



С.В. ЧАЩИНА

(Киров)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КЛОДА ДЕБЮССИ:

ОТ ЗВУКА-АТОМА К ЗВУКУ-ПРОЦЕССУ

Широко известно приписываемое Эдгару Варезу высказывание «Музыка – это организованный звук». Изначально отражая кредо французского композитора-новатора, это определение сегодня демонстрирует свой колоссальный общекультурный эвристический потенциал. Глядя из начала XXI века на всю историю музыки, мы можем выдвинуть гипотезу, что выстраивание определенных взаимоотношений между микроструктурой звука и макроуровнем музыкальной организации стали актуальны не только в музыке XX века, но в целом, видимо, существовали на протяжении всей истории развития музыкальных практик. Однако глубинный анализ закономерностей взаимосвязи «звук – музыка» только начался в науке последних десятилетий. Утверждая, что концепция звука в творчестве того или иного композитора (или той или иной музыкальной культуры) является ядром для развертывания музыкального целого, мы далеко не всегда способны детально верифицировать изоморфные связи между двумя данными уровнями. Одна из причин этого состоит в том, что исследование закономерностей изоморфизма предполагает изучение как того круга феноменов, где данные изоморфные отношения «работают», так и тех явлений, где использование принципа изоморфизма начинает давать сбои, а значит мы сталкиваемся либо с недостаточной разработанностью аналитического аппарата, либо с закономерными границами, пределами применимости данного принципа.

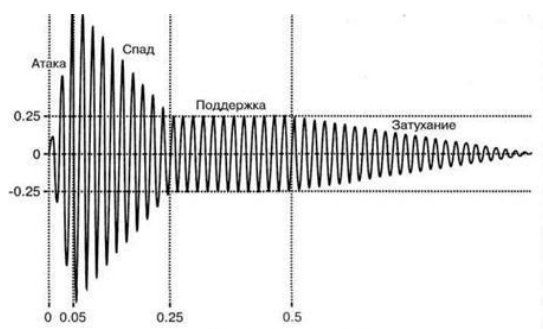
Главная задача данного исследования – проанализировать и описать некоторые важнейшие особенности интерпретации звука и его микроструктуры, характерные для инструментальных произведений Клода Дебюсси. Вопрос исследуется не столько с позиций эстетики композитора (данные вопросы неоднократно освещались в дебюссиане), сколько с физико-акустической точки зрения, с опорой, однако, на анализ нотации и высказываний музыкантов, работавших с Дебюсси, а также самого композитора.

Эта задача в свою очередь является попыткой приближения к другой, более масштабной, методологической проблеме – проблеме анализа изоморфных связей между концепцией звука и организацией произведения в целом. Для этого, как нам представляется, необходимо, прежде всего, выстроить возможные корреляты между данными двумя уровнями. Данное исследование, посвященное уровню звука, является

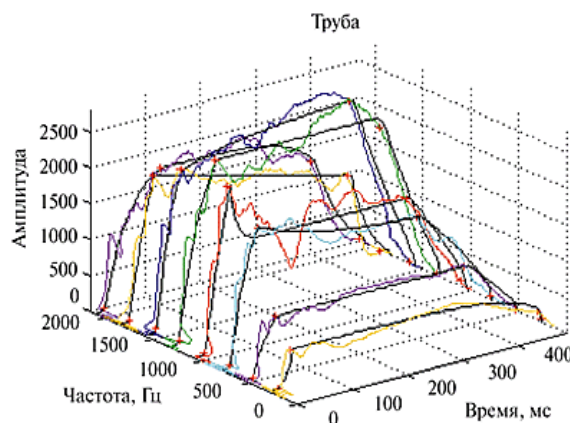


лишь первым шагом, началом работы в данном направлении. Соответственно здесь сделаны только первые подступы к проблеме выстраивания изоморфных связей между микро- и макроуровнем музыкальной организации. Собственно же доказательство и развернутая аргументация уровней и способов изоморфных отношений между звуком и музыкальной формой в целом являются задачей дальнейших и отдельных исследований.

В интерпретации микроструктуры музыкального звука современная акустика использует два важных аналитических инструмента: амплитудную огибающую – изменение амплитуды во времени, демонстрирующее нерасторжимую связь длительности и громкости (илл. 1), и спектральную огибающую – трехмерный график изменения спектра (и соответственно тембра) во времени, демонстрирующий не только развитие тембра во времени, но нерасторжимую связь длительности, высоты и тембровых изменений (илл. 2).



Илл. 1. Вариант амплитудной огибающей звука



Илл. 2. Пример спектральной огибающей (звука трубы)

Шедшее бок-о-бок развитие приемов электронного звуко синтеза и музыкальных практик в XX веке позволило выработать целый ряд приемов препарирования и синтезирования новых звучностей¹, в результате чего были переосмыслены фактически все ключевые характеристики звука, но главное – сам звук как таковой. Он оказался помысленным уже не как неделимая целостность, но как сложно организованный *процесс* развертывания всех своих параметров во времени, причем фактически *все* эти параметры сегодня уже поддаются и моделированию, и изучению.

Однако такому теоретическому пониманию музыкального *развертывания* (в прямом смысле слова) единичного звука много веков предшествовала совсем иная

¹ См., в частности, Чашина С.В. Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси). – Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство. – СПб, 2000. – С. 43–47.



концепция **звука как** неразложимого музыкального **атома**². Показательно в этом отношении определение звука из отечественного Музыкального энциклопедического словаря: «звук музыкальный – наименьший структурный элемент музыкального произведения»³, что, по сути, является калькой с демокритовского определения атома, данного еще в IV в. до н. э. Звук музыкальный (часто называемый тоном, хотя термин «тон» прошел длительную эволюцию, не раз менял свое значение, поэтому мы стараемся здесь его не использовать) мыслится традиционно как **гомогенный** временной отрезок, в течение которого слышится звук **определенной высоты**. Атомарное понимание звука определило представления и о высоте (обязательно стабильной), о длительности (понимаемой как длина временного отрезка) и даже тембре (в ортодоксальном музыкознании тембр мыслится в первую очередь как некая суммарная характеристика **инструмента**, а не собственно единичного звучания, которое, как известно, непрерывно меняется на протяжении длениа звука). Наглядным воплощением атомарной концепции звука является не только фактически вся музыкальная практика, развивавшаяся в рамках европейской культуры, начиная с позднего средневековья, но и сам способ обозначения звука на письме – в виде своего рода «точки»: первоначально квадрата, ромба со специальными штилями (в мензуралистике), а позднее – полого или заштрихованного овала, дополняемого специальной системой штилей. Связь с нотацией не случайна: атомарная концепция звука неразрывно связана с формированием и расцветом именно письменной музыкальной культуры в XII-XIX веках. Выдающийся лингвист Ф. Де Соссюр, рассуждая об эволюции языка, справедливо заметил, что в языке: «*графический образ в конце концов заслоняет собою звук*»⁴. Можно сказать, что в музыкальной культуре в связи с развитием традиционной нотации со звуком произошло нечто подобное.

Влияние музыкальной письменной культуры на само слышание и понимание музыки и звука сыграло чрезвычайно важную роль. Но не менее важным аспектом музыкальных практик, способствовавшим длительному доминированию «атомарной» концепции звука,

² Можно привести огромное множество примеров подобной трактовки звукового целого, хотя достаточно часто музыковеды даже не задумываются о том, как трактуется собственно уровень звука. Приводимый ниже пример иллюстрирует сразу два тезиса: длительно доминировавшую трактовку звука как неделимого атома, а также осознание в науке последних лет потребности начинать анализ не с мотивов, тем, мелодий и пр., но с уровня звука: «*Наиболее первичный уровень формирования произведения – предел делимости – составляет отдельный звук. Сам по себе он является самостоятельной целостностью и, как таковой, не обладает энергией движения.*» – Герасимова-Персидская Н. От элементарной частицы до «большой формы»: к вопросу становления композиции партесного концерта (мажорная сфера). – Материалы международной интернет-конференции «Музыкальная наука на постсоветском пространстве», РАМ им. Гнесиных, 2010. URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/01/Gerasimova-Persidskaya.pdf>. (дата обращения 28.11.12), с.1.

³ Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990, с. 200.

⁴ Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Под ред. А.А. Холодовича (пер.с фр. А.А. Холодовича). М.: Прогресс, 1977, с. 64.



стал отбирившийся на протяжении столетий, а возможно и тысячелетий, музыкальный инструментарий, действительно тяготеющий к подчеркиванию либо «точечного» характера звука (щипковые струнные, ударные с относительно простым спектром звучания и т. д.), либо стационарной фазы звука, допускающей определенную гомогенность ее развертывания (смычковые струнные, духовые, особенно в эпоху Нового времени). Обратим внимание на то, что у большинства традиционных акустических инструментов фаза атаки имеет весьма краткий характер, она фактически не культивируется как самостоятельное явление. Фаза же угасания также имеет в классической музыке достаточно низкую эстетическая значимость (наверстывая ее, как правило, только в разделах окончания форм), что демонстрируют культивируемые практики исполнения. Можно назвать как минимум две причины, обусловившие снижение эстетической значимости фазы угасания в академической музыкальной традиции. Во-первых, европейская классическая традиция XVI–XIX (и во многом XX) веков ориентирована на исполнение в закрытых помещениях с определенными нормами реверберации, «выравнивающей» звук по его стационарному участку, тем самым вбирая в себя фазу угасания, не давая ей состояться как самодостаточному и выразительному художественному явлению. Во-вторых, фаза угасания часто «снимается» за счет непрерывного потока новых звуков, «съедаясь» атакой новых звуков. Таким образом, в звуке главным становится «ядро», а его процессуальная сторона (неизбежно диалектически присутствующая) вытесняется на периферию нашего мышления⁵.

Не забудем и про когнитивные предпосылки, включающие потребность в артикуляции окружающего нас континуума и, как следствие, его дискретизации.

Таким образом, взаимодействие целого ряда посылок на протяжении весьма длительного периода привело к тому, что принцип дискретности в организации звукового континуума (звуковысотности, временного развертывания и даже тембровой организации) стал мыслиться как нормативный, основополагающий⁶.

Если говорить о сегодняшнем дне, то звукоидеал⁷ современной музыкальной культуры допускает плюралистическое использование разных моделей звука (иногда даже

⁵ Ср.: «Когда мы будем ... говорить об оттенке музыкального звука, мы уклонимся от ... особенностей, как звук начинается и кончается, а будем только обращать внимание на особенности равномерно продолжающегося звука». – Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физическая основа для теории музыки. Пер.с 3-го нем. изд.- СПб, 1875, с. 103.

⁶ Ср.: Алкон Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство. – Владивосток, 2001

⁷ Термин Фрица Бозе (см.: F. Bosc: Musikalische Völkerkunde. – Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1953), получил активное использование не только за рубежом, но и в современном отечественном музыковедении, см.: Шулин В.В. Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: к проблеме звукоидеала.



в одном произведении), и часто в качестве поворота к новой модели звука справедливо называет творчество Клода Дебюсси⁸. Уже современники композитора отмечали характерную для него инновационность в работе со звуком⁹. Пытаясь сформулировать специфику музыки Дебюсси, К. Вестфаль отмечал, что она «открыла чистый звук, звук с элементарно-акустическим воздействием»¹⁰. Однако каковы границы этого «чистого звука», и собственно какую модель звука использует Дебюсси?

Прежде всего, отметим, что Дебюсси пользуется привычными, традиционными для европейской музыкальной культуры инструментами, сформировавшимися и самим своим устройством связанными с концепцией звука-атома. Данный инструментарий не вызывает никакого противостояния мастера, более того, по Дебюсси, «вернувшись к оркестру Моцарта, можно достичь эмоционального воздействия столь же значительного, а главное – более непосредственного»¹¹. Действительно, в высказываниях Дебюсси, в отличие, скажем, от высказываний его младшего современника Э. Вареза, ни разу не встречаются томления по звучности, предвещавшей электронное звучание. Широко известна также критика композитором веризма и особенно музыкальных футуристических опытов¹², которые, по мысли Дебюсси, огрубляют как сам звук, так и способы

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство. – М., 2007; Добжанская О.Э. Шаманская музыка самодийских народов в синкретическом единстве обряда. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство. – М., 2008; Косырева С.В. Стилиевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство – Спб., 2011; и др.

⁸ Ср.: «Формирование нового понимания звука зарождается в XIX веке. Его истоки, в первую очередь, связаны с трансформацией классической тональной системы и, как следствие, с постепенной эмансипацией фонизма (которая, впоследствии, приведёт к сонористике). <...> Окончательное же формирование иного отношения к звуку происходит у К. Дебюсси...» – Тукова И. Принципы трактовки звука в музыке второй половины XX века. – Материалы международной интернет-конференции «Музыкальная наука на постсоветском пространстве», РАМ им. Гнесиных, 2010. URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/01/Tukova.pdf>. (дата обращения 28.11.12), с. 3-4. Отметим, однако, что в дальнейшем (в трактовке звука-атома) мы расходимся со взглядами данной исследовательницы, предлагая свою артикуляцию вариантов трактовки концепции звука.

⁹ См.: Лалуа Л. Музыка. // Аполлон, 1910, № 6, с. 55-70; Westphal K. Die Moderne Musik. – Berlin, 1928, S. 49; Лонг М. За роялем с Дебюсси. – М.: Советский композитор, 1985; Vallas L. Claude Debussy. – Paris, Presse Univ. de France, 1949; Vuillermoz E. Claude Debussy. – Geneve, Kister, 1957; и мн. др. Позже это станет нормативной установкой, сквозь которую и будет восприниматься музыка Дебюсси, см.: Альшванг А. Французский музыкальный импрессионизм. – М.: Московская государственная филармония, 1945, с. 7; Яроцкий Ст. Дебюсси, импрессионизм и исимволизм. – М.: Прогресс, 1978, СС. 88-89, и др.

¹⁰ Westphal K. Die Moderne Musik. – Berlin, 1928, S. 49

¹¹ Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. / пер. с фр. и ком. А. Бушен. Ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. – М.-Л.: Музыка, 1964, с. 50.

¹² В 1913 г. он так характеризует футуристическую музыку: «она претендует на то, чтобы соединить различные шумы современных столиц (начиная со свистков паровоза и кончая колокольчиком человека, предлагающего склеить фарфор) во всеобъемлющую симфонию. Это очень практично для комплектования оркестра, но достигнет ли это когда-либо уже удовлетворительной звучности металлургического завода в действии?» – Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы, с. 221. Процесс поисков нового звучания, начавшийся еще в эпоху романтизма и получивший дальнейшее развитие в музыкальной культуре XX века, на рубеже



музыкальной организации. Зато в «классическом» звуке, по мысли композитора, таится множество «забытых» и неиспользованных возможностей: *«Музыканты уже не умеют дифференцировать звук и давать его в чистом состоянии. <...> Я стараюсь пользоваться каждым звучанием в чистом виде, ...не соединять, как Вагнер, большинство инструментов в два по два и три по три, ...не удваивать флейты с тромбоном, ...как Штраус в своем коктейль-оркестре»¹³.*

Вслушиваясь в исполнение произведений Дебюсси и всматриваясь в ноты его произведений, можно заметить, что, отталкиваясь от традиционной концепции звука-атома, которая явственно доминирует во многих ранних произведениях¹⁴, но нередко встречается и в зрелом творчестве¹⁵, он постепенно (примерно с 1890-х гг.) движется в сторону интерпретации звука как процесса. За счет чего усиливается процессуальное начало в звуке Дебюсси, если композитор не имел под рукой никаких электронных приспособлений, позволяющих препарировать звук? Прежде сего всего за счет того, что Дебюсси размывает, делает пологими и буквально явными фазы атаки и угасания, а также за счет насыщения стационарной фазы звука внутренними изменениями.

