**Тема 52. Фортепианное творчество Дебюсси**

Фортепианная музыка Дебюсси заняла в репертуаре ХХ столетия положение, аналогичное [музыке Шопена](http://musike.ru/index.php?id=59) в XIX веке. Будучи выдающимся пианистом, он открыл в фортепианном звучании совершенно новые, неиспользованные возможности.

Пианизм Дебюсси – это пианизм тонкого прозрачного звучания, журчащих пассажей, господства колорита, изысканной педальной техники, связанной со звукописью. Те же качества современники отмечали в его игре, которая поражала, в первую очередь, удивительным характером *звучания*: чрезвычайной мягкостью, легкостью, текучестью, «ласкающей» артикуляцией, отсутствием «ударных» эффектов (Дебюсси говорил, что исполнителю «надо забыть, что у фортепиано есть молоточки»).

Интерес к фортепианному творчеству у композитора был постоянным. Первые фортепианные «опыты» датированы 80-ми годами («Маленькая сюита» для 4 рук), последние произведения созданы уже в годы войны (1915 г. – цикл 12 этюдов «Памяти Шопена», сюита для двух роялей «Белое и черное»). В общей сложности Дебюсси написал более 80 фортепианных сочинений, большинство которых – общепризнанные шедевры мировой пианистической литературы.

Новизна фортепианного стиля Дебюсси заявила о себе уже в ранних сочинениях, особенно ярко – в ***«Бергамасской сюите»*** (1890) (название в данном случае означает – *«итальянская»).* Композитор на новой основе возрождает здесь принципы старинной клавирной сюиты: в «Прелюдии», «Менуэте», «Паспье» узнаются черты клавесинной музыки XVIII века. А рядом с ними впервые возникает импрессионистический ночной пейзаж – «Лунный свет» (3 часть), самая популярная пьеса этого цикла.

Подавляющее большинство фортепианных пьес Дебюсси – это программные миниатюры либо циклы миниатюр, что говорит о влиянии эстетики импрессионизма (для фиксации мимолетных впечатлений масштабные формы оказались не нужными). Во многих пьесах композитор опирается на жанры танца, марша, песни, на различные формы народной музыки. Однако трактовка жанровых элементов неизменно обретает импрессионистический характер: это не прямое воплощение, а скорее *причудливые отзвуки* танца, марша, народной песни. Яркий пример – «***Вечер в Гренаде»*** из цикла «Эстампы» (1903) (живописно-графический термин «эстампы» [франц. «estampe» – печать, оттиск], давший название этому сочинению, видимо, призван подчеркнуть специфику «черно-белого» фортепианного письма, лишенного оркестровой красочности. Однако во всех трех пьесах композитор использует очень яркие фонические эффекты. Таково, в частности, подражание яванскому оркестру – гамелану, с его особой настройкой, и китайскому гонгу в ***«Пагодах»).***

Цикл состоит из трех программных пьес, своеобразных музыкальных «портретов» трех различных национальных культур – Китая («Пагоды»), Испании («Вечер в Гренаде») и Франции («Сады под дождем»). В каждой – особая прелесть ладового строя (так, например, весь тематизм «Пагод» вырос из пентатоники и составляющих ее элементов – больших секунд и трихордов), своеобразие тембров (в «Пагодах» – китайские барабаны, гонги, яванские народные инструменты. Дебюсси услышал их звучание еще во время всемирной Парижской выставки, и уловил в этом нечто большее, чем просто экзотику. Искусство «нецивилизованных» народов помогло ему обрести собственную манеру высказывания).

В пьесе ***«Вечер в Гренаде»*** возникает картина чудесного летнего вечера. Главные элементы ее музыки – это танцевальные мотивы типа хабанеры и подражание звону струн гитары. Возникает впечатление, будто летним вечером кто-то негромко наигрывает на гитаре испанские народные мелодии. Испанский колорит так ярок, что испанский композитор Мануэль де Фалья назвал пьесу испанской в каждой детали (*подлинным чудом проникновения в сущность образов Андалузии, правдой без достоверностей, то есть без цитирования фольклорных подлинников*). Можно выделить три разных темы танцевального характера. Первая, воплощающая атмосферу восточной экзотики, выдержана в дважды гармоническом миноре, то есть миноре с двумя увеличенными секундами (как в лейтмотиве роковой страсти Кармен). Длительное звучание доминантового звука «сis» в верхнем «ярусе» фортепианной фактуры усиливает яркую колористичность гармонического языка. Две другие темы, при всей своей оригинальности, не столь национально характерны. Несмотря на пронизывающую всю пьесу танцевальность, она не является танцем в прямом смысле слова.

