

**Конорева Е. (Москва)**

**Симфонические произведения Клода Дебюсси:  
взгляд дирижера.**

*«...Дебюсси, в сущности, еще не оценен, ибо германское музыкальное сознание его органически не приемлет, а Россия не собралась еще с духом, чтобы сказать свое веское слово в оценку несомненного гения...».*

Эти слова русского музыковеда Леонида Сабанеева, сказанные 90 лет назад, как это ни парадоксально, все еще актуальны. Они во многом объясняют причину, по которой российские дирижеры по-прежнему редко выносят на сцену оркестровые сочинения Дебюсси. Это не связано с тем, что великий французский композитор непопулярен в России. Даже беглого взгляда на его симфонические партитуры достаточно, чтобы понять, как они сложны. Композитор открыл новый этап в истории симфонической музыки. При работе над его оркестровыми сочинениями дирижеру придется столкнуться со многими трудностями. Проблема дирижерского прочтения симфонических произведений Клода Дебюсси по-прежнему актуальна.

Вопросов перед интерпретатором возникает великое множество – от колористических и тембровых находок в оркестровке до нахождения верных принципов посадки оркестра на сцене или в оркестровой яме.

Создание композитором Прелюдии к «Послеполудню фавна» рождает новый тип симфонического оркестра – оркестр *импрессионистический*. Что означает это понятие?

Во-первых, переход от жанра симфонии к малым формам. По словам композитора, это всегда поэмы или серии поэм.

Во-вторых, свободное обращение с составом инструментов симфонического оркестра. Так, например, в «Послеполудне фавна» Дебюсси использует тройной состав деревянных духовых, отказавшись при этом от всей группы меди за исключением валторн. Вместо традиционных ударных инструментов он вводит в партитуру античные тарелочки.

В-третьих, необычное сочетание тембров в оркестре, использование широкого спектра оркестровых штрихов.

Выделим три наиболее важных аспекта для дирижера – *форму, темпы, оркестровку*. Трудности в исполнении обусловлены тем, что структура сочинений Дебюсси далека от традиционных. Особенности композиции его произведений – в размытости контуров формы, в отсутствии грандиозности даже в крупных оркестровых произведениях. В одном из своих писем композитор отметил: «...как трудно облечь в четкую форму тысячи переживаний одного и того же лица...»<sup>1</sup>. Стираются грани между частями произведения, которое может заключать в себе признаки разных форм. Так, в Прелюдии к «Послеполудню фавна» трехчастность вмещает и вариационную, и микророндальную, и концентрическую формы. Однако основополагающим принципом формообразования можно считать вариантно-вариационный. Наименьшей конструктивной единицей является мотив, который в своем варианте дает развитие в целом. Плавность переходов от одного раздела к другому, текучесть музыкальной ткани, сглаживание граней формы дает повод музыковедам рассматривать ее по-разному. Для дирижера многомотивный состав фактуры создает сложность в интерпретации и исполнении произведения.

Леонид Сабанеев отмечал: «Ничего определенного – вот его девиз. В его музыке – вечная агогика – вечная борьба с тактовой чертой, с определенностью метра, постоянные зыбкие *оттенки темпа*, то ускоряющиеся, то замедлительные...»<sup>2</sup>.

От *темпоритма* – то есть от временного аспекта в интерпретации музыки зависит многое. Неверное понимание оттенков темпа может привести к искажению формы. Абсолютно новая организация звучания во времени решающим образом влияет на характер исполняемого произведения – будь то сцена из оперы или симфоническое произведение.

---

<sup>1</sup> Дебюсси К. Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. С. 23.

<sup>2</sup> Сабанеев Л. Клод Дебюсси. Цит. изд. С. 16.

Отличительной особенностью агогики, на наш взгляд, является отход от метричности, естественное, свободное движение фактуры. Недостаточно чувствовать форму, необходимо, по меткому выражению Хамовского, «владеть временем»<sup>3</sup>.

Чтобы «овладеть временем» у Дебюсси, нельзя пропускать ни одной темповой и агогической ремарки композитора. Особого внимания заслуживают термины *rubato*, *cédez*, *mouvement*, *a tempo* (свободно, гибко, с движением, в темпе), встречающиеся весьма часто как в симфонической музыке, так и в опере «Пеллеас и Мелизанда».

