

## **РОЛЬ МЕТАФОРЫ В ФОРМИРОВАНИИ «ТЕКУЧЕЙ» ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ К. ДЕБЮССИ**

*Надырова Д.С., Казань  
(dumila@yandex.ru)*

Ассоциативные представления и ощущения, связанные с качествами и свойствами воды, эффективны в работе над исполнительской реализацией «водного стиля» Дебюсси и формирования соответствующей фортепианной техники (на примере работы над пьесой «Отражения в воде» из цикла «Образы»).

## **THE METAPHOR IN FORMATION "FLUID"(LIQUID) PIANO TECHNIQUE DEBUSSY**

*Nadyrova D., Казань  
(dumila@yandex.ru)*

Associative ideas and sensations associated with the qualities and properties of water are effective in performing work on the implementation of the "water style" Debussy and the formation of the corresponding piano technique (for example, work on the play "Reflections in Water" from the cycle "Images").

Дебюсси – «поэт воды» – такое определение как нельзя точно характеризует главную грань творчества этого замечательного композитора-импрессиониста. В его основе лежит непосредственная связь с миром природы, с естественной средой – водой, воздухом, светом. Его композиторский стиль, метафоричный по своей сути, стал предметом анализа для многих ученых-музыковедов, из которых выделяется Francesco Spampinato с его работой «La poetica dell'acqua in Debussy» [1]. Понимание ассоциативной природы музыкального мышления Дебюсси важно также и для музыканта-исполнителя, как необходимое условие погружения в особый мир его музыкальной образности. Это и исполнительская, и педагогическая задача, определяющая интерпретацию произведения, степень эмоциональной вовлеченности в музыкальное переживание (данные вопросы затрагивались в наших предыдущих публикациях). Однако метафоричность музыки Дебюсси, ее тесная ассоциативная связанность с природными стихиями определяют не только содержание музыки, но и специфичность самой фортепианной техники, которая должна быть способна передавать все богатство, все неуловимые оттенки тонкой «звукоживописи» композитора.

Сам Дебюсси был тонким пианистом и выбрал этот инструмент как главный в своем камерном творчестве. Именно фортепиано при умной игре тембрами, правой и левой педалями, способно, по его мнению, создавать особое звучание, смешение тембров, длинный, вибрирующий, тающий звук. В общении со своими ученицами М. Лонг и Л. Либих Дебюсси часто повторял, что фортепиано должно давать такой звук, как будто это инструмент без молоточков, и пальцы должны скользить, растекаться по клавиатуре,

«проникать в ноты» («pénétrer dans les notes»), превращая недостатки и ограничения инструмента в его достоинства [2]. Фортепиано, по его словам, «самый "текущий" из инструментов, и каждая его нота падает подобно капле» [3, с. 117].

Как видим, требования к пианизму у импрессионистов значительно отличаются от классических норм. Как показала практика, в формировании этой техники важную роль играют метафоры, ассоциативные представления и ощущения: они не только обогащают музыкальное переживание, но могут также использоваться как эффективнейшее средство выработки нужных пианистических приемов и ощущений. В этом случае художественные, эстетические задачи настолько тесно переплетены с техническими, что часто практикуемое первичное, «тренировочное» выгравирование в пьесе «крепкими» пальцами не только не эффективно, но может привести и к прямо противоположному результату.

Стихия воды предстает в музыке Дебюсси в разных обликах: это и (а) спокойствие, зачаровывающая неподвижность глубоких таинственных вод, и (б) разные формы движения – от нежных ручейков до могучих потоков, и (в) игра воды со светом – в отражениях, солнечных зайчиках, сверкающих брызгах, и (г) особенности гармонии, целотонный звукоряд. Все эти характеристики происходят от физических свойств воды, которые исполнителю должны быть хорошо понятны не только умом, но и на уровне собственных телесных ощущений.

