

Этюды К. Дебюсси в контексте художественного метода композитора

Двенадцать этюдов Дебюсси, посвященные Шопену, написаны летом 1915 года в Пурвиле — небольшом курортном городке на берегу моря, расположенном в нескольких километрах западнее Дьеппа и всего в шести-десяти милях от того места, где проходила линия фронта. Начавшаяся в августе 1914 года Первая мировая война глубоко затронула Дебюсси. Его материальное положение в связи с войной резко ухудшилось: прекратились заказы, концертные поездки и поступления авторских отчислений. В письме от 8 августа 1914 года он просил своего издателя Ж. Дюрана подумать о нем в плане предложения какой-либо работы. Дальнейшее развитие событий плюс неизлечимое заболевание Дебюсси, начавшее уже проявляться, но еще не диагностированное, привели к тому, что он был не в состоянии заниматься творчеством. В письме к Роберту Годэ от 1 января 1915 года Дебюсси писал: «Говоря о музыке, признаюсь вам, что вот уже несколько месяцев я не знаю, что это такое; мне стал ненавистен даже привычный звук фортепиано» [3, 230]. Но, поскольку рассказать о проблеме — значит решить ее, в письме П. Валери-Радо от 6 января 1915 года Дебюсси сообщил: «Я снова стал сочинять музыку, главным образом для того, чтобы совсем не разучиться, и почти не для собственного удовлетворения» [3, 231].

В том же 1915 году Дебюсси получил предложение от своего издателя Дюрана о редактировании полного собрания сочинений Шопена, а также произведений И. С. Баха. Идея выпустить полное собрание сочинений великих композиторов пришла Дюрану в связи с тем, что вследствие первой мировой войны стало невозможно приобретение нот, изданных в Германии. Он решил издать произведения великих классиков, делая таким образом ноты их сочинений

доступными. Дюран распределил редактирование среди современных ему французских композиторов, произведения которых он публиковал: Сен-Сансу достался Моцарт, Форе работал над Шуманом, Дебюсси были поручены Бах и Шопен. Взяв ранее большой кредит у издательства «Дюран и сын», Дебюсси приступил к работе. Он начал с Этюдов Шопена, а следом за ними редактировал сонаты для скрипки и клавесина Баха¹.

Дебюсси был особенно рад возможности вновь заняться музыкой Шопена, которую всегда любил. Очевидно, работа над шопеновскими этюдами навела его на мысль о создании собственного опуса. Во всяком случае, вскоре после начала редакторской работы, Дебюсси завершил две тетради своих этюдов.

В период исторических катаклизмов у многих композиторов возникала потребность в сочинении «чистой» музыки, при этом характерно было обращение к камерно-инструментальным жанрам, в том числе, к жанру этюда: достаточно вспомнить «Революционный» этюд Шопена (op.10, № 12), этюды-картины Рахманинова, этюды Скрябина. «За последнее время, — сообщил Дебюсси в письме Стравинскому — я не сочинял ничего, кроме чистой музыки — двенадцати этюдов для фортепиано и двух сонат для разных инструментов, написанных в нашей старой форме, которая очень милостиво не потребовала от слуха никаких драматических усилий» [3, 250].

В то же время, по свидетельству М. Лонг, «двенадцать этюдов для фортепиано — итог двадцатилетних исканий Дебюсси, итог становления особой, одному ему свойственной техники. <...>».

Тогда, после страшного периода депрессии, «небытия», лето 1915 года вновь вернуло Дебюсси к его, как он говорил, жизненной стихии — морю («морю, у которого

нет границ», — добавлял он). Там он вновь обрел способность думать и работать. Так родились этюды, ставшие его последним даром любимому инструменту» [5, 67–68].