Признанной вершиной фортепианного наследия Дебюсси стал **цикл прелюдий** (в двух тетрадях по 12 в каждой, 1910 и 1913 г.). Это итог многолетних поисков композитора в области пианизма.

Дебюсси был последним из крупных западноевропейских композиторов, в чьем творчестве жанр прелюдии играл такую важную роль (после Баха и Шопена) – в ХХ веке его развитие переместилось, главным образом, в Россию.

В отличие от шопеновских, прелюдии Дебюсси программны. Все они имеют оригинальные пост-заголовки – программные названия, которые фигурируют в конце музыкальных текстов. Композитор словно предлагал слушателю самостоятельно постичь смысл музыки, а уже потом сверить свои ощущения с авторским пояснением. В таком подходе к программности Дебюсси близок Стефану Малларме (одному из лидеров французского символизма), который писал: *«Назвать предмет – значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы; внушить его об­раз – вот мечта»*.

Названия прелюдий кратко обрисовывают образную сферу каждой миниатюры, указывают на то, что стало источником музыкального замысла. Чаще всего это **природа:** море (в «Парусах», «Туманах», «Ундине», «Затонув­шем соборе»), воздушная стихия («Ветер на равнине», «Звуки и ароматы реют в ночном воздухе...», «Что видел западный ветер»), свет («Терраса, посещаемая лунным светом», «Фейерверк»). Многие сюжеты были почерпнуты из произведений изобразительного искусства («Дельфийские танцовщицы», «Канопа», «Ворота Альгамбры»), а также литературных сочинений – символистской поэзии, творчества великих английских писателей (Шекспира, Диккенса).

В целом образы прелюдий типичны для импрессионизма. Это пейзажи, портреты (нередко пародийного плана), жанрово-бытовые зарисовки, сказочно-легендарные и фантастические сюжеты, любимые композиторами-импрессионистами экзотические образы Испании.

Больше всего в цикле Дебюсси ***пейзажных прелюдий.*** В первой тетради это «Паруса», «Ветер на равнине», «Звуки и ароматы реют в ночном воздухе» (строчка из стихотворения Шарля Бодлера), «Холмы Анакапри», «Шаги на снегу», «Что видел западный ветер»; во второй – «Туманы», «Мертвые листья», «Вереск», Терраса, освещенная лунным светом».

Пейзажность прелюдий Дебюсси, однако, не сводится к иллюстративности. Яркий пример – прелюдия ***«Шаги на снегу»*** (6/I), музыку которойникак нельзя считать только зарисовкой зимней природы. Она полна психологического смысла, что подчеркивает начальная авторская ремарка: *«этот ритм должен передать звуками пространство печального ледяного пейзажа».* Пояснение касается остинатного ритма, пронизывающего пьесу от начала до конца . Он акцентирует впечатление скованности, застылости, беспредельной пустоты. Скорбная, тоскливая, музыка прелюдии зарождается в тишине, растет, достигая кульминации (в середине трехчастной формы), а затем тихо замирает.

Основная тема диатонична, но при этом крайне неустойчива в тональном отношении. Тональный центр постоянно смещается под влиянием модальности. Обилие пауз придает декламационной мелодии «разорванный», фрагментарный характер. Развитие всей прелюдии предопределено мерным дви­жением секундового мотива, – его поступь затруднена, но безоста­новочна.

В построении своих прелюдий Дебюсси придерживается основного закона циклических композиций – контраста соседних пьес. При этом он не стремится к той строгой тональной логике, которая отличает циклы Баха и Шопена.