Вода обладает плотностью большей, чем воздух, большей инерционностью, поэтому быстрые, резкие движения в воде неэффективны, важнее гибкость и плавность, экономность, эргономичность движения. Полезно сравнение с ощущениями при плавании: резкие движения, угловатость, мышечная зажатость здесь противопоказаны, тело должно приспособиться к водной среде, как бы слиться с ней, подобно рыбе. Такие кинестетические ассоциативные ощущения помогают студенту найти нужные пианистические ощущения: это и медленная атака при звукоизвлечении, «проникновение», «погружение» в клавишу; и свобода всего исполнительского аппарата – от корпуса до кончиков пальцев; это и мягкость и гибкость, а также скоординированность, слитность и взаимосвязанность всех движений – и непосредственно отвечающих за воспроизведение звука, и экспрессивных элементов, составляющих внешнюю пластику пианиста.

Проиллюстрируем данный вопрос на примере пьесы К. Дебюсси «Отражения в воде» из цикла «Образы».

CLAUDE DEBUSSY  
(1862—1918)

Andantino molto  
(Tempo rubato)

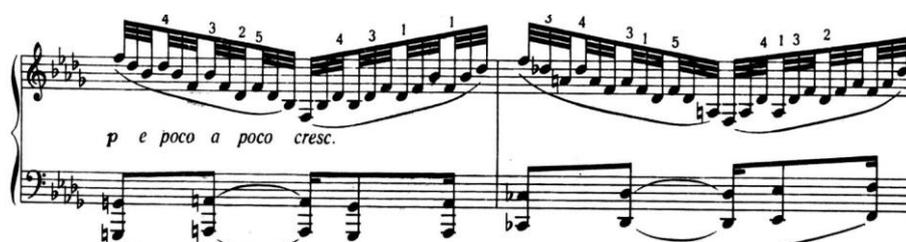
The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Reflets dans l'eau' (Images, Op. 9, No. 1). The score is in G-flat major (three flats) and 8/8 time. It features a piano (pp) dynamic and a rubato tempo. The music is characterized by its fluid, flowing nature, with a prominent arpeggiated bass line and a more melodic upper line. The score includes fingerings (1, 3, 4) and a 'pp' dynamic marking.

Начинается пьеса с квинты в глубине клавиатуры, на фоне которой появляются певучие тематические (ноты) звуки ля бемоль, фа, ми бемоль, от которых в партии правой руки как бы расходятся «круги по воде». Меняется аккорд, новый импульс – и пошла новая волна, постепенно замирающая по мере исчерпывания инерции движения. Здесь очень важно почувствовать глубину и звучность басов, которые тянутся по два такта. Это возможно только способом медленной атаки, свободной, весомой рукой, из которой звук как бы «выливается, подобно воде». В правой руке последовательность трезвучий представляет техническую трудность, которую можно преодолеть только мягкой, гибкой в запястье, «растекающейся» рукой. Эти скользкие, объединяющие боковые движения кисти связаны с представлением: как будто «расходятся круги по воде». При этом очень важна пластика рук и кистей, с округлыми горизонтальными движениями, объединяющими в одну линию все аккорды и создающими иллюзию легатности (несмотря на то, что реальное легато здесь физически невозможно). Очень важно найти нужный тембр, исходя из эмоционального состояния, навеянного образом спокойной воды с легкой рябью на ее поверхности.

Движение воды и все его разнообразные формы очень тесно связаны с метроритмом исполнения. Тонкие нюансы музыкального движения, его гипнотическая, завораживающая ровность или особенности мелкого *rubato* не могут быть абсолютно точно зафиксированы в нотах (хотя Дебюсси и пытается это сделать). Но они обязательно должны пройти через интерпретирующее сознание исполнителя, стать для него естественными, хорошо прочувствованными, органично вытекающими из характера музыки.