Трудно установить точно момент возникновения замысла Этюдов и начала работы над ними. Из письма Дюрану от 5 августа 1915 года (не изданного на русском языке), в котором впервые упоминается это сочинение, очевидно, что Дюран уже о нем знает: «Теперь ты видишь, мой дорогой Жак, что происходит в моей «мыслительной комнатке» (не считая Этюдов, над которыми я тоже работаю)»². Далее в предисловии к изданию Этюдов написана интересная и, на наш взгляд, малоизвестная информация: «Мы можем, тем не менее, с точностью установить, что, согласно записям в его календаре, он работал над ними с 23 июля по 29 сентября, хотя и не непрерывно, в связи с тем, что в это время работал над двумя сонатами»³.

Обратимся к принципам работы Дебюсси над созданием музыкального произведения, особенностям его композиторского подхода в поздний период творчества.

Метод, с помощью которого Дебюсси сочинял музыку, Ж. Барраке обозначает термином «контролируемая импровизация» [1, 145]. «Парадокс заключается в том, что в этой импровизации не остается ничего импровизационного. Действительно, с течением времени Дебюсси все меньше и меньше сочиняет за инструментом» [1, 145]. Он создавал этюды в Пурвиле, где у него некоторое время не было фортепиано. Тем не менее, из этого не следует, что подобная работа над этюдами напрямую была связана с отсутствием инструмента. Сочинение без инструмента было характерно для композитора и ранее. «Р. Годе утверждает, что «Дебюсси только тогда принимался

¹ Идея создать камерные сонаты, которые сочинялись параллельно с этюдами (соната для скрипки и фортепиано, соната для виолончели и фортепиано), скорее всего, возникла также вследствие редакторской деятельности композитора.

² *Debussy Cl.* Lettres à son éditeur. — P., 1927. — P. 143. Цит. по: [8, XVI]. (Перевод мой. — И. П.).

³ Там же.

записывать музыку, когда проходил долгий инкубационный период. Тогда он писал словно под диктовку и почти без помарок» [1, 144].

Следующее высказывание иллюстрирует тщательность отношения композитора к исполнительским указаниям, нюансировке, выверенности структуры музыкального материала и его конструктивных особенностей. В письме от 19 августа 1915 года Дебюсси сообщил Дюрану: «Важнее всего то, что я <...> снова начинаю работать, как честный малый! Извинением мне служит окончательная отделка шести Этюдов, их рукопись вы вскоре получите. Читая ее, вы заметите, что ее графическое начертание было сделано с терпением монаха-бенедиктинца, не говоря уж о музыке, подслушанной не в песенке колеблемой морем прибрежной гальки» [3, 238].

Сочинение музыки проходило у Дебюсси в несколько этапов. «Первый — обдумывание структуры будущего произведения, его формы, особенностей музыкальной драматургии. Эта работа была скорее аналитической, даже философской, чем только музыкальной, что весьма характерно для творческого метода композитора <...>. Второй момент состоял в нахождении музыкального эквивалента найденным структурам. Этот этап проходил, по крайней мере, до позднего периода, за фортепиано» [1, 144]. Подобный метод воплощения в музыке экстрамузыкальных идей был характерен и для творчества Листа («Обручение» Листа по картине Рафаэля — «Остров радости» Дебюсси по картине Ватто). Очень редко в музыкальном искусстве можно найти произведение, выражающее или отражающее чисто музыкальные идеи. Даже этюды Дебюсси, которые он называл «чистой» музыкой, могут быть проанализированы с точки зрения нахождения в них определенных мистических, графических, математических, исторических, колористических и тому подобных аллюзий и истоков.

Создавая Этюды, Дебюсси вспоминал манеру игры Листа, которого слышал в бытность свою в Риме. Встреча с Листом, состоявшаяся в доме его ученика Сгамбаты, произвела большое впечатление на Дебюсси. «Вместе со Сгамбати старый маэстро (Листу тогда было семьдесят лет) играл «Вариации на тему Бетховена»

Сен-Санса, а позднее Дебюсси вместе с Полем Видалем исполнил для Листа «Романтические вальсы» Шабрие...» [7, 33]. Влияние композиторского письма Листа мы находим также в фактурных особенностях этюдов, способах развития материала, регистровом варьировании.

