

На правах рукописи

**Конорева Елена Владимировна**

**Музыка Клода Дебюсси в интерпретации  
французских дирижеров**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва, 2012

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО  
«Московская государственная консерватория (университет)  
имени П.И. Чайковского».

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Кокорева Людмила Михайловна**

Официальные оппоненты: **Григорьева Галина Владимировна**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
Московская государственная  
консерватория им. П.И. Чайковского,  
профессор кафедры теории музыки  
**Медведева Ирина Андреевна**,  
кандидат искусствоведения,  
ВМОМК им. М.И. Глинки,  
советник генерального директора по науке

Ведущая организация: **Московский государственный институт  
музыки имени А.Г. Шнитке**

Защита состоится 20 декабря 2012 г. в 18 часов на заседании  
диссертационного совета Д 210. 009. 01 при Московской государственной  
консерватории имени П.И. Чайковского, 125009, г. Москва, ул. Б. Никитская,  
13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Автореферат разослан 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

Ю.В. Москва

## Общая характеристика работы

Область исследования и анализа интерпретаций является чрезвычайно обширной и интересной. В отечественном музыковедении работ, посвященных проблемам исполнения, на сегодня достаточно много. В значительно меньшей степени представлена литература о дирижерском анализе произведений для оркестра. Богатейшее наследие русского и зарубежного симфонического исполнительства до сих пор не изучено в полной мере. Проблема музыкальной интерпретации в целом, в том числе вопрос трактовки произведений для оркестра, по-прежнему остаются актуальными. Особенно это касается музыки XX века, века экспериментов, творческих исканий, эпохи, сосредоточившей в себе огромное количество музыкальных направлений и стилей.

Многие композиторы XIX – начала XX века дирижировали своими произведениями. В их числе был и Дебюсси. Но, в отличие от Штрауса и Малера, писавших о дирижировании, Дебюсси не оставил практически никаких записей<sup>1</sup>, которые могли бы помочь в освоении его музыки, в том числе симфонической. В музыковедении до сих пор не затронута проблема интерпретации симфонической музыки Дебюсси. Между тем верное ощущение его стиля – ключ к интерпретации музыки XX века, так как его творчество во многом определило направление музыкальной мысли этого столетия.

Музыка Дебюсси как объект дирижерского исполнительства – мало исследованная область. В силу ее неоднозначности, многогранности, таинственности она представляет огромный простор для фантазии дирижеров, для выявления глубинных смыслов в ней, для высвечивания

---

<sup>1</sup> Огромная заслуга в отношении сохранения замечаний Дебюсси об исполнении его фортепианной музыки принадлежит французской пианистке Маргарите Лонг, изложившей их в своей книге «За роялем с Дебюсси». – Е.К.

колористических, тембровых находок, штрихов и нюансов, а также ее временной организации. **Это определило актуальность исследования.**

### **Степень научной разработанности.**

Чтобы проникнуть в проблему интерпретации произведений Дебюсси, мы методологически опирались на два блока литературы, подробное описание которых включено во Введение.

Первый блок – это литература, касающаяся дирижерской деятельности. Для исследования мы использовали труды Ансерме, Фуртвенглера, Вейнгартнера, Маркевича, Мюнша, Караяна и других.

Отметим отдельные идеи и художественные наблюдения, которые помогли нам в работе. Так, Ансерме выделяет два типа композиторов: тех, кто мыслит оркестрально, чьи партитуры звучат сами по себе в динамическом и тембровом балансе, например, партитуры Глазунова, Стравинского; и композиторы, подобные Дебюсси, музыкальные образы которых надлежит впоследствии воплотить в оркестровые тембры посредством дирижера-интерпретатора. Именно дирижер должен заставить оркестр звучать так, чтобы реализовать звуковой образ и задуманную звуковую перспективу композитора. Исполнение сочинений Дебюсси выдвигает очень тонкие проблемы звукописи<sup>2</sup>.

Очень глубоко исследует проблему интерпретации Рождественский<sup>3</sup>. Он обращает внимание на важнейшие элементы формирования естественной, органичной интерпретации – темп и пульс исполняемой музыки, взаимодействие которых в произведениях Дебюсси является, пожалуй, одной из основных проблем.