Действительно, наряду с классической интерпретацией **атаки** (с высоким фронтом) Дебюсси использует целый ряд приемов для «растягивания во времени», а, следовательно, трансформации феномена атаки звука. Одним из традиционных способов было взятие звука на *pp* с дальнейшей его «материализацией» за счет плавного наращивания громкости звука. Этот прием легко выполним, а потому и характерен, прежде всего, для духовых и струнных смычковых инструментов, а значит для оркестрового письма. В музыке Дебюсси он встречается, начиная с ранних произведений (см. вступление к кантатам «Призыв» (1883) и «Блудный сын» (1884) и заканчивая поздними (см. партитуры балета «Камма», 1910–1911, «Мученичество святого Себастьяна», 1911–12, особенно вступление к V акту или 4-ю часть одноименной симфонической сюиты; и т. д.)

XIX–XX веков велся многими композиторами и музыкальными деятелями. Интересно, что на этом фоне Дебюсси в определенный момент начинает занимать почти консервативную позицию, в чем с горечью признавался и сам композитор (см. там же, сс. 221–222), сетуя на свою «несовременность» (см. также: Дебюсси, К. Избранные письма. – Л.: Музыка, 1986, с. 33)

¹³ Ségalen et Debussy: Correspondance et entretiens. Textes recueillis et présentés par Annie Joly-Ségalen et André Schaeffner. – Monaco, Editions du Rocher, coll. Domaine Musical, 1962, p. 107.

¹⁴ Например, см. «Цыганский танец», просто «Танец», «Шотландский марш», Прелюдию, Менуэт и Паспье из «Бергамасской сюиты», все пьесы из цикла «Для фортепиано», «Очень медленный вальс» и др.

¹⁵ В частности, см. большинство эстампов и фортепианных образов, большинство пьес из цикла «Двенадцать этюдов», многие прелюдии (особенно № 1 («Дельфийские танцовщицы»), № 5 («Холмы Анакапри»), № 9 («Прерванная серенада»), № 11 («Танец Пека»), № 12 («Менестрели»), № 14 («Ворота Альгамбры»), № 17 («Вереск»), № 18 («генерал Левин – эксцентрик»), № 23 («Чередующиеся терции»), № 24 («Фейерверк») и т. д.).



Однако интересно сравнить специфику работы зрелого Дебюсси с его же ранними произведениями. Если во вступлении к симфонической сюите «Весна» (1884) прием нарастания звучности распределен внутри мелодической линии (унисон солирующей флейты и фортепиано), то, например в «Море» (1903–1905) границы «звуковой массы» сделаны нарочито сглаженными, пологими. Так, в I и III частях триптиха «Море» звучность вырастает из своеобразных «шорохов» – звуковысотно неопределенных звучностей. В I части первый такт заполнен тремоло литавр на *ppp* (!) в соединении с *си* большой октавы, пропетым контрабасом¹⁶ на пианиссимо. В III части первые полтора такта заполнены слитным мягким тремоло литавр и большого барабана. В обоих случаях главную роль играет выбор приема тремоло, помноженный на самую низкую возможную громкость. Обратим внимание и на тот факт, что среди ударных инструментов, в целом тяготеющих к короткой атаке, выбраны инструменты мембранного типа, на которых играют, пользуясь колотушкой, заканчивающейся мягким фетровым шаром, что делает фазу атаки звука на этих инструментах более длинной, чем на других ударных. Действительно, среди ударных литавры обладают самым длинным временем атаки (12–16 мс)¹⁷, а большой барабан идет сразу следом – 10 мс¹⁸. Дебюсси всегда очень выверенно дает тот или иной звуковой микст, пытаясь найти единственно верное совпадение оркестрового звука с внутренне слышимым звучанием, предшествовавшим его нотной фиксации. Любовь композитора к инструментам с плавной атакой, их целенаправленное использование для своих «тишайших» начал – несомненны.

Подлинное «наколдовывание» звучности, постепенная материализация ее из тишины наблюдается в начале «Жиг» – первой части симфонических «Образов». Не только данная часть, но, по сути, все «Образы» рождаются из одного звука – *С* второй октавы, данного на *pp* у двух засурдиненных труб и трех засурдиненных скрипок. Очень постепенно звук начинает разрастаться: в третьем такте «материализуется» его октавный обертоном в виде *С*

¹⁶ Струнные смычковые имеют широчайшие возможности по моделированию звуков самого разного типа. У скрипки «Общее время атаки составляет 60 мс для низких тонов, 40-50 мс для средних и 30 мс для высоких. При мягкой атаке время установления увеличивается до 200-300 мс» – Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. Учебник. – СПб.: Композитор-Спб, 2006. с. 299. К сожалению, учебники и справочники по акустике не дают точной информации по контрабасам, ограничиваясь анализом акустических характеристик одного из инструментов, чаще всего скрипки. Однако даже приведенной информации достаточно для того, чтобы предположить, что атака контрабаса имеет еще более пологий фронт, чем атака звука у скрипки.

¹⁷ «Переходные процессы характеризуются коротким временем атаки (12-16 мс) и длительным временем затухания до 2 с (при снижении уровня на 60 дБ). При этом формы симметричных колебаний (0,1), (0,2), (0,3)... затухают в среднем за время 0,3-0,5 с, в то же время несимметричные формы колебаний (1,1), (2,1), (3,1) затухают гораздо медленнее (до 1,7- 2,0 с), и именно они в основном формируют тембр звучания литавр.» – Алдошина И., Приттс Р. Указ. соч. С. 348.

¹⁸ «... время атаки — 10 мс, время затухания достаточно большое — 0,2-1 с (в зависимости от силы и места удара может продолжаться до 3 с).» – Алдошина И., Приттс Р. Указ. соч. С. 351.



уже третьей октавы, исполняемым еще тремя засурдиненными скрипками. А к пятому такту звуковая среда конденсируется в мелодическое построение: одиночный звук «оживает», превращаясь в мелодию, излагаемую печальным и светлым одновременно тембровым микстом, состоящим из звучности одной флейты, одной солирующей скрипки и одного скрипичного флажолета.

Естественно при этом «звуковое волшебство» не заканчивается: в девятом такте прозрачайшая звучность, что была раньше, «изливается» в первое, в данном произведении, «звуковое пятно» – увеличенное трезвучие, обладающее не менее изысканным тембром, сотканным из трех флажолетов виолончелей, дублирующих аккорд на челесте, трех «вздохов» кларнетов (разных по высоте) и глассандирующего воспарения звучности у арф.