Сочетание барокко с романтизмом, характерное для стиля позднего Дебюсси, проявилось в Этюдах в полной мере. Барочный источник фортепианного импрессионизма, столь ярко проявивший себя в этюдном творчестве Дебюсси, «причудливым образом просвечивает сквозь романтическую подпочву дебюссизма, — отмечает Гаккель, — обертоновый резонанс, горизонтальная проекция вертикали — это Шопен, но это и Куперен, и Бах, это арабеска барокко! Техника «двух клавиатур»...» [2, 37], как и ряд других черт фортепианного письма Дебюсси, ведут свое происхождение от техники клавиризма. Гаккель подчеркивает, что «роль фортепианного стиля Дебюсси — это единение интегрирующих тенденций барокко и романтизма, это воплощение качеств текучести и целостности, являвшихся в клавирной музыке барокко и в пианизме романтиков!» [2, 38]. Из всего вышеизложенного мы видим, что и Куперен, и Шопен присутствовали в сознании Дебюсси в момент возникновения замысла этюдов и работы над ними. Неудивительно, что Дебюсси долго колебался в том, кому из них посвятить этюды, отдав, в конце концов, предпочтение Шопену. Изданы Этюды были со следующим посвящением: «Памяти Фредерика Шопена (1810–1849) Клод Дебюсси. Лето 1915».

Неоклассические и необарочные тенденции проявляются уже в названиях, данных Дебюсси своим этюдам: подобно тому, как он называл свою сюиту «Для фортепиано» (*Pour le piano*), он называет свои этюды: «Для пяти пальцев» (*Pour les «cinq doigts»*), «Для терций» (*Pour les Tierces*), «Для кварт» (*Pour les Quartes*), «Для сложных арпеджио» (*Pour les Arpèges composés*) и т. п. В трактовке жанра, таким образом, проявляется *классицистская* тенденция понимания этюда в качестве инструктивного произведения, посвященного разработке определенного вида техники как элемента фортепианной

фактуры. Но, тем не менее, в отличие от Этюдов Шопена и Листа, Дебюсси не выдержал ни в одном этюде фактурного единства.

Говоря о своем видении жанра и методе работы, Дебюсси писал в письме Дюрану от 28 августа 1915 года: «Почти все шесть этюдов идут «в оживленном темпе»; не бойтесь, там будут и более спокойные! Если я начал именно с первых, то лишь потому, что их труднее сочинять и варьировать <...> — раз избранный принцип быстро исчерпывается и самые искусные из комбинаций. Прочие [этюды] служат мне для поисков новых звучаний, в том числе этюд «для кварт», где вы найдете нечто никогда еще не слышанное, хоть ваши уши и привыкли ко многим «любопытным вещам»» [3, 239].

Довольно часто в письмах Дюрану Дебюсси отражал процесс своей работы над Этюдами. В письме от 1 сентября 1915 года читаем: «... и я смогу сыграть вам этюды, так напугавшие ваши пальцы <...>. Будьте уверены, что и мои тоже останавливаются иной раз перед некоторыми пассажами. Приходится переводить дыхание, как после подъема на гору <...>. Право же, эта музыка парит на вершинах исполнительского мастерства! Можно будет устанавливать премиальные рекорды» [3, 240].

Компонуя Этюды, Дебюсси стремился к «вершинам» исполнительских трудностей, к «рекордам» техники. «Кроме стороны технической, Этюды удачно наведут пианистов на мысль, что к занятиям музыкой надо приступать, лишь обладая поистине могучими руками!» [3, 243].

Этюды являют собой квинтэссенцию композиторского стиля Дебюсси: это и подведение итогов поиска нового «образа фортепиано» (Гаккель), и реализация новаторских идей композитора. «Признаюсь, что я доволен этим сочинением, которое, говоря без ложной скромности, займет особое место в моем творчестве» [3, 243], — писал Дебюсси Дюрану 27 сентября 1915 года. Этюды Дебюсси, наряду с этюдами Шопена, Листа, Рахманинова, Скрябина можно причислить к этюдам высшего исполнительского мастерства, «они вводят в мир новой фортепианной виртуозности, одним из блестящих мастеров которой был Дебюсси» [6, 252].