Караян утверждал, что на практике он дирижирует двумя оркестрами: одним настоящим и другим воображаемым<sup>4</sup>. Этот «воображаемый» оркестр, звучащий в голове дирижера – неременное условие творческого осмысления партитуры, создания своей интерпретации. Безусловно,

---

<sup>2</sup> Ансерме Э. Беседы о музыке. Л.: Музыка, 1976. С. 32.

<sup>3</sup> См.: Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка, 1974.

<sup>4</sup> См.: Робинсон П. Караян. М.: Прогресс, 1981.

«слышание» партитуры внутренним слухом необходимо не только для понимания гармонии и оркестровой вертикали, но, в отношении произведений Дебюсси, еще важнее услышать то, что Сабанеев называл оркестральностью, иначе говоря, совокупность тембров инструментов в соотношении с гармонической вертикалью, что даст возможность корректировать звуковой баланс.

Дирижер должен знать существующие исполнительские традиции, чувствовать музыкальные стили. Было бы неверно пренебрегать опытом своих предшественников. Выделяя достоинства предыдущих интерпретаций, анализируя эпоху создания произведения, углубляясь в исполнительскую традицию, чтобы воспроизвести ее и повторить, дирижер не должен забывать важного фактора, который отметил Никиш: критерием творческого истолкования сочинения является синтез художественных идей автора и их восприятие и индивидуальное выражение дирижером.

Немаловажное значение для данной работы оказала книга Лайнсдорфа «В защиту композитора. Альфа и омега искусства интерпретации», где автор подробнейшим образом анализирует сложные для дирижера места в партитурах симфонических сочинений многих композиторов. Она послужила своего рода образцом для дирижерского анализа произведений<sup>5</sup>.

Второй блок – литература о Дебюсси, которая помогла в исследовании вопроса об интерпретации его музыки. Ценнейшим материалом послужили письма композитора, особенно те, которые относятся к времени создания первых крупных сочинений и рождению оперы «Пеллеас и Мелизанда» (1888–1902), а также письма периода создания «Моря» (1903–1918), давшие ценные сведения для изучения его сочинений<sup>6</sup>. Статьи и интервью Дебюсси представляли интерес как важнейшие комментарии к его творчеству от лица композитора, помогли понять взгляды Дебюсси на исполнение музыки, в том

---

<sup>5</sup> См.: Лайнсдорф Э. В защиту композитора. Альфа и омега искусства интерпретации. М.: Музыка, 1988.

<sup>6</sup> См.: Дебюсси К. Избранные письма. Л.: Музыка, 1986.

числе, своей собственной, а также помогли увидеть «музыкальную» Францию его времени<sup>7</sup>.

Творчество композитора, безусловно, не обошло внимания музыковедов, на работы которых мы опираемся. Одними из первых, кто исследовал музыкальное наследие Дебюсси в России, были Леонид Сабанеев<sup>8</sup> и Арнольд Альшванг<sup>9</sup>. Они и выявили ряд проблем, которые послужили опорой для последующих работ о Дебюсси.

Книга Л. Сабанеева «Клод Дебюсси», несмотря на небольшой объем, до сих пор является актуальной. Не затрагивая биографию композитора, Сабанеев впервые метко анализирует стилистику Дебюсси, в частности, важные для дирижера аспекты – форму, темпы, оркестровку.

Мы не обошли вниманием монографию Ю. Кремлева как самое крупное исследование музыки Дебюсси в контексте его биографии<sup>10</sup>. Книга С. Яроцинского, в которой творчество Дебюсси рассматривается в русле двух направлений – символизма и импрессионизма, дала нам богатый материал для размышлений об эстетике композитора<sup>11</sup>. Основополагающей по ряду вопросов послужила книга Л. Кокоревой «Клод Дебюсси» – новейшая монументальная монография, в которой автор предлагает новую оригинальную концепцию творчества Дебюсси<sup>12</sup>.

**Цель** данного исследования – выявить проблемы, которые стоят перед дирижером в интерпретации музыки Дебюсси, обозначить различия в трактовках французских дирижеров его симфонической музыки и оперы.

Поставленная цель определила **задачи** работы:

1. Анализ оперы и оркестровых сочинений Дебюсси с позиций дирижера-исполнителя.