Одним из секретов этого «волшебства» является целенаправленное использование звуков, в чьем тембре актуализированы верхние обертоны (высокие гармоники спектра). При этом эти обертоны не быстро рассеиваются, как это происходит с ними обычно¹⁹. Дебюсси, насколько это вообще возможно с классическими инструментами, отрабатывает своеобразное *движение звука вспять*: не от основного звука к обертонам, а *от обертонов* (1-4 такты) *к полноценному* полнообертоновому *звуку* (с 5 такта), а затем и *к гармонии* (с 9 такта и далее). Фазы развития звука во времени как бы поменялись местами: вместо отчетливой атаки перед нами прочитанное наоборот угасание, превращающееся тем самым в искомое становление, материализацию звука. Именно в силу нарушения – подчинения своей композиторской воле – привычных форм жизни звука, это вступление и воспринимается как своеобразное «волшебство», воплощающее постепенную материализацию звука.

Взятие гармоний во вступлении «Жиг» не менее показательно для демонстрации используемых Дебюсси приемов размывания передней границы звука. В 9, 11, 17, 19 тактах звуки гармонических комплексов берутся не сразу, а как бы на интонационном «выдохе» – с введением своеобразных расширенных нахшлагов²⁰, состоящих из двух нот кларнетов и полутора-октавного «воспарения» у арф. В результате возникает почти

¹⁹ Как правило, нижние обертоны звука имеют более протяженный временной период прохождения волны данной гармоники, поэтому они медленнее схватываются нашим слухом и медленнее же гаснут. Верхние обертоны наоборот имеют краткие временные периоды прохождения полного цикла своей микроволны, они достаточно быстро «считываются» слухом, но и быстрее гаснут.

²⁰ Прием взятия звука с помощью мелодизированного форшлага или нахшлага много раз используется и в этом произведении, и в целом в творчестве Дебюсси. Так, при взятии аккорда *sff* в ц.4 (Упоминание «цифр» в симфонических «Образах» дается по изданию “Images pour Orchestre” – Paris: Durand and fils, 1905). композитор снова берет его не сразу, а с использованием предваряющих его взятых скачком форшлагов, состоящих из одной (струнные и кларнет) или трех (флейты, гобой, английский рожок) нот (в последнем случае это уже ближе к арпеджиато).



зримое впечатление на глазах расцветающей звучности, в которой фаза атаки (за счет удлинения ее длительности) сделана настолько пологой, что она без труда схватывается слушательским сознанием.

Дебюсси добивается почти невозможного, когда предпринимает усилия по размыванию передней границы звука даже у такого абсолютно не предназначенного для этого инструмента как фортепиано. Прежде всего, нужно отметить частое применение композитором приема *арпеджиато* для взятия аккорда, как бы продлевая атаку, размывая ее во времени и делая более плавной.

Арпеджио Дебюсси нотирует тремя способами:

- с помощью волнистой черты, предшествующей аккорду,
- прописывая арпеджио длительностями петит,
- расписывая арпеджио обыкновенными длительностями и придавая ему определенный ритмический рисунок (чаще всего выписывая постепенное замедление-замирание).

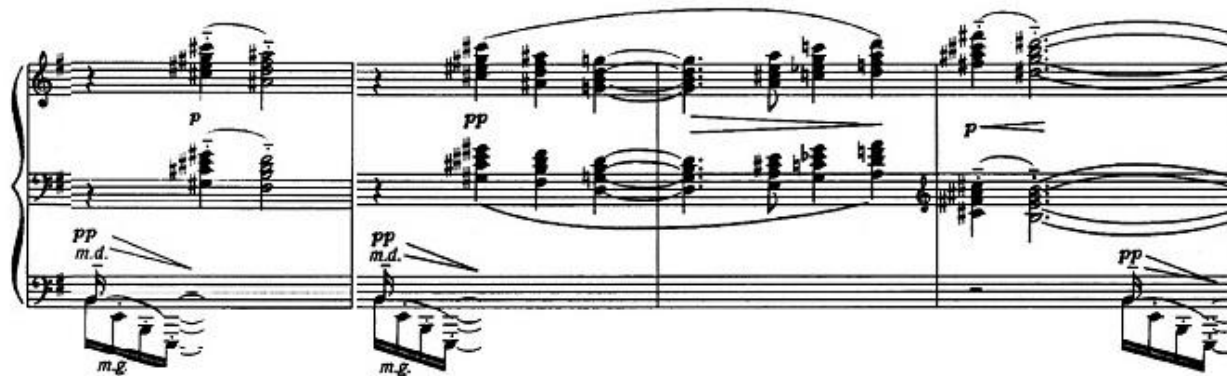
Обозначение арпеджио с помощью волнистой черты, поставленной перед аккордом, делает размывание передней границы звука явным не только для слуха, но и для глаза, читающего нотный текст. Именно в этом типе нотного обозначения неразрывно слиты, с одной стороны, целостность данного аккорда, преобладание статуарного начала над динамически-фигурационным, а с другой, – появление волнистой черты перед аккордом инструктирует исполнителя брать звуки этого аккордового комплекса не одновременно, а в быстрой последовательности друг за другом. В аккордовом комплексе, где звуки берутся одномоментно, атака звучания усиливается во столько раз, сколько звуков входит в данный аккорд, тем самым она становится особенно отчетливой и форсированной. В аккорде же, берущемся последовательно (в виде арпеджио или гармонической фигуры) этого «умножения»-усиления атаки (с физической точки зрения) не происходит, наоборот она в прямом смысле слова удлиняется во времени. Так, в коде фортепианной пьесы «Отражения в воде» (из первой тетради «Образов») арпеджированное взятие аккордов явственно работает на пролонгирование и смягчение фазы атаки. Одновременно включается и собственно сонористический эффект: верхние звуки аккордов и интервалов воспринимаются как «вызвученные» обертоны нижних басовых звуков.

С другой стороны, арпеджированное взятие аккорда часто используется композитором как средство моделирования атаки не в плане громкостного смягчения ударности атаки, а наоборот ее постепенного наращивания. Так, например, в средней части «Колоколов сквозь листву» (из второй тетради «Образов») в 29–31 тактах звуками,



несущими мелодическую нагрузку, являются именно верхние звуки каждого из арпеджируемых аккордов. Поэтому именно к ним устремлено движение, именно к моменту их взятия нарастает амплитудная (громкостная) огибающая атаки (что хорошо слышно в подавляющем большинстве исполнений, см. аудио-пример). Оба такта начинаются на *p*, но во второй их половине ставится вилочка *cresc.* Данное нарастание звучности практически всеми исполнителями моделируется не только за счет того, что аккорды, приходящиеся на третью и четвертую доли, играют несколько громче, но и за счет своеобразного мини-*crescendo*, закладываемого в исполнение первых арпеджированных аккордов. Дебюсси не просто размывает переднюю границу звука, он еще и моделирует фазу атаки, то ослабляя ее, как в заключении «Отражений», то наоборот как бы раздувая звучность по мере ее пролонгированного взятия, как в данном примере из «Колоколов...».

Дебюсси использует как восходящее арпеджированное взятие аккордового комплекса, так и нисходящее. Поскольку последний вид арпеджио является менее распространенным и не имеет специального символа для обозначения в нотах, Дебюсси прописывает такие арпеджио с помощью нот: мелкими длительностями или длительностями-петит. Так, безошибочно узнается взятие аккорда нисходящим арпеджио в 6-9 тактах пьесы «И луна озаряет развалины храма» (из второй тетради «Образов»). Об этом свидетельствует не только слух, но и нотная графика, поскольку после *каждого* из звуков данного уходящего в басы звукового комплекса стоят лиги, предполагающие дальнейшее дление звука. Сколько будет длиться этот аккорд, складывающийся из легких, но цепких прикосновений пальцев, – Дебюсси не прописывает: лиги идут «в никуда».



Пример № 2. «И луна озаряет развалины храма», тт. 6-9.