Даже после того, как этюды были опубликованы, Дебюсси неоднократно подчеркивал свое особое отношение к этому сочинению. Согласно его комментариям, данным в письме Андре Каплэ от 22 июля 1916 года, это Этюды, «которые имеют тысячу путей дать пианистам то, что им требуется <...>. Это не всегда занято, но иногда очень умно» [8, XVI]. Дебюсси пытался играть их сам, как он писал в письме от 5 сентября того же года Вальтеру Руммелю, который должен был в скором времени впервые публично исполнять этюды, и которому Дебюсси послал новую корректуру октавного этюда 3-го декабря. В конце концов, в ответе на предложение Габриэля Форэ, который просил его исполнить этюды в концерте, 29 апреля 1917 года Дебюсси писал: «Я не могу более играть на фортепиано достаточно хорошо, чтобы рисковать исполнить свои Этюды <...>. На публике я испытываю иррациональный страх: там столько клавиш, что у меня не хватает пальцев, и более того, я вдруг не знаю, где находятся педали! Это все слишком грустно и по-настоящему печально» [8, XVI].

Особого внимания заслуживает исследование работы Дебюсси над поиском наиболее точного, отвечающего его художественным намерениям построения цикла этюдов. Обращение к французской клавишной традиции плюс глубинное знакомство с шопеновским стилем отразились не только в структуре музыкального языка, но и в окончательном варианте строения цикла.

Последовательность, в которой исполняются этюды, была окончательно установлена не сразу. В письме от 27 сентября 1915 года Дебюсси писал: «Порядок этюдов, может быть, изменится» [3, 244]. В черновом варианте арабской или римской цифрой, написанной в правом верхнем углу, дан предполагаемый порядок этюдов, который в целом соответствует представленному в чистовом варианте — за исключением этюдов *pour les «cinq*

doits» («для пяти пальцев»), «*pour les Sixtes*» («для секст») и «*pour les Sonorités opposées*» («для противоположения звучностей»), номер которых не указан, а также этюдов «*pour les notes répétées*» («для повторяющихся нот») и «*pour les Arpèges composés*» («для сложных арпеджио»), имеющих одинаковый порядковый номер десять, и этюда «*pour les accords*» («для аккордов»), стоящего в черновом варианте под номером четыре. Таким образом, этюды «*pour les huit doigts*» («для восьми пальцев»), «*pour les Octaves*» («для октав»), «*pour les Quartes*» («для кварт»), «*pour les degrés chromatiques*» («для хроматических последовательностей»), «*pour les Tierces*» («для терций») и «*pour les agréments*» («для украшений») остались в основной рукописи на тех же местах, что и в черновике.

Вскоре после своего возвращения в Париж, возможно, 12 октября, Дебюсси впервые исполнил свои Этюды своему издателю, как он всегда поступал со своими новыми сочинениями. Два года спустя Дебюсси вспоминал: «Я хорошо помню тот полдень в Вашем кабинете на площади Мадлен, было так жарко, что мне пришлось снять пиджак <...>. Вы казались довольным, а добрый Шуанель — почти взволнованным!» [8, XVI]. Не вызы-

вает сомнений, что финальный порядок этюдов был тогда утвержден окончательно.

Таблица 1 дает представление об изменениях между черновым (этюды, не имеющие номеров или стоящие в черновике на других местах, выделены в таблице курсивом), чистовым и опубликованным вариантами построения цикла этюдов⁴.

В таблице мы придерживались авторского использования заглавных и строчных букв в соответствии с орфографией Дебюсси. Чистой вариант располагает этюды по принципу темпового контраста: быстрый — медленный. Цикл заканчивался этюдом «*pour les agréments*», в память о композиторах-клавесинистах, которых Дебюсси упоминает в предисловии. Таким образом, мы находим косвенное подтверждение идеи посвящения Куперену. В конечном итоге работа была разделена на две тетради по шесть этюдов в каждой, хотя так не планировалось первоначально, окончательно закрепляя аллюзии к Шопену, создателю двух тетрадей, опусов 10 и 25, по двенадцать этюдов каждая.