---

<sup>7</sup> См.: Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.: Музыка, 1964.

<sup>8</sup> См.: Сабанеев Л. Клод Дебюсси. М.: Работник просвещения, 1922.

<sup>9</sup> См.: Альшванг А. Клод Дебюсси. М.: Музгиз, 1935.

<sup>10</sup> См.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965.

<sup>11</sup> См.: Яроцинский С. Дебюсси. Импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978.

<sup>12</sup> См.: Кокорева Л. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010.

2. Обозначение основных проблем дирижера, которые могут возникнуть в исполнении музыки Дебюсси.

3. Исследование исполнительского стиля французских дирижеров А. Клюитанса, Ш. Мюнша, М. Розенталя, П. Булеза.

4. Сравнение интерпретаций оперы «Пеллеас и Мелизанда» А. Клюитанса и П. Булеза, определение принципиально разных подходов к ее исполнению.

5. Анализ и сравнение интерпретаций Прелюдии к «Послеполудню фавна» и симфонического триптиха «Моря» Ш. Мюнша, П. Булеза, М. Розенталя.

**Предмет исследования** – Оперная и симфоническая музыка Дебюсси в аспекте интерпретаций французских дирижеров (А. Клюитанс, Ш. Мюнш, М. Розенталь, П. Булез). **Материалом** для исследования явились партитуры оперы «Пеллеас и Мелизанда» и оркестровых произведений композитора, их аудиозаписи и видеозаписи<sup>13</sup> в исполнении французских дирижеров, «живое» исполнение, а также собственный опыт исполнения музыки Дебюсси – интерпретация Прелюдии к «Послеполудню фавна»<sup>14</sup> в качестве дирижера и исполнение «Сирен»<sup>15</sup> и мистерии «Мученичество святого Себастиана»<sup>16</sup> в качестве артистки хора. Дополнительным материалом для исследования послужили звукозаписи в исполнении Ансерме, Казадезюса, Дютюа, Дезормьера, Бодо, Баренбойма, Минковски. В качестве сравнительного материала использовались записи Караяна, Хайтинга, Мравинского и других.

**Научная новизна.** Диссертация посвящена анализу музыки Дебюсси с позиций дирижера. Впервые в работе рассматриваются исполнительские проблемы и вопросы интерпретации симфонической и оперной музыки французского композитора. Также впервые представлены творческие

---

<sup>13</sup> Подробное их описание имеется в диссертации.

<sup>14</sup> Прелюдия к «Послеполудню фавна» под руководством автора данной работы была исполнена симфоническим оркестром Московской консерватории (май 2008 года).

<sup>15</sup> Цикл программ французской музыки, в т. ч. произведения Дебюсси, которые исполнил Московский симфонический оркестр под рук. О. Дурьяна (2001),

<sup>16</sup> Концерт под руководством Г. Рождественского 31.10.2004 года (оркестр, солисты, хор ГАСК России).

портреты выдающихся французских дирижеров в аспекте их трактовок произведений Дебюсси. Главный ракурс исследования – интерпретация оперы «Пеллеас и Мелизанда» и оркестровых сочинений дирижерами А. Клюитансом, Ш. Мюншем, М. Розенталем, П. Булезом. В ходе рассуждений о названных интерпретациях автором был выработан свой аппарат анализа этих художественных явлений, что также определяет научную новизну работы.

**Теоретическая и практическая значимость** исследования заключается в научной разработке проблем современного дирижерского исполнительства и проблем, связанных с интерпретацией музыки Дебюсси. Материалы диссертации могут быть рекомендованы в учебных целях студентами дирижерских и композиторских факультетов консерваторий. Результаты исследования могут быть использованы дирижерами в репетиционной работе, в концертном исполнении симфонических произведений Дебюсси, при постановке оперы «Пеллеас и Мелизанда».

#### **Структура и объем диссертации.**

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, списка использованной литературы (160 наименований), Приложений. Общий объем – 189 страниц.

**Методология исследования** имеет комплексный характер. При разработке темы использованы принципы исторического подхода, теоретического и сравнительного анализа интерпретаций произведений: Прелюдии к «Послеполудню фавна», симфонического триптиха «Море» и оперы «Пеллеас и Мелизанда» по следующим параметрам: соотношение формы и темпов; соотношение музыки и слова в опере, оркестровая звукопись, которая включает в себя проблему оркестровой фактуры, связанной с персонификацией тембров в оркестре.