Практически мы видим, что Дебюсси делает более размытой не только переднюю границу звука, но нотной графикой подчеркивает размытость и задней границы фортепианного звука. Помимо громкостной динамики *pp* (6 и 7 такты) Дебюсси добавляет



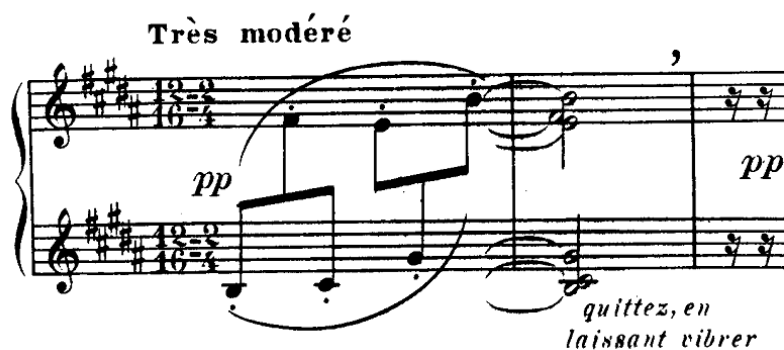
вилочку *diminuendo* для этих нисходящих арпеджио. Звуки безусловно истаивают, но очень показательно это стремление композитора дать сбыться реальному акустическому развертыванию звука, не вмешиваясь в него и не навязывая звучанию сформировавшиеся в предыдущей музыкальной культуре привычки.

Как видим, Дебюсси, оставаясь верным традиционным инструментам, использует очень богатую гамму приемов работы с атакой звука – по сравнению как с предшественниками, так и со многими композиторами, работавшими уже после него. Фаза атаки прочитывается композитором как одна из важнейших фаз звука, обладающая бесконечными тембровыми, громкостными, длительностными ресурсами. На первом месте для Дебюсси стоит тембровое богатство, которое проще всего заложить именно в этой фазе, а также собственно временной компонент фазы атаки – возможность моделировать эту фазу, делая ее то более быстрой, «острой», ударной, то более мягкой, плавной, вплоть до максимального (по тем временам) размывания этой фазы. Проявляя последовательный интерес к приемам «размывания» атаки, что очень сильно способствует континуализации ткани, композитор не отказывается и от привычных параметров атаки, и даже от ее ударных форм.

Фазе затухания звука, столь природно естественной и полноценной, Дебюсси также придает не меньшее значение. В произведениях Дебюсси мы встречаем обе формы работы с задней границей звука. Для произведений, где подчеркивается (относительно) ударный, атомарный характер звука, истаивание звука часто не культивируется. Более новаторской и для своего времени, и для XX – начала XXI в. стала работа со звуком, континуализирующими музыкальную ткань.

Наглядным примером целенаправленного внимания к процессу истаивания звучности становится специфическая нотная запись, когда от аккорда идут лиги «в никуда». Данная особенность нотации уже была отмечена в пьесе «И луна озаряет развалины храма», но ее можно встретить и в Прелюдии №17 («Вереск»), в 29-32 тактах, и в некоторых других произведениях.

В Прелюдии № 5 («Холмы Анакапри») данный прием нотации получает дальнейшее развитие. В нотации Дебюсси прописывает способы взятия, но не длину звучания. Если во втором такте Дебюсси еще обозначает длительность, соответствующую тому, как долго нужно слушать первый лейт-аккорд данной пьесы, то в шестом такте Дебюсси просто ставит лиги, «идущие в никуда», наглядно свидетельствующие о том, что аккорд продолжает длиться, но как долго – Дебюсси не уточняет.



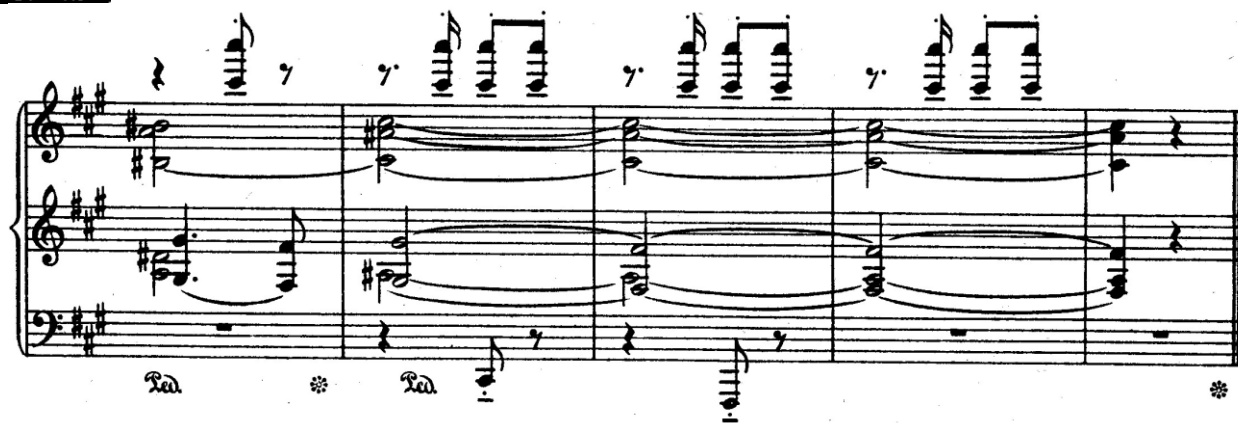
Пример № 3. Прелюдия № 5 («Холмы Анакапри»), начало

В репризе же Дебюсси вводит еще один новый по тем временам прием: практически он прописывает педаль не обозначением *Ped* под нотным станом, а с помощью все тех же лиг, соединяющих аккорды, взятие которых разделено четырьмя тактами (68-71 такты).

Gis-moll'ный аккорд, взятый арпеджиато на *f* в 68 такте играет своими «отголосками» не только потому, что благодаря педали, освобождены демпфера и звучанию дана реальная возможность показать все грани своего полноценного истаивания, но и потому, то своеобразный диалог с темой тарантеллы, данной в «призрачном» регистре третьей октавы, активизирует верхние обертоны звуков gis-moll-ного аккорда, заставляя играть это истаивание дополнительными красками.

В результате звучат обертоны не только уже задетых, но и спокойных струн: кажется, что звучит сама душа фортепиано, его «внутренний голос». На этом фоне название, данное композитором одной из своих прелюдий, – «**Звуки** и ароматы в вечернем **воздухе реют**» (Прелюдия № 4) – оказывается не просто метафорой, красивой поэтической строчкой, а реальной конструктивной программой, очерчивающей художественно-звуковую задачу, поставленную в не только в том опусе, но и в каком-то смысле сквозную для многих фортепианных, камерных, оркестровых произведений композитора.

Блестящий образец размывания задней границы звучания, совпадающий с растворением звучности, встречается в «Вечере в Гренаде» из фортепианных «Эстампов». Итоговое взятие *Fis-dur*'ного трезвучия в среднем регистре берется последовательно в правой руке в 133 такте и в левой руке – в 134 такте, после чего обе руки «покидают» тоническое трезвучие: правая рука начинает отбивать прозрачный ритм в верхах, а левая осторожно дотрагивается до *Fis* контрактавы. В результате руки уже не прикасаются к клавиатуре, а «звуковое облако» продолжает витать вокруг инструмента, медленно и самопроизвольно растворяясь.



Пример № 4. «Вечере в Гренаде», окончание

Дебюсси явно приглашает дослушать это «облако» до конца: не случайно он ставит знак снятия педали на паузе, после формального (на письме) снятия аккорда.