*Темпы* в сочинениях Дебюсси не следует воспринимать буквально, так как они часто подразумевают не столько скорость исполнения, сколько характер движения. Обозначение темпа может содержать несколько градаций, и если обычно мы понимаем *moderato* или *lento* как умеренно или протяжно, то в музыке Дебюсси эти темпы приобретают огромное количество оттенков – *более медленно, медленнее, умереннее, подвижнее*. Эти обозначения, как правило, изменяются уже через 2–4 такта, указывая на изменение пульсации, на новый раздел партитуры. Части лишены внезапных темповых контрастов, следовательно, необходимо избегать резких переходов в новый темп. Однако выполнения точных метроритмических указаний недостаточно. Необходимо найти правильные пропорции темпов. Ощущение градации темповых изменений каждого последующего раздела и, соответственно, ощущение формы – одна из главных проблем дирижера.

В области *оркестрового колорита* Дебюсси совершил наиболее значительный переворот. Он расширил выразительные возможности оркестровой фактуры и дал толчок новому оркестровому мышлению, положив начало *импрессионистическому симфонизму*<sup>4</sup>.

Оркестровая фактура интегрирована множеством мотивов, в которых должен быть особый ритм высвечивания. Мотивы в музыке Дебюсси несут

---

<sup>3</sup> Понятие Г. Хамовского // Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси // Как исполнять импрессионистов. Сб. статей. М.: Классика XXI, 2008. С. 35.

<sup>4</sup> См. в: Кокорева Л. Клод Дебюсси. Цит. изд. С. 21.

важнейшую формообразующую функцию. Они лаконичны, рельефны; чаще всего находят воплощение в тембрах различных духовых инструментов. Для дирижера предоставляется масса возможностей в акцентировке того или иного мотива или тембра инструмента. Важно найти в оркестровой ткани нужное соотношение рельефа и фона, показать мелодическую линию в фактуре оркестра, которую зачастую пронизывают сходные мотивы.

Серьезную роль играют *штрихи*. Достаточно бросить взгляд на любую из партитур Дебюсси, чтобы убедиться, сколь богат арсенал, из которого композитор черпает артикуляционные средства, придавая своей музыкальной идее соответствующие звуковые очертания. Широко используются приемы игры с сурдиной не только у струнных, но и у валторн, тремоло, игра смычком на поставке (*sur la touche*). В «Иберии», например, мы наблюдаем постоянную смену *arco-pizzicato* в струнных, разнообразные виды тремоло у грифа и у подставки, аккордовые *glissando* скрипки, «ударные» эффекты *pizzicato* струнных, имитирующих гитару, а где-то – хотя бы как в первых тактах «Весенних хороводов» – флажолеты виолончели и арфы. Все эти средства значительно обогащают инструментальную фактуру и уже тем самым своеобразно формируют звуковой облик произведения.

К принципам оркестровки Дебюсси можно отнести и сглаживание переходов от одного тембра к другому, и частое использование низкого регистра деревянных духовых для придания их звучности необычной тембровой окраски.

Мягкое звучание духовых, шелест струнных, ритмическая прихотливость мотивов в необычной инструментовке требуют совершенно особого обращения со звуком, использования иных приемов игры. От духовых требуется «мягкий язык», от струнных – особая культура смычка, как, например, слабое его прижатие к струне, минимум *vibrato* и другие приемы. В партитурах Дебюсси часто можно увидеть закрытые и засурдиненные трубы. Тарелки и треугольники используются композитором не в нюансе *f*, а преимущественно в *p* и в *pp*. Возникает легкий,

рассыпающийся звон, напоминающий шум сбегающей волны, как, например, в III части симфонического триптиха «Море» («Игры волн»). Одновременно с этим композитор выдвигает на первый план деревянные духовые инструменты, поручая им зачастую начальные мотивы. На темброво-ассоциативных связях композитор часто строит экспозиционные разделы своих сочинений (Прелюдия к «Послеполудню фавна», I и II части «Моря», «Ноктюрны»). Даже звучание человеческого голоса композитор приравнивает к одной из звукоизобразительных красок, как, например, включение ансамбля женских голосов в партитуру симфонического ноктюрна «Сирены». Хор в данном случае используется как дополнительный оркестровый тембр, практически дублируя оркестровую фактуру. Дебюсси избегает удвоений, неназойливо подчеркивает индивидуальность отдельных групп оркестра, убирает из квинтета струнных остатки «хоральности», вводя частые *divisi*. Например, в «Пеллеасе и Мелизанде» струнные разделены на двенадцать, а в «Море» – на целых пятнадцать партий. Показательно высказывание Дебюсси, записанное В. Сегаланом 17 декабря 1908 года: «В “Пеллеасе и Мелизанде” шестые скрипки так же обязательны, как первые».