Порядок, в котором сочинялись этюды, также отличается от впоследствии опубликованного варианта. Дебюсси сообщал своему издателю: «...я только что закончил двенадцатый этюд, предназначенный

Таблица 1

Чистовик (BN Ms 993)	Издание Дюрана 1916 года
<i>pour les «cinq doigts»</i>	<i>pour les «cinq doigts»</i>
<i>pour les sonorités opposées</i>	<i>pour les Tierces</i>
<i>pour les accords</i>	<i>pour les Quartes</i>
<i>pour les Arpèges composés</i>	<i>pour les Sixtes</i>
<i>pour les huit doigts</i>	<i>pour les Octaves</i>
<i>pour les Sixtes</i>	<i>pour les huit doigts</i>
<i>pour les Octaves</i>	<i>pour les degrés chromatiques</i>
<i>pour les Quartes</i>	<i>pour les agréments</i>
<i>pour les degrés chromatiques</i>	<i>pour les notes répétées</i>
<i>pour les notes répétées</i>	<i>pour les sonorités opposées</i>
<i>pour les Tierces</i>	<i>pour les Arpèges composés</i>
<i>pour les agréments</i>	<i>pour les accords</i>

⁴ Существует автограф еще одного этюда Дебюсси, долгое время считавшийся вариантом этюда «Сложные арпеджио». Этот тринадцатый этюд был написан в 1915 году, вновь найден в 1977 [12] и издан английским исследователем фортепианного творчества Дебюсси Роем Ховатом [10]. Ховат утверждает, что это отдельное произведение, не имеющее к этюду, вошедшему в цикл, прямого отношения, хотя и носящее такое же название. Очевидно, Дебюсси работал параллельно над двумя версиями этого этюда, в конце концов, избрав одну, которая и вошла в цикл. Тем не менее, он сохранил другую версию среди своих бумаг, видимо, планируя как-то использовать ее в дальнейшем. Ховат считает, что этот этюд можно исполнять между двумя тетрадями этюдов, как интермеццо, тем более, что вторая тетрадь этюдов начинается в том же темпе, в которой заканчивается первая [11]. Возможно, Дебюсси так и предполагал в какой-то момент работы над циклом, но не стал этого делать. Трудно представить, чтобы композитор, придававший столь большое значение деталям, «забыл» поставить это произведение на подобающее ему место. Видимо, это не отвечало его художественному замыслу, тем не менее, этот этюд исполняется (имеется в записи Роя Ховата) [11].

Подробнее об этюде см.: [12].

В 1989 году Рой Ховат издал сборник автографов Этюдов Дебюсси. Этюды — единственное сочинение для фортепиано Дебюсси, ряд ценнейших набросков которого сохранились. В издании они представлены отдельно, в предисловии дана сжатая характеристика их особенностей и сформулированы выводы относительно их значения [9].

для “украшений” <...> — только не пианистов, скажут склонные к шуткам виртуозы. Он написан в форме баркаролы, на море, немного итальянском...» [3, 237]. Однако в цикле Дебюсси поставил его восьмым — в точке «золотого сечения». Если принять во внимание то значение, которое придавал композитор украшениям (и вновь возникают ассоциации с творчеством французских клавесинистов), появление этюда в месте «золотого сечения» (ни дань ли это Куперу?) не вызывает вопросов.

Бесспорно и влияние Шопена на структуру цикла, отмеченное выше. Однако подобно тому, как 24 прелюдии Дебюсси не являются адаптацией шопеновского тонального плана, так и в этюдах не используется столь часто встречаю-

щаяся у Шопена, особенно в этюдах ор. 10, чередование мажорных и минорных тональностей. Первый этюд, написанный в до мажоре и открывающий цикл, смыкается с общей традицией всех дидактических произведений (Хорошо Темперированный Клавир, Инвенции и Синфонии Баха, этюды Черни, Шопена, Трансцендентные Этюды Листа), начинающихся с этой тональности как, кстати, и «Doctor Gradus ad Parnassum» из «Детского уголка».