Последовательный интерес Дебюсси к фазе угасания звука как таковой, ее тщательному прослушиванию, безусловно, не случаен. Дебюсси возвращает фазе угасания свою значимость. Даже в вокально-хоровых произведениях Дебюсси почти не тяготеет к четко снятому («обрубленному») окончанию, но фактически всегда к истаиванию звучности. И хотя, вопреки мечтам композитора о «музыке под открытым небом», его произведения также ориентированы на исполнение в закрытых помещениях, однако в самом звучании (одного ли тона, или гармонического комплекса) Дебюсси последовательно выделяет, заботливо моделирует и фазу атаки, и фазу красивого угасания-истаивания звучности.

Стационарная фаза звука демонстрирует колоссальный внутренний потенциал, который далеко не полностью еще освоен музыкой. Сама стационарная фаза звука может моделироваться и как стабильная, стремящаяся к внутренней гомогенности, и как нестабильная, с множеством внутренних трансформаций – громкостных, тембровых, высотных, в итоге эти звуковые трансформации сообщают звуку дополнительное акустическое и смысловое богатство.

В целом можно выделить следующие пути формирования специфического характера стационарной фазы. Во-первых, ее трактовка зависит от того, какие инструменты культивируются в рамках той или иной музыкальной традиции. Во-вторых, – от того, какие типы звуковых микстур становятся традиционными для той или иной культуры. Третьим аспектом назовем постепенное введение дополнительной механики, позволяющей обогащать (либо наоборот выравнивать) стационарную фазу: это может быть и педализация на фортепиано, и разного вида сурдины и т. д. и т. п. Ну и безусловно



очень важным аспектом является собственно исполнительская манера (традиционная и нетрадиционная), особенности туше и т. д.

Анализ творчества Дебюсси показывает, что в произведениях композитора можно встретить вновь как установку на равномерное, полнозвучное дление звука и звуковой микстуры, так и использование приемов, явственно направленных на вызвучивание неравномерности внутренней жизни звука в стационарной фазе (активизацию биений, игры обертонов, изменению тембровой окраски и т. д.).

Говоря о фортепианной музыке мастера, уже были отмечены две противоположные, но равно важные в творчестве Дебюсси тенденции – к подчеркиванию атаки при взятии звука и, наоборот, к ее вуалированию, размыванию. Оба способа взятия звука зачастую сопрягаются с тщательной проработкой композитором микропроцессов внутри звучания.

Фортепианную игру самого Дебюсси чрезвычайно певучий звук. О «струнной» интерпретации фортепиано у композитора пишет подавляющее большинство слышавших игру композитора: «Он <Дебюсси> понимал фортепиано как особый инструмент, в котором струны после удара молоточком начинают петь создают полную слиянность звуков, присущую квартету...»²¹. Однако какими приемами Дебюсси удается достичь такой повышенной певучести? Обратимся к воспоминаниям пианистов, работавших непосредственно с Дебюсси.

М. Лонг, опираясь на репетиции с мэтром, зафиксировала для нас композиторские пожелания-инструкции, связанные с тонкостями исполнения Прелюда из цикла «Для фортепиано», принадлежащего к группе произведений, где как раз ударная природа фортепиано не вуалирована: «начиная с шестого такта (“таинственно”, “очень плавно”), ...нужно держать педаль, но так, чтобы при этом не появилось грязного звучания и, не меняя нюанс *piano*»²². Такая техника исполнения приводит к тому, что все длительности, прописанные в нотах (половинные в басу, четверти в среднем голосе, шестнадцатые – в верхнем), не быстро гаснут, что неизбежно бы произошло при опускании демпферов на струны (в силу собственно механики фортепиано), а звучат очень близко к тому, сколько они обозначены на письме. Зазор между длительностью письменной и реально-звучащей, неизбежно возникший бы без применения такой минимальной, но непрерывной педализации, – устраняется. Звуки, во-первых, обретают разную весомость (согласно регистру²³ и своей мелодической или гармонической

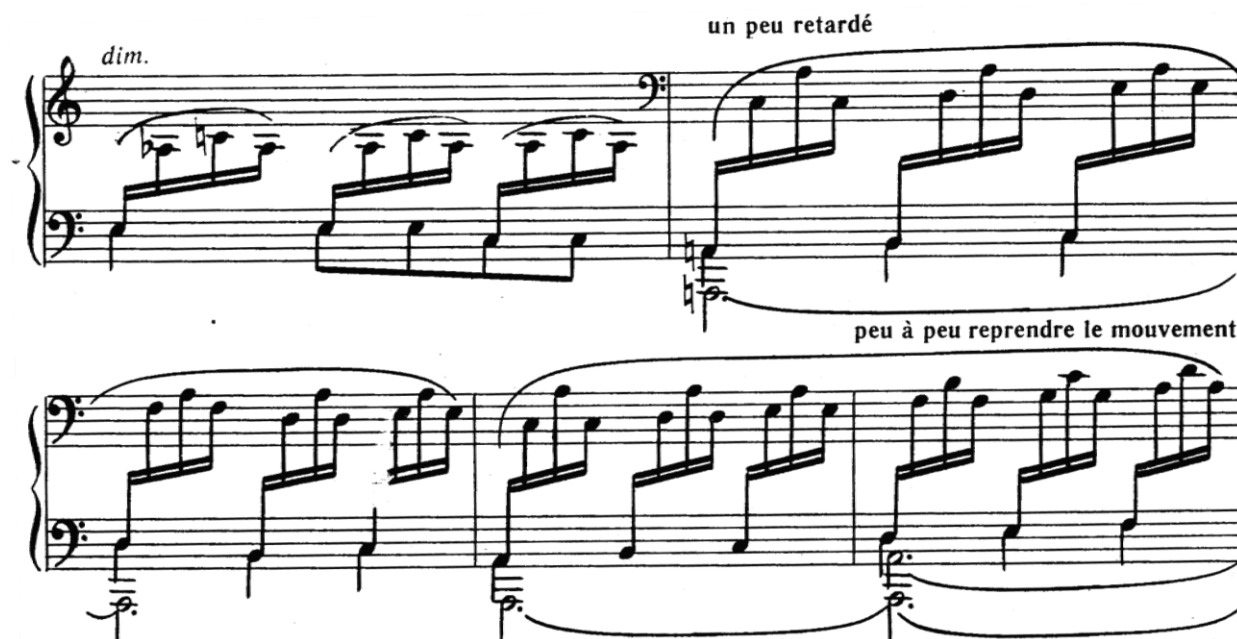
²¹ Цит. по: Лонг М. За роялем с Дебюсси, с. 40.

²² Лонг М. Указ. соч. С. 41.

²³ Не зная акустики, можно возразить: почему же при одинаковой педали четверти и шестнадцатые будут звучать короче (окажутся звучащими столько, сколько написаны), а не сравняются по акустической длине с



сущности), а во-вторых, возникает чисто дебюссистский прием, когда бас звучит не просто «сквозь» настилающиеся на него сверху звуки, но «расцветивается» ими за счет максимальной активизации басовых обертоновых структур, как бы постоянно внутренне меняясь, обновляясь, и одновременно оставаясь все тем же *A* контр-октавы. Таким образом, даже певучий, казалось бы, гомогенный звук у Дебюсси становится насыщенным внутренней жизнью, и действительно, очень часто композитор переходит к трактовке звука, которую можно назвать «лучащейся»²⁴.



Пример № 5. Прелюдия из цикла «Для фортепиано», 5–9 такты.

На этом фоне становится понятной, почему звучания Дебюсси действительно так активно излучают обертоны и играют ими, что позволило Вюйермозу звуки, выходящие из-под пальцев Дебюсси, сравнивать с маленькими серебряными колокольчиками, а нам настаивать на «лучащейся» трактовке фортепианного звука, активизирующей процессуальное начало в стационарной фазе фортепианного звука.