**Апробация работы.** Диссертация была обсуждена на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной



консерватории (5.03.2010, 20.09.2011, 8.11.2011) и рекомендована к защите. Основные положения исследования отражены в нескольких публикациях.

### **Положения, выносимые на защиту:**

- дирижерская интерпретация как способ передачи дирижером своего видения художественного произведения получает самобытное преломление в связи с творчеством Дебюсси;
- индивидуальные черты стиля исполнения французскими дирижерами музыки Дебюсси приводят к разнообразию трактовок его сочинений;
- особенности симфонических произведений французского композитора – специфика формообразования, оркестровый стиль, обилие агогических указаний и разнообразие штрихов выдвигают перед дирижером множество исполнительских проблем, важнейшие из которых – соотношение формы и темпа, нюансировка, персонификация тембров, культура звука;
- новый тип музыкальной символистской драмы «Пеллеас и Мелизанда» ставит перед дирижером особые исполнительские проблемы.

Данная работа является малой частью в области исследования дирижерского исполнительства. Необходимость более широкого его изучения очевидна, так как открывает новые перспективы для исследования проблем дирижерской интерпретации.

## **II**

### **Основное содержание исследования**

Во *Введении* обосновывается выбор темы диссертации, содержатся постановка проблемы и характеристика ее актуальности, теоретической и практической значимости, определяются цели и задачи исследования, методологическая основа и методы исследования.

## Г л а в а п е р в а я *О дирижировании и о проблемах исполнения музыки Дебюсси*

Дирижирование как искусство относительно молодо. Его значимость, а с ней и современное толкование профессии, открылась в середине XIX века, когда кардинально изменилось композиторское мышление, появились сюжет, программность, что заметно усложнило оркестровый язык. Берлиоз преобразовал оркестр, значительно расширив его состав. В музыке Берлиоза сложились многие черты чисто французского оркестра, на которые, несомненно, опирался и Дебюсси.

С Берлиоза и Вагнера начался новый этап в понимании роли дирижера. Независимо друг от друга, расширив состав оркестра, они берут в руки палочку и поворачиваются к оркестру лицом, таким образом, утверждая превалирующую роль дирижера<sup>17</sup>. Возникает необходимость не только отбивать такт, но в первую очередь заявить о своем понимании музыки, объяснить жестом и убедить музыкантов и слушателей. Дирижирование становится автономным искусством. Оно обретает статус музыкальной дисциплины в высших учебных заведениях. Появляется новая профессия – дирижер. Возникает понятие *дирижерская интерпретация*.

Усложнение композиторского языка, подобно усложнению языка литературной драмы, потребовало своего философа-истолкователя. Уже первое поколение дирижеров, профессионалов в сегодняшнем понимании – Ганс фон Бюлов, Ганс Рихтер, Артур Никиш, Феликс Моттль, Р. Штраус,

---

<sup>17</sup> Лицом к оркестру с палочкой в руках дирижировали уже Мендельсон и Вебер. Берлиоз и Вагнер пришли к этому вследствие реформы оркестра.

Густав Малер, Феликс Вайнгартнер – утвердило право индивидуального прочтения партитуры и личной интерпретаторской свободы.

Каждая эпоха выдвигает также и свой тип дирижера, что дает развитие другому понятию – *дирижерская школа* или *школа дирижирования*. Оно подразумевает накопление, сохранение и передачу преемникам определенной манеры дирижирования, то есть, стиля. Это не только мануальная техника, но и целый комплекс необходимых дирижеру качеств – чувство стиля, формы, темпа, архитектоники и содержания произведения в целом.

На смену статике затяжных репетиций теперь пришла динамика гастрольной системы. Но незыблемым остается одно: дирижер – это мозговой центр и смысловая доминанта оркестрового мира, средоточие музыкальности, культуры, интеллекта, мастерства.

«Интерпретация» и «выполнение» – основная проблема, разделяющие современных исполнителей на два, казалось бы, абсолютно противоположных лагеря и во многом определившая тему данного исследования. Возникла она в результате споров: где главное – в нотах или между нот.

Истинной трактовки нет. Исполнитель должен стремиться к идеальному исполнению, но каждый имеет право на свое понимание истинного исполнения. Необходимо уже не столько наиболее полно раскрыть и донести авторский замысел, сколько выявить те черты современности, которые могут быть созвучны данному произведению или самому исполнителю.

Время в дирижировании является содержательной категорией. Трактовка музыкального произведения возникает на пересечении композиторских и интерпретаторских идей и двух времен – времени автора и времени исполнителя. В этом смысле интересны рассуждения Т. Чередниченко, которая считает, что «существование интерпретации

неразрывно связано с исторической дистанцией»<sup>18</sup>. Важна также и психологическая дистанция между временем создания произведения и временем исполнения. Авторское исполнение содержит «время в себе». Интерпретация, напротив, содержится во времени. В этом взаимодействии композиции и интерпретации соединяются наше время (процесс исполнения) и «время вечное», заключенное в произведении. Нельзя не обратить внимания на то, что если не может быть двух одинаковых интерпретаций у исполнителей-современников, то сколь велика разница трактовки между исполнителями различных эпох. Именно поэтому не утихают споры по поводу исполнения барочной музыки, темпов в произведениях Баха, симфоний Бетховена и многих исполнительских проблем других композиторов, появляются разные редакции сочинений, в которых часто меняется и концепция произведения. Ярким примером может служить опера Мусоргского «Борис Годунов» в нескольких редакциях: двух авторских, Римского-Корсакова, Ламма, Шостаковича, Фалика<sup>19</sup>. Известно, что в ходе постановки оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси постоянно вносил изменения в партитуру по просьбе Андре Мессаже, дирижировавшего премьерными спектаклями. И подобных примеров в истории музыки очень много. В первую очередь, это касается театральных постановок – опер и балетов, которые все чаще ставят в контексте нашего времени в современном антураже. Остается только догадываться о том, что ждет современную музыку спустя столетие. Этот процесс ни что иное, как *эволюция интерпретации*.

Со временем меняется и психология восприятия слушателя. Возникают более острые жизненные коллизии, которые заставляют смотреть на образы произведений с иных позиций; по-новому воспринять их и осмыслить. Здесь задачей интерпретатора становится умение сообразно с психологией,

---

<sup>18</sup> Kunze St. Wege der Vermittlung von musik / цит. по: Чередниченко Т. Композиция и интерпретация. Три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность, вып. 1. М.: Музыка, 1988, с. 50.

<sup>19</sup> Для постановки «Бориса Годунова» в Мариинском театре Ю. Фалик написал новую оригинальную редакцию оперы Мусоргского, в которую вставил фрагменты собственной музыки.

запросами времени раскрыть те извечные проблемы, которые заложены в произведениях.

Отметим основные моменты в новаторских партитурах Дебюсси, которые важны для дирижеров в отношении интерпретации его музыки.

В отличие от классической и романтической музыки с четкостью формы, фактуры оркестра и темпов – основного фактора в исполнении – в произведениях Дебюсси невозможно оперировать понятием *четкость*. Его творчество предоставляет немалый простор для размышлений и ставит более сложные задачи для дирижера.

*Темпы* в сочинениях Дебюсси не следует воспринимать буквально, так как указания темпа подразумевают не столько скорость исполнения, сколько характер движения. Темповое обозначение может содержать несколько градаций одного темпа, и если обычно мы понимаем *moderato* или *lento* как умеренно или медленно, то в музыке Дебюсси они 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.

Стираются грани *формы*. Она становится более обтекаемой, в ней зачастую не сразу услышишь границы частей, более того, она может заключать в себе признаки разных форм, что может создавать для дирижера определенную трудность, и в этом видится главная проблема. Ибо широкие грани понимания оттенков темпа могут привести к искажению столь тонкого и поэтому сложного в исполнении стиля.

*Нюансировка*. Нюансы у Дебюсси разнообразны и изменчивы, как и темповые изменения. Это влечет за собой необходимость совершенно иного *звукообразования* у всех инструментов оркестра, что представляет собой отдельную тему для размышлений.

*Тембр*. В области оркестрового колорита Дебюсси совершил наиболее значительный переворот. Он дал толчок новому