В качестве важного средства создания контраста часто выступают смены темпоритма. При этом обращает на себя внимание темпоритмическая *пар­ность* соседних прелюдий. Это различные сочетания умеренного и подвижного темпов, чаще всего – Modere и Anime. Контраст типов движения становится основой всей Первой тетради (наибольшей силы он достигает в сопоставлении 6й и 7й прелюдий – «Шаги на снегу» и «Что видел западный ветер», то есть в самом центре). Кроме того, парность прелюдий зачастую подчеркивается и чередованием четных и нечетных размеров.

В создании контраста широко используются и ладогармонические средства. Их арсенал очень разнообразен – от скромнейшей диатоники, воскрешающей атмосферу старины, до изощренной хроматики и искусственных ладов, например, целотонового (тема прелюдии «Паруса»).

**Формы** прелюдий трудно свести к классическим композиционным схемам, настолько одни своеобразны и импровизационны. Как известно, Дебюсси сознательно отказался от строгих композиционных схем. В строении пьес лишь *намечается* сходство с некоей репризной композицией (чаще трех-, либо двухчастной), в ко­торой смещены пропорции разделов.

Примером такого «смещения» является прелюдия 10/I – ***«Затонувший собор».*** Она картинно воплощает сюжет популярной бретонской легенды о соборе Ис, скрытом в морских глубинах. Основная тема прелюдии – тема всплывшего собора – представляет собой величавый хорал. Изложенный могучими 8-голосными аккордами на фоне глубокого баса, имитирующего звон колокола, тема собора появляется только в центральном разделе прелюдии. Она не дается сразу в «готовом виде». Ее интонации формируются постепенно. Сначала – в тихом перезвоне параллельных кварто-квинтовых созвучий, которые доносятся словно из нереального мира. Статичный ритм, *pp* в самых крайних регистрах фортепиано (общий диапазон начального звучания – 6 октав!) создают иллюзию подводного пространства

Становление хорала продолжается далее в новой теме, напоминающей молитвенные песнопения (тт.7-13, cis-gis), а затем – в предыктовом разделе, непосредственно подводящем к теме собора (тт.16­-27). Здесь возникает беспокойное «покачивание» триолей, сопровождаемое сильным crescendo и приемами ритмического дробления. После широкого развития основных тем в центральном разделе прелюдии начинается длительный спад (видение собора постепенно исчезает).

Несмотря на то, что фортепиано Дебюсси в принципе не стремится уподобиться оркестру, ему, тем не менее, подвластно воплощение различных инструментальных тембров. В качестве примеров можно привести не только колокольность «Затонувшего собора», но и валторновое звучание в прелюдии «Звуки и ароматы реют в ночном воздухе», флейтовый тембр в «Вереске» и «Девушке с волосами цвета льна», тембр гита­ры в «Прерванной серенаде», банджо и барабан в «Менестрелях». В этом тоже проявился характерный для импрессионизма акцент на фонической стороне музыки.

**Тематизм** большинства прелюдий конкретен в жанровом отношении. Здесь встречается и хорал («Затонувший собор»), и токката («Ветер на равнине»), и различные испанские жанры – хабанера, сегидилья, копла и т.д. Особенно много всевозможных танцев, что становится важным средством объединения цикла. Определенный танцевальный прообраз вызывает ощущение колорита конкретной эпохи. Так, например, в «Дельфийских танцовщицах» стро­гий обрядовый танец создает атмосферу старины, в «Менестрелях» и «Генерале Левайне» – ассоциации с современным мюзик-холлом.

**«Девушка с волосами цвета льна»**

В группе прелюдий-портретов наибольшую популярность приобрела «Девушка с волосами цвета льна» (8/I). Ее музыка воплощает идеал вечной женственности и красоты. В ней господствует светлая мечтательность, хотя выражение эмоций носит то более сдержанный и созерцательный характер, то приобретает большую порывистость и эмоциональность.

В сравнении со многими другими прелюдиями цикла, фактура подчеркнуто проста. Она отличается акварельной прозрачностью, особенно вначале, когда в тишине появляется нежный одноголосный напев редкой, для Дебюсси, протяженности. Отсутствие острых вводнотоновых тяготений (пентатонака) усиливает ощущение ясности и покоя. Мелодия развивается спокойно и неторопливо, сопровождаемая мягкими аккордами. Тональность Ges-dur «расцвечивается» отклонениями в Es-dur и В-dur.