басовыми половинными. Дело в том, что у фортепиано «время реверберации (*m. e. спада на 60 дБ*) составляет на низких частотах 10–50 с, на высоких — 2–5 с» (Алдошина И., Приттс Р. Указ. соч. С. 338), поскольку «высокочастотные составляющие звука затухают быстрее, чем низкочастотные» (там же, с. 68). Физико-акустическая пропорция соотношения длительности угасания высоких и низких звуков, как мы видим, составляет 1 : 5–10. Пропорция у Дебюсси составляет 1:4:8 (шестнадцатые к четвертным и половинным), что идеально соотносится как с музыкальной традицией, так и с законами физической акустики. Таким образом, Дебюсси предлагает здесь абсолютно реалистичное, никоим образом не надуманное звуковое решение.

²⁴ «Правая педаль приподнимает сразу все демпферы, освобождая струны фортепиано. При этом удар по какой-либо одной струне приводит в колебания соседние струны, резонансы которых совпадают с обертонами звучащей струны, что обогащает тембр и делает его более певучим». – Алдошина И., Приттс Р. Указ. соч. С. 328.



Анализируя данный пример, обратим внимание на то, что в нотах, предоставленных Дебюсси в печать, педализация не обозначена. Это далеко не единственный пример, когда композитор предполагал, что исполнитель должен видеть «дальше нот», он должен понимать, чувствовать сам дух музыки.

В отличие от фортепиано, арфы, челесты и т. д., большинство оркестровых инструментов обладают принципиально большими возможностями регулирования громкости, а главное – тембра на протяжении дления звучания. Пытаясь насытить внутренней жизнью развитие звука внутри границ определенной длительности, Дебюсси большое внимание уделяет тембровым трансформациям. Немаловажную роль при этом играют разнообразные тембровые миксты, которые как раз и позволяют через игру тембровых красок привлечь внимание к внутренней изменчивости звучания.

В «Беседах о музыке» Э. Ансерме есть интересное свидетельство предполагавшихся Дебюсси **тембровых модуляций** внутри непрерывной звучности: «В “Весенних хорах” есть мотив валторны, состоящий из **двух слигованных нот**, первой – “закрытой” и второй “открытой”. “В конце концов, – сказал на репетиции валторнист, – Вы хотите “закрытые” звуки или “открытие”?” “Я хотел бы краски, исходящей снизу”, – ответил ему Дебюсси»²⁵.

Похожий пример трансформации звучности на протяжении одной длительности можно встретить и в «Море». Например, в I части, в начале среднего раздела (2-1-й такты до ц.9). Дебюсси прописывает **колебания громкости у каждого** из задействованных **инструментов**. У струнных половинная «ставится» *arco* на *sf* с последующим быстрым угасанием до *p* и еще более быстрым истаиванием впоследствии. Эта же половинная у литавр и валторн дана в режиме чередования *diminuendo – crescendo* и снова *diminuendo*, к тому же у валторн аккорд взят с запозданием на одну восьмую (см. пример). На слух это «запоздание» взятия не воспринимается, вместо этого возникает эффект «размытой», расширенной атаки данного звукового комплекса.

В результате звучность как бы вибрирует, переливается в воздухе на протяжении искомой неделимой длительности. Похожий по принципам решения пример есть и в последних трех тактах первой части «Моря», где Дебюсси также выписывает сперва «раздувание» итогового аккорда, переходящего в его плавное угасание.

²⁵ Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / пер. с фр. Е. Бронфин, Б. Урицкой. М.; Музыка, 1985, с. 27. Выделено мной – С.Ч.



Un peu plus mouvementé (69 = ♩) 9

Горн
sans sourdines *sfz* *pp*

Тимп.
sfz *pp* *p*

Сymb.

1^{re}
Нарпе

Un peu plus mouvementé (69 = ♩)

Алто

Велес

Див.

С. В.
pizz.

Пример № 6. «Море», I часть, 2 такта перед ц.9

Итак, работа со звуком, моделирование каждой из фаз звука у Клода Французского характеризуется большим разнообразием. Будет некорректным утверждать, что он использует какую-то одну модель звука. Наряду с атомарным пониманием звука, доминирующим в европейской музыке как минимум последнего тысячелетия²⁶, композитор выходит на достаточно инновационную для своего времени модель звука как процесса. Но обе модели соприсутствуют в его творчестве, Дебюсси не отмечает ни один из ресурсов, ни один из вариантов звуковой работы.

²⁶ Более подробно см.: Чашина, С.В. Указ. соч. Сс. 41-48.



Интересно, что Дебюсси трансформирует музыкальную систему не столько за счет изменения ее первичных, базовых параметров и характеристик звука и взаимосвязанной с ними системы темперации, темброво-инструментального мышления и т. д., сколько за счет интенсивного развития заложенных в этой же (классической европейской) системе, но еще не увиденных (или забытых?), не используемых в должной мере возможностей. Строго говоря, Дебюсси все-таки не выходит за ее пределы, не пытается создать новый музыкальный мир, основывающийся на *принципиально новом звуке* (что характеризует, например, творческую деятельность того же Вареза), но доводит до, возможно, максимального совершенства европейскую фоническую систему как за счет тончайшей и выразительной работы с каждым конкретным звуком, его взятием и вызвучиванием, так и за счет обогащения музыкального синтаксиса. Подобно тому, как Варез, по меткому замечанию О. Мессиана *«уже для обычных инструментов создавал “электронную” музыку»*²⁷, так и Дебюсси, используя все те же классические инструменты с их строем, подчиненным нормам темперации, смог существенно расширить представления о музыкальном звуке, его природе и возможностях, а также способах его организации. Думается, что именно эта генетическая связь, теснейшая преемственность с традиционной для Европы Нового времени звуковой системой обусловили столь быстрое превращение произведений Дебюсси из радикально-авангардных (для своего времени) буквально в классику уже к 1920–30-м годам.

Однако вспомним о втором важном вопросе данной работы: как связана трактовка звука с формообразованием произведений Дебюсси в целом? Можно ли здесь установить определенные связи, и можно ли трактовать данные связи как изоморфные? Осознавая фундаментальность данных вопросов, позволим себе лишь наметить некоторые гипотезы – векторы исследования, возможные в данном поле.

С нашей точки зрения, микроуровень звуковой организации имеет своим логическим продолжением организацию музыкального развертывания на уровне музыкального целого, хотя взаимосвязи эти носят нелинейный характер. Поскольку размывание границ звучностей наиболее тесно связано с трактовкой музыкальной длительности, закономерно, что наиболее последовательные связи между концепцией звука и формообразованием произведения в целом мы увидим в области метроритмической организации. Так, размывание границ длительности будет чаще всего совпадать с разделами формы или целыми произведениями, в которых где Дебюсси обращается к

²⁷ Цит. по Шохман Г. Э. Варез – апостол музыкального радикализма. – Советская музыка, 1988, № 11, с. 119.



системе интонационного ритма (начальная тема Прелюда к «Послеполуденному отдыху фавна», «Сиринкс» и др.²⁸).

Атомарная же концепция звука, звука с отчетливыми гранями, высотными положением и т. д. получит интенсивное развитие в произведениях, где используются квантитативные принципы организации временного потока («Посвящение Рамо» из первой тетради фортепианных «Образов», «Колыбельная слона» из «Детского уголка», Прелюдия № 1 «Дельфийские танцовщицы», множество тем из «Моря», «Ноктюрнов» и т. д.²⁹), а также собственно тактовая система, доминирующая у мастера, хотя трактует он ее чрезвычайно разнообразно³⁰.