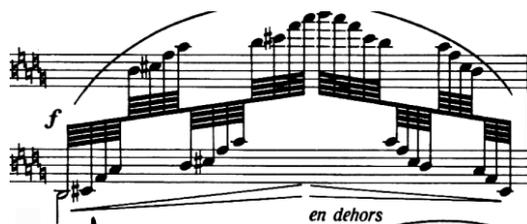
Вода, текучая субстанция, не укладывается в жесткие ограничительные рамки, ее движение осуществляется по своим законам, которые исполнитель должен хорошо прочувствовать, как бы ощутить изнутри, через свой исполнительский аппарат. Так, это плавность, неотвратимость, стремление к постоянству основного метра, обладающего, подобно движению волн, выраженной инерционностью. Изменения в движении развиваются постепенно: это либо замедление, возвращение к состоянию покоя вследствие иссякания энергетического импульса, либо постепенное ускорение – как результат накопления энергии, которое приводит обычно к качественному изменению.

Подобным образом это происходит в следующем фрагменте:



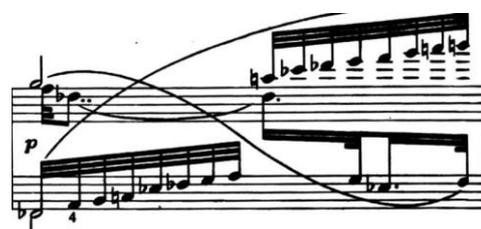
Из глубины вод поднимается мелодия, построенная на целотонной гамме, в окружении волнуемых фигураций в правой руке, и, достигнув поверхности

и соприкоснувшись с солнечным светом, рассыпается золотистой пылью, каскадами сверкающих брызг и стремительными, «кипящими» водоворотами:



Это место, кажущееся поначалу очень трудным технически (особенно при классическом к нему подходе, на основе «черниевской» техники), должно играть с хорошей опорой на первую ноту, из которой как бы «фонтаном выстреливают» стремительные пассажи. Эффект достигается не силой, а яркостью звучания, подобного световой вспышке, звонкостью каждой нотки, сыгранной острыми, легкими, «рассыпчатыми» пальцами, без грубости и давления на клавиатуру.

Целотонный звукоряд – излюбленный прием Дебюсси (и многих других композиторов) в изображении водной среды.



Целотонная гамма (как и аккорды на ее основе) непривычна для слуха и пальцев пианиста, и, чтобы она получалась технически, ее надо хорошо понять, «принять и полюбить». Ее суть – равномерный тоновый звукоряд, обычно в восходящем направлении. Каким образом она связана со свойствами воды, можно легко представить, вспомнив звук бульканья воды, выливающейся из бутылки.

Сочетание элементов целотонности и мажорного трезвучия в следующем фрагменте (справа) создают ощущение переливчатости гармонических красок, подобно быстрой смене бликов на потревоженной поверхности воды. И в том, и в другом случае для освоения текста и техники исполнения важно уметь слышать особую «гармонию воды».



Следующий фрагмент, напоминающий струйку льющейся воды, звучащий на нежнейшем пианиссимо (*pp* и *ppp*), невозможно сыграть в нужном колорите с помощью классической техники. Здесь важно поймать ощущение (почти физическое) распущенной, растекающейся по клавиатуре руки, которая, подобно воде, «омывает и обтекает» все неровности пассажа, легко преодолевая техническое неудобство:



В заключение отметим, что техника пианиста, по сути своей, представляет (в широком смысле слова) одну из форм общей человеческой экспрессии – как процесс выражения эмоций через сферу выразительных (экспрессивных) движений. И путь формирования этой художественной техники тоже должен пролегать через эмоцию – как наиболее адекватное и убедительное выражение переживаемых исполнителем чувств и настроений, закодированных в музыке. Итак, ассоциативный метод, затрагивающий эмоциональную память на всех уровнях, весьма эффективен в работе над техникой исполнения, особенно когда речь идет о тонкой и живописной музыке импрессионистов.

1. *Spampinato F.* La poetica dell'acqua in Debussy // *Diastema*. XIV. 2001. P. 35–55.
2. *Lockspeiser E.* (1983), *Debussy*, Rusconi, Milano (ed. orig. *Debussy. His life and mind*, Cambridge University Press, Londra 1978), pp. 294-315
3. *Savinio A.* *Scatola Sonora*; introduzione di Luigi Rognoni. Torino: G. Einaudi, 1977.