой педали. Следует довольно чутко контролировать весь процесс педализации, не позволяя ноге проваливаться до пола. Такие ассоциации помогают осмыслить непрерывную педаль. При этом уши пианиста контролируют чистоту звукового пласта, добиваясь эффекта «нанизывания» на бас, который, в свою очередь, пронзает звуковой комплекс верхних созвучий.

Для Дебюсси данный прием весьма характерен. Фактура при непрерывно вибрирующей педали наполняется объемом и особой краской. Басовые струны фортепиано акустически звучат длительнее верхних струн, так как нижние обертоны медленнее угасают. Бас не только пронзает наложения всех верхних пластов фактуры, но и за счет постоянного обновления своих обертонов (при вибрирующей педали) насыщает звуковую структуру богатым тембром и певучестью.

При использовании вибрирующей педали все длительности, прописанные в нотном тексте, начинают звучать близко по времени к реальному обозначению. Звуки не гаснут сразу, так как демпферы фортепиано постоянно приподняты при непрерывной педализации и не глушат струны. Это и образует певучий тянущийся звук□.

Дебюсси предпочитал не указывать подробную педаль в своих сочинениях, надеясь на понимание смысла музыки, чувство вкуса, фантазию и слух исполнителей. Не проставлена педализация и в Фортепианном трио. Анализируя текст Трио с позиций применения различных приемов педали, можно отметить, что в раннем опусе автор подразумевал использование всех педальных техник, в том числе и вибрирующей педали.

Исполнителям необходимо всегда стремиться к певучести и тембральной красочности звука. А потому пианисту требуется подключить все приемы звукоизобразительности, грамотно

использовать и сочетать педальные техники, включая вибрирующую педаль, а также левую педаль, умелое владение которой обогащает звучность, тембрально и даже тонально ее окрашивая, позволяя добиваться необходимой нежности и мягкости туше. Фактура при этом приобретает необходимый объем, колоритно расцвечиваясь.

В заключение коротко остановлюсь на одном важном, как мне кажется, моменте. Выше я уже отмечала безграничное преклонение Дебюсси перед творениями мастеров прошлого. Творчество выдающихся французских клавесинистов – Куперена и Рамо – повлияло на его композиторские взгляды¹⁰. Крепкие нити связали стиль Дебюсси с чисто французской традицией эпохи рококо в музыке: произведения композитора далеки от грандиозности, в его творчестве преобладают камерные формы, Дебюсси тяготеет не к сонатности, а к сюитности, музыкальная ткань его сочинений изобилует множеством деталей, которые, подобно бриллиантам, требуют от исполнителей идеальной огранки, а следовательно, тщательнейшей работы за инструментом.

Такое стремление композитора обогатить музыку нового времени поисками неограниченных возможностей живописного окрашивания мельчайших деталей партитуры открывает перед исполнителями интересный путь к бесконечному совершенству собственного мастерства. Многочисленные задачи, встающие перед интерпретаторами Фортепианного трио in G К. Дебюсси на пути создания его наиболее точной исполнительской версии, требуют своего разрешения. Ведь Трио таит в себе массу загадок, как и любое сочинение Дебюсси: и совсем не важно, ранние ли это опусы или произведения, относящиеся к периодам композиторской зрелости.

Надеюсь, что Фортепианное трио in G пополнит репертуар исполнителей камерной музыки и будет чаще звучать в концертных залах Новосибирска, позволяя слушателям эмоционально соприкоснуться с замечательным произведением К. Дебюсси первого периода творчества.

Сноски и примечания.

1. Лезюр Франсуа (François Lesur; 1923–2001) – французский историограф, создатель полного каталога произведений Клода Дебюсси (1977, новая редакция 2001).

2. Дюмениль Морис (Maurice Dumesnil, 1884–1974) – французский пианист, ученик Дебюсси. Автор книги «Клод Дебюсси: мастер снов» (Claude Debussy: Master of Dreams, 1940).

3. Дебюсси К. Избранные письма / сост., перевод, вступ. статья и комментарии А.С. Розанова. – Л. : Музыка, 1986. – 286 с. [2].

4. Эстетической основе творчества К. Дебюсси посвящено исследование Л. Кокоревой [5].

5. Это подробно описано в статье И. Портной [8].

6. Денисов Эдисон Васильевич – советский и российский композитор, музыковед, общественный деятель, народный артист Российской Федерации (1929–1996).

7. Хаймовский Г. Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. – Л. : Музыка, 1965. – С. 96–123.

8. Шевченко Е. Композиционные принципы гармонии на примере Прелюдий К. Дебюсси // Учебное пособие по современной гармонии для обучающихся по специальности 073002 теория музыки, 02.05.2020. // Образовательный портал Знанио – для педагогов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.znanio.ru>, свободный.

9. С. Чашина в своей диссертации подробно останавливается на этом: с. 154–172 [10].

10. Работа Е. Шевченко раскрывает эти аспекты.

Список литературы:

1. Альшванг А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мировоззрение. Творчество. – М. : Музгиз, 1935. – 96 с.
2. Дебюсси К. Избранные письма / сост., перевод, вступ. статья и комментарии А.С. Розанова. – Л. : Музыка, 1986. – 286 с.
3. Денисов Э. О некоторых особенностях композиторской техники Клода Дебюсси // Вопросы музыкальной формы. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 230–254.
4. Ионин Б. Некоторые стороны тематизма и мелодического стиля симфонических произведений Дебюсси 90-х годов (на примере симфонического Прелюда «Полдень Фавна») // Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. – М. : Музыка, 1968. – Вып. 8. – С. 5–26.
5. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Исследование. – М. : Музыка, 2010-е, нот. – 496 с.
6. Кремлёв Ю. Клод Дебюсси. – М. : Музыка, 1965. – 359 с.
7. Лонг М. За роялем с Дебюсси / пер. с фр. Ж. Грушницкой // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 9. – С. 38–74.
8. Портная И. Некоторые аспекты исполнительского прочтения Этюдов Дебюсси // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб. : Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2010. – № 120. – С. 259–267.
9. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. – М. : Музгиз, 1963. – 144 с.
10. Чашина С. Концепция музыкальной длительности: на примере инструментального творчества Клода Дебюсси : дис. ... канд. искусствоведения по специальности 170002. Музыкальное искусство. – СПб, 2000. – 350 с.