В отношении оркестровой звукописи можно говорить о *персонификации тембров*. Персонификацией тембра – исполнение повторяющегося мотива одним инструментом. В программной музыке это лейттембр. Тембр каждого инструмента одинаково важен в общей оркестровой фактуре, в особенности инструмента, исполняющего мотив. Все духовые инструменты в Прелюдии играют соло или в сочетании с другими инструментами, их реплики свободны, и каждый тембровый мотив значим.

Интересно сравнить оркестровые составы Прелюдии к «Послеполудню фавна» и симфонического триптиха «Море». Если в первом случае использован малый симфонический оркестр, то в триптихе Дебюсси обращается к тройному составу с расширенной за счет привлечения корнетов медной группы и большим составом ударных.

Два и более инструмента, исполняющих один мотив у Дебюсси приводят к открытию новых, *смешанных тембров*. В Прелюдии к «Послеполудню фавна» основной мотив, как известно, все время исполняет флейта. В каждой вариации меняется ритм, темп, сам мотив претерпевает варианты изменения, но мы узнаем его благодаря флейтовому тембру. В «Море» основной мотив вступления с самого начала отдан двум инструментам – валторне и трубе с сурдиной. Это необычное сочетание рождает новый тембр. Поскольку в природе инструментов его как такового нет, мы называем такой тембр «смешанным». По сравнению с Прелюдией мотивов в триптихе намного больше, они короткие и контрастные. Здесь Дебюсси не повторяет один и тот же мотив с одинаковым тембром. Совокупность персонификации и смешанных тембров в симфонической фактуре рождает в целом *фонизм*, то есть комплексное звучание оркестра.

Перед дирижером стоят также проблемы ритмической организации музыки Дебюсси. С полиритмией мы встречаемся в его произведениях не раз (к примеру, во II части оркестрового триптиха «Море»). Ритмическая прихотливость в фактуре содержит в себе много трудностей и ставит перед дирижером особую *проблему мануальной техники*. Дирижер должен точно определить, где дирижерскую схему можно дробить и где в этом нет необходимости. Удобный и логичный план дирижирования обеспечит не только верный темпоритм, но и даст ощущение свободы исполнения в плане агогики.

Динамика его сочинений остается по большей части в пределах от *pianissimo* до *piano*, крайне редко можно встретить *mezzo-forte* и *forte*. Добиться в оркестре выразительного *piano* непросто задача.

Дебюсси также не был чужд вопрос о стереофоническом распространении звука, о сознательной организации акустического пространства. В 1894 году в письме к Лероллю он упоминал, что в сцене смерти Мелизанды хотел разместить часть оркестра на сцене, чтобы еще в

большой степени создать эффект «своего рода умирания всех звуков»<sup>5</sup>. А десять лет спустя в разговоре с Сегаланом он размышлял над радикальной реформой размещения оркестра на эстраде: *«Смычковые должны не образовывать барьер, а окружать остальные инструменты. Рассадить деревянные, приблизить фаготы к виолончелям, а кларнеты и гобои – к смычковым»*.

Разумеется, трудности для дирижера в исполнении музыки Дебюсси не ограничиваются вышеперечисленными проблемами. Так, отдельной темой для рассмотрения представляется опера «Пеллеас и Мелизанда». Пожалуй, ни в какой другой музыке рассмотренные нами аспекты, а именно – темп, форма, оркестровка – не связаны так тесно с понятием *стиля* композитора. Его творчество дает дирижеру неограниченную свободу для интерпретаций. Но эта свобода должна быть направлена только на углубленную трактовку того, что хотел выразить своим искусством Дебюсси.

Подтверждают сказанное, на мой взгляд, слова Владимира Федосеева, которыми я и завершу свое выступление:

*«Интерпретация не состоится, если не вступит в свои права то «таинство духовное», которое из всего предшествующего опыта, всей сложной дирижерско-оркестровой работы озарит, высветит ясное чувство, мысль, способную взволновать человека»*<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Там же. С. 191.

<sup>6</sup> Гуляева Г. Древо русских традиций: Беседа с В. Федосеевым // Советская культура, 1983. 20 октября. С. 5.