Середина трехчастной формы, в которой изложена пьеса, мало контрастирует крайним разделам. В ней то же настроение, тот же склад и формы мелодического движения. Развитию подвергается, в основном, материал первых трех тактов (тематическое зерно прелюдии).

Реприза поначалу резко выделяется плотностью фактуры, но уже со второго предложения начальная тема звучит почти без изменений.

**«Прерванная серенада»**

Следующая пьеса – «Прерванная серенада» (9/I) – является образцом преломления в жанре прелюдии бытовой сценки из испанской жизни. Это – шутливая ночная фантазия, содержание которой раскрывается в резком сопоставлении любовного признания и неожиданно вторгающихся в него звуков «внешнего» мира, которые заставляют певца постоянно прерывать свою серенаду. Пьеса строится исключительно на материале испанских народных танцев (образ Испании в музыке Дебюсси был подготовлен целым рядом произведений французских композиторов на испанские темы от [«Кармен» Бизе](http://musike.ru/index.php?id=95) до «Испании» Шабрие. Сам Дебюсси развивает эту традицию не только в прелюдиях, но и в «Эстампах» («Вечер в Гренаде»), в пьесе «Иберия» из орк. цикла «Образы»).

Основная тема «Прерванной серенады» (b-moll), опирающаяся на ритм сегидильи, вбирает некоторые типичные испанские обороты. Она вариантно проводится трижды, играя роль рефрена. Ее музыка постоянно обогащается новыми выразительными деталями: последовательно расширяется диапазон мелодии, изменяется жанрово-интонационная основа. В первом проведении это выразительно-умоляющий речитатив, во втором – распевная декламация, и, наконец, в третьем – широкое ариозное пение. Столь же последовательно расширяется протяженность рефрена (каждый раз прибавляется по 8 тактов).

Первые два проведения основной темы резко прерываются тонально «инородными» вставками (они приобретают значение эпизодов в форме рондо). Сначала это подчеркнуто громкие диссонирующие аккорды в a-moll (после нежнейшего *pp*), затем – четкий ритм маршеобразного танца (коплы) в D-dur – цитата из 3 части «Иберии».

**«Менестрели»**

Многие прелюдии Дебюсси сочетают черты музыкального портрета и жанровой сценки. К такому типу пьес относится последняя прелюдия I тетради – «Менестрели» (12/I). Ее музыка носит насмешливый, задорный характер и отличается яркой изобразительностью. В ней сочетаются контрастные тематические элементы: мотивы современной эстрадной музыки, негритянского фольклора, плавная танцевальность, имитация игры на банджо, барабанная дробь. Все это, естественно, не случайно, поскольку содержание прелюдии связано не со средневековыми бродячими музыкантами, а с актерами американского «театра менестрелей». Этот театр сыграл важную роль в формировании джаза (актеры-менестрели на сцене выступали загримированные под чернокожих и исполняли песни и танцы, которые подбирали, странствуя по негритянским районам Юга Америки). Гармонический язык «Менестрелей» отмечен подчеркнутой жесткостью, диссонантностью (обилие секундовых созвучий, движение параллельными увеличенными трезвучиями). Ритмика очень острая, синкопированная. Пентатонные обороты подчеркивают сходство с негритянским фольклором и музыкой джаза.

Отличительной особенностью формы является пестрая, калейдоскопическая смена разнохарактерных образов, но и здесь имеется репризное завершение.

Фортепианная мелодика Дебюсси отличается неповторимым своеобразием. В наиболее типичных опусах композитор отказывается от широких, завершенных мелодических построений в пользу «микровыразительности», то есть небольших мелодических ячеек. Мелодическая линия экономна, сдержанна и текуча. Лишенная широких скачков, резких «выкриков», она опирается на исконные традиции французской поэтической декламации. Соответствующие общему стилю качества обрел и ритм – с постоянным нарушением метрических устоев, избеганием четких акцентов, темповой свободой.