

RU

«Модальность» как основа композиционной техники фортепианной прелюдии Клода Дебюсси «Паруса»

Шатских Ю. В.

Аннотация. Статья посвящена осмыслению «модальности» как композиционной техники, в которой заложен эмоциональный компонент. В ходе исследования обосновано, что принципы модальности во многом противоположны тональной системе. Сделан вывод о том, что модальность в чистом виде встречается крайне редко, так как модальность, как правило, дополняет другие техники. Уникальной в этом плане можно назвать пьесу для фортепиано Клода Дебюсси «Паруса» (1909) из его первой тетради прелюдий (1910). Новаторское значение музыкальных открытий Дебюсси сложно переоценить. Новизна его музыки связана в том числе с отходом от традиционного гармонического уклада. Здесь Дебюсси является достойным продолжателем открытий Модеста Петровича Мусоргского (1839-1881).

EN

Modality" as the basis of the compositional technique in the piano prelude "Voiles" by Claude Debussy

Shatskikh I. V.

Abstract. The article is devoted to the interpretation of "modality" as a compositional technique that embodies an emotional component. The study establishes that the principles of modality, in many ways, contradict the tonal system. It concludes that pure modality is encountered very rarely, as it usually complements other techniques. A unique example in this regard is Claude Debussy's piano piece "Voiles" (1909) from his first book of preludes (1910). The innovative value of Debussy's musical discoveries is hard to overestimate. The novelty of his music is associated, in part, with moving away from the traditional harmonic framework. In this sense, Debussy continues the discoveries of Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881).

Одна из немаловажных составляющих художественного творчества – новизна. В данной связи особенно благодатное поле для исследований предоставляет наследие XX века (Акопян, 2010). Искусство этого периода, как известно, развивалось ускоренными темпами, не всегда давая возможность аудитории адаптироваться. Музыка XX века является искусством ради искусства, созданным без оглядки на своего конечного потребителя – слушателя. Это, помимо всего прочего, породило ряд новых тенденций в эволюции музыкального языка.

Кризис классико-романтической гармонии был впервые обозначен в начале XX века теоретиком и музыкальным психологом Эрнстом Куртом (1886-1946) в своей книге «Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера» (1920). В ней Курт показывает, что многие музыкальные компоненты в процессе своего развития изменились, стали другими. Идеи любви и смерти буквально пронизывают всю оперу «Тристан и Изольда» (1857-1859) Рихарда Вагнера (1813-1883), главное настроение которой – любовное томление (*sehnsucht*), характерное для немецкого романтизма. Как пишет Э. Курт: «Классицизм ищет в феномене музыкального тона фундамент, романтизм – стремление, поэтому в классицизме присутствует склонность рассматривать звук как основной тон, в романтизме – как вводный тон, устремлённый к дальнейшему переходу» (Курт, 1975, с. 43). Уже в увертюре к «Тристану и Изольде», в попытке обострить свой замысел, Вагнер умело нагнетает напряжение драматургического развития, длительное время не разрешая неустойчивые созвучия, а также используя функциональную инверсию. Употребляя S после D, Вагнер формирует волновую закономерность развития, тем самым нарушая постулаты классической гармонии. Сейчас уже очевидно, что опера «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера – музыка иного порядка, нежели та, что была создана когда-либо до нее, закономерно потребовавшая смену выразительных средств.

Следствие кризиса, описанного Куртом, проявляется в становлении новых направленностей и реформации уже существующих. Среди них – новая модальность, получившая в XX веке широкое распространение

в творчестве композиторов различной национальной принадлежности. В их числе, Клод Дебюсси (1862-1918), Морис Равель (1875-1937), Оливье Мессиа́н (1908-1992), Рихард Штраус (1864-1949), Пауль Хиндемит (1895-1963), Джордже Энеску (1881-1955), Кароль Шимановский (1882-1937), Леош Яначек (1854-1928), Бела Барток (1881-1945), Золтан Кодаи (1882-1967), Бенджамин Бриттен (1913-1976), Николай Мясковский (1881-1950), композиторы французской «Шестерки» и многие другие.