В области звуковысотности Дебюсси в целом придерживается классического (а значит дискретного) темперированного строя, хотя континуализация ткани по вертикали также имеет место в произведениях композитора³¹. На уровне же систем ладогармонической организации музыкального целого уже неоднократно отмечалась связь Дебюсси не только с классической мажоро-минорной системой, но в очень большой мере и с ангемитоникой, принципами модальности и т. д. При этом между метроритмической организацией музыкального целого и ладогармонической организацией выстраиваются интереснейшие и вполне устойчивые взаимосвязи. Так, в произведениях (и/или музыкальных разделах формы), где композитор развивает принципы интонационного ритма с quasi-импровизационной длительностью, длительностью, у которой на слух не осознается четкой длины и четких границ, а единицей становится музыкальная фраза-синтагма, основанная на принципе дыхания, в области звуковысотности хорошо просматривается тяготение к глиссандирующему скольжению, континуализации звуковысотности.

Музыкальные темы, разделы, тяготеющие к квантитативному временному развертыванию, хорошо коррелируются с организацией звуковысотности на принципах модального развития. Опора на тактовую систему часто будет связана с развитием мажоро-минорной гармонической системы, хотя и радикально обогащаемой Дебюсси.

Обратим внимание еще на одну важную особенность музыки Дебюсси. Тщательный анализ показывает, что нередко (а в произведениях 1890–1910-х гг. почти всегда) уже внутри одного произведения Дебюсси меняет как трактовку микроструктуры звука, так и общие принципы музыкального развертывания, совершая своеобразные «модуляции»,

²⁸ Более подробно см.: Чащина, С.В. Указ. соч. сс. 219-227.

²⁹ Более подробно см.: Чащина, С.В. Указ. соч. сс. 228-233.

³⁰ Более подробно см.: Чащина, С.В. Указ. соч. сс. 197-219.

³¹ Более подробно см.: Чащина, С.В. Указ. соч. Сс. 234-242.



перестройки из одного способа музыкально-временной организации в другой. При этом затрагиваются все сферы организации музыкально-звукового целого: метроритмическая сторона³², фоническая, ладово-гармоническая. Процессы трансформации временного развертывания на микроуровне (звука), мезоуровне (мотива, построения) и макроуровне (крупных разделов и формы в целом) идут фактически параллельно, так что трудно выделить – что здесь первично, а что вторично, что, с одной стороны, делает произведения чрезвычайно целостными и гармоничными, и может быть трактовано как одна из форм проявления принципа изоморфизма «звук» – «музыкальная форма». Еще раз отметим, что данная проблематика требует развития и обоснования в целом цикле статей. Пока же подчеркнем, что без открытия новых возможностей работы со звуком, со способами его развертывания, трактовки его «граней» и фаз, была бы неубедительна (точнее недостаточно органична) и работа на более масштабных уровнях.

С нашей точки зрения именно эта «нестабильность», подвижность, иногда даже непредсказуемость работы не только с «лепкой» звука, но и на более масштабных уровнях организации музыкальной формы в целом привела к тому, что многими современниками вообще отрицалось наличие формы в музыке Дебюсси³³. И позже исследователями многократно отмечалась *«тенденция разрушить формальную организацию, свойственную предшествующему творчеству, ... эластичность и распыленность музыкального языка, <...> незаданность формы»* (Булез, 1966)³⁴, принцип *«рождения формы из ощущения момента»* (Бреле, 1968)³⁵, *«незамкнутость»* формы (Куницкая, 1982)³⁶, *«индуктивность»* формообразования, порождающая *«непредустановленность результата и плавность переходов от одного функционального состояния формы к другому»*³⁷ (Лаул, 1983), и т. д.

С другой стороны, множество исследователей воспринимали (и воспринимают) музыку Дебюсси сквозь призму классических форм и способов развертывания

³² Более подробно см.: Чащина С.В. Указ. соч. Сс. 234-252.

³³ Э. Вюйермоз приводит знаменитое высказывание д'Энди «*Эта музыка не будет жить, т.к. у нее нет формы*» (Vuillermoz, E. Histoire de la musique. – P.: Fayard, 1949, p. 355). Сабанеев же дает следующее описание «бесформенности» музыки Дебюсси: «*Это – не организм единого стройного плана, прочно спаянный во всех частях, каждая из которых есть следствие и причина всех остальных. Это – что-то как бы созданное в процессе импровизации, что-то такое, где часто конец не помнит, да и не хочет помнить о начале, а начало не знает, к какому придет концу <...> Эта органическая безформенность, разрушающая форму даже тогда, когда она присутствует “формально”...*» – Сабанеев Л. Клод Дебюсси. – М., 1922, с. 17, 18. Сохранена авторская форма правописания.

³⁴ Boulez P. Relevés d'apprenti. – P., 1966, p. 273, 274, 346.

³⁵ Цит по: Денисов Э. «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси» // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986, с. 92.

³⁶ Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. – М.: Музыка, 1982, с. 86.

³⁷ Лаул Р. Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси. // Дебюсси и музыка XX века. – Л.: Музыка, 1983, с. 45, 53.



музыкального материала³⁸, сквозь призму программности³⁹, но чаще – сквозь призму развертывающегося в музыке композитора диалога между традиционно понимаемым формообразованием и инновационным⁴⁰. Думается, что одной из причин подобной многозначности является не только факт нашей культурной апперцепции, но и то, что Дебюсси работает по-разному в разных произведениях⁴¹, используя как разные модели звука, так и – связанные с ними – разные музыкального развертывания.

³⁸ Так, для В. Гуркова – «Пеллеас и Мелизанда» с «незамкнутой, потенциально «бесконечной» формой... – уникальный опыт». – Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века. // Дебюсси и музыка XX века. – Л.: Музыка, 1983, с. 35, 36. В. Цуккерман анализирует «Остров радости», используя терминологию и аналитический аппарат классического формообразования. И т. д.

³⁹ Фришман Д. «Программность и музыкальная форма в фортепианных прелюдиях Дебюсси». Согласимся с Т. Твердовской, что данный подход представляется нам наименее убедительным, хотя и имеющим право на существование.

⁴⁰ Компромиссные варианты с выделением как инновационных черт в формообразовании композитора, так и подчеркиванием связи с классическим формообразованием прослеживаются в очень многих работах (см. в частности упоминавшиеся статьи Лаула, Денисова и др.). Ср.: «...классические композиционные схемы воплощают в себе некие оптимальные принципы построения музыки, поэтому они никогда не могут быть полностью отвергнуты, в той или иной степени к ним направлены функциональные тяготения и в самых независимых от стереотипа музыкальных формах». – Лаул Р. Указ. соч., с. 55 (подчеркнуто мной – С.Ч., представляется, что это все-таки преувеличение).

⁴¹ Можно вспомнить не раз звучавшие слова из уст композитора о своем нежелании повторять самого себя. Ср.: «...я был очень огорчен Вашим отзывом о квартете, потому что почувствовал, что он заставил Вас еще большее полюбить некоторые другие мои вещи, а мне бы хотелось, чтобы, прослушав его, Вы о них совсем забыли.» – из письма Э. Шоссону от 6 февраля 1894 г. (Дебюсси К. Избранные письма. – Л.: Музыка, 1986, с. 51); или знаменитое: «Что касается тех, кто делает мне честь надеяться, что я никогда не смогу вырваться за пределы “Пеллеаса”, то они просто старательно закрывают глаза. Значит они не знают, что если бы подобное могло случиться, то я немедленно принялся бы выращивать ананасы, полагая, что печальнее всего на свете “начать самого себя в начала”» – из письма Э. Мессаже от 12 сентября 1908 г. (там же, с. 100).