Окончательный порядок построения цикла этюдов является, бесспорно, лучшим со всех точек зрения. Исследователи музыки Дебюсси отмечали *ретроспективный характер* этюдов, находили в них большое число параллелей с его другими сочинениями. «Де-

бюсси на протяжении этюдов словно перебирает и причудливо комбинирует старое из музея своих впечатлений, начиная ранними романсами и кончая “Морем”, “Прелюдиями”, “Детским уголком”, “Св. Себастьяном”. При этом техника звукописи все время уточняется и усложняется, одновременно теряя в своей рельефности и предметности» [4, 682].

В рамках жанра этюда происходила эволюция от музыкально-технического его понимания (инструктивные этюды) к философско-мистическому (концертно-художественные). С развитием жанра данная тенденция проявлялась все больше, достигнув своего пика в этюдах Дебюсси, в особенностях преломления в этом опусе его художественного метода.

Список литературы

1. **Быков В.** Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. — Л., 1983.
2. **Гаккель Л.** Фортепианная музыка XX века: Очерки. — Л., 1976.
3. **Дебюсси К.** Избранные письма / Сост., перевод, вст. статья и комментарии А. С. Розанова. — М., 1986.
4. **Кремлев Ю.** Клод Дебюсси. — М., 1965.
5. **Лонг М.** За роялем с Клодом Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. — М.: Музыка, 1981.
6. **Мартынов И.** Клод Дебюсси. — М., 1964.
7. **Холмс П.** Дебюсси // Иллюстрированные биографии великих музыкантов. — Челябинск: Урал LTD, 1999.
8. **Debussy Cl.** Etudes / Edition de Claude Helffer // Ouvres Completes de Claud Debussy, Serie I, Vol. 6. — Durand-Constallat, — Paris, 1991.
9. **Debussy Cl.** Etudes pour le piano. Fac-similé des esquisses autographes [1915] / Introduction de Roy Howat. — Publications du Centre de Documentation Claude Debussy, Tome 5. — Genève, 1989.
10. **Debussy Cl.** Étude retrouvée. A First Version of «Pour les Arpèges composés». Piano solo realized by Roy Howat. — Bryn Mawr: 1980, Theodor Presser. (издание первой версии этюда «pour les Arpèges composés», осуществленное Роем Ховатом).
11. **Howat R.** Claude Debussy: Piano Music, Vol. 1. — CD. — Tall Poppies Records, TP094, 1997.
12. **Howat R.** A Thirteenth Etude of 1915; the original version of Pour les Arpèges composés // Cahiers Debussy, nouvelle série 1. — Minkoff, Geneva, 1977.

Нина БЕРГЕР

Вместо того, к чему мы привыкли... (представления о клавиатуре)

Одним из слагаемых концепции приобщения к музыке в активной форме практического музицирования является опора на инструментарий. Первым претендентом являются клавишные инструменты, «репутация» которых утвердилась более пятисот лет назад и не пошатнулась до настоящего времени. Благодаря *готовому звуковому материалу*, они являются самой надежной базой

в освоении музыкального языка. Клавишные инструменты наиболее пригодны для групповых (более дешевых по себестоимости) занятий. В роли наглядного пособия для исполнителей на других инструментах клавиатура служит условной схемой, на которой материализованы принципы структурирования высотного музыкального пространства. Все теоретические курсы опираются на клавиатуру,

и огромный объем заданий базируется на ее высотном пространстве. Современные музыкально-компьютерные программы, доступные любому желающему, также ориентированы на клавиатуру. Отсюда следует, что клавиатура и клавишные инструменты в целом являются *необходимым слагаемым* в системе знаний о музыке, а шире — в системе гуманитарных знаний человека XXI века.