Под модальностью понимается техника композиции, связанная с использованием различных ладов (Когоутек, 1976). Термин «модальность» в широком понимании восходит к латинскому слову «modus» означающему «метод», «способ», «путь». Модальность подразумевает определенный способ высказывания. В названии этой композиционной техники заложен эмоциональный компонент.

Модальность имеет принципы во многом противоположные тональной системе. Лад – явление более древнее нежели тональность. Именно на основе ладов складывались первые музыкальные изыскания. В целом лад имеет достаточно демократичное устройство, что проявляется в первую очередь в относительном равноправии ступеней, не смотря на наличие более весомых звуков (окончательный тон или *finalis*, к примеру). В условиях модальности возрастает влияние мелодии и, как следствие, линейности, важность аккордики же, наоборот, ослабевает, утрачивая свою фундаментальную функциональность.

Лады по своей сути бесконечны, поэтому они обладают изрядной долей трансцендентности. Ввиду этого композиторы обращаются к модальности для музыкальной реализации сфер за гранью человеческого сознания – среди прочего, религиозной или волшебной. Так, ось творчества Оливье Мессиа́на, в котором немало лейтмотивов божественной тематики, составляют *симметричные лады* или, как именует их сам композитор, лады ограниченной транспозиции.

Из наиболее заметных звукорядов также следует выделить *пентатонику* и *семиступенные лады*. Все они при множественной тождественности имеют ряд отличительных черт. Так, пентатоника во всех ее разновидностях характерна для музыки юго-восточной Азии, в Европе же она обосновалась значительно позже. Пентатоника испытывает нейтральность по отношению к диссонированию или консонированию. Ее отличает созерцательность, присущая духу наций, в культуре которых она зародилась. Среди европейских композиторов в полном объеме пентатоника раскрылась в творчестве Клода Дебюсси. И это не случайно, ведь модальность – техника, во многом произрастающая из эстетики импрессионизма. Дебюсси обращался в том числе к семиступенным или, как их еще называют, средневековым или античным ладам. В особенности в тех случаях, когда стремился воссоздать атмосферу старины в своей музыке.

Модальность в чистом виде встречается крайне редко, обычно она дополняет другие техники. Уникальной в данном отношении можно назвать пьесу для фортепиано Клода Дебюсси «Паруса» (1909) из его первой тетради прелюдий (1910). 24 прелюдии для фортепиано по праву считают вершиной фортепианного творчества композитора. Они своего рода каталог впечатлений, ощущений, некоторые из которых очень зримые, другие же обозначены полунамеком. Л. М. Кокорева полагает, что «...в них воплощены концептуальные идеи всего творчества Дебюсси...» (2010, с. 136). Прелюдии пользуются заслуженным уважением равно как среди исполнителей, так и среди публики. В этой связи они весьма интересны в качестве предмета исследования.

Дебюсси одним из первых вывел фоническую составляющую того или иного элемента фактуры в категорию художественной выразительности. Звук для композитора был самооценен. При этом восприятие Дебюсси интуитивно базировалось на качествах интервалов: квинты ощущались им «пустыми», а, например, малые интервалы казались более светлыми по звучанию, нежели большие (Альшванг, 1935).

Дебюсси боготворил природу во всех ее проявлениях. Морская стихия на протяжении долгого времени была его излюбленной тематикой. Он считал, что «море – это самое музыкальное из всего сущего» (Лонг, 1985, с. 30). Прелюдия «Паруса» отчасти примыкает к числу морских пейзажей Дебюсси. Однако сам композитор предостерегал от неверного понимания сути его «Парусов»: «Это не фотография пляжа!» (Лонг, 1985, с. 100). Музыка этой прелюдии полна отрешенности и даже мистичности. Исследователь творчества Дебюсси Л. М. Кокорева усматривает в ней связи с единственной оперой композитора, что вполне логично, так как прелюдии – сочинение уже зрелого периода творчества Метра, ощутившие влияние его главного детища.

«Паруса» написаны в целотонном ладу, за исключением середины в пентатонике. Композиция этой прелюдии основана на смене фактуры, варьировании в рамках лада и смене ладов. По мнению Р. И. Куницкой, «...Дебюсси возродил в новом качестве исконные французские традиции модального мышления...» (1982, с. 54-55).

Если бы не характер и структура тематизма, то форму «Парусов» можно было бы охарактеризовать как рондо и весьма условно обозначить следующим образом:

a b a c a

По мнению Сусидко, «к разгадке секрета музыкальной конструкции у Дебюсси можно приблизиться иным путем, обратившись к таким изначальным и универсальным для музыки и искусств в целом качествам, как число, пропорция и симметрия» (2012, с. 4).

В этой прелюдии, как это часто бывает у Дебюсси, наблюдается полиостинатная ткань. В начале прелюдии тематический план составляют 3 элемента:

- прихотливый в ритмическом отношении терцовый элемент в верхнем регистре, своего рода нисходящая тирата и ее производные;
- элемент гимнического характера, отдаленно напоминающий григорианский хорал в среднем пласте фактуры;
- остинатная фигура в басу.

Впоследствии появляются и развиваются и другие линии. Не смотря на сменяемость, три слоя фактуры сохраняются на протяжении всей пьесы. Эти три линии позволяют говорить об очень интересном полифоническом устройстве – мотете. Вероятно, мотетное письмо было обусловлено выбором звуковысотной организации.

Дебюсси часто смешивает композиционные приемы даже внутри миниатюр, в том числе прелюдий, тем не менее «Паруса» в этом ряду являются исключением. Они выдержаны в едином ключе. Музыка развивается во времени, «Паруса» же статичны. Во многом это происходит по причине отсутствия кульминации как точки наивысшего драматургического напряжения, которого мы здесь не наблюдаем. Прелюдия «Паруса» носит созерцательный характер. В этой музыкальной зарисовке у Дебюсси главным действующим лицом являются даже не паруса, а будто застывший воздух, марево из воспоминаний, сквозь которые мы можем лицезреть расплывчатый силуэт.

Как мы видим, форма сочинений Клода Дебюсси сложно поддается определению и описанию. У него нет двух похожих пьес, его произведения можно сравнить с опытами органической химии, где в процессе из частного возникает общее. Тому есть немало причин, главная из которых, идеология, приверженцем которой был Дебюсси, страницы музыки которого, с точки зрения М. Лонг, «...окружены ореолом культа природы, который автор исповедовал, словно верующий» (1985, с. 98).

Музыкальная конструкция напрямую зависит от того, как эта музыка реализована. Иными словами, выразительные средства и техники, которыми пользуется композитор определяют в том числе форму сочинения. В рамках любой техники можно воспроизвести формы в той или иной степени классические. Условно говоря, даже сонорика может быть облечена в сонатную форму. Тем более интересным нам кажется исследование музыки XX века.

Источники | References

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. Альшванг А. А. Клод Дебюсси: Жизнь и деятельность, мировоззрение и творчество. М.: Музгиз, 1935.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
4. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси. Исследование. М.: Музыка, 2010.
5. Куницкая Р. И. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. М.: Музыка, 1982.
6. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975.
7. Лонг М. За роялем с Дебюсси / пер. с фр. Ж. Грушанской. М.: Советский композитор, 1985.
8. Сусидко И. П. Симметрии и пропорции в музыке Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 3.

Информация об авторах | Author information



Шатских Юлия Владимировна¹

¹ Коледж-интернат Центр искусств для одарённых детей Севера, г. Ханты-Мансийск



Shatskikh Iuliia Vladimirovna¹

¹ Boarding School "Center of Arts for Gifted Children of the North", Khanty-Mansiysk

¹ art_89@inbox.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.09.2023; опубликовано online (published online): 09.11.2023.

Ключевые слова (keywords): новая модальность; композиционная техника; фортепианная прелюдия; Клод Дебюсси; new modality; compositional technique; piano prelude; Claude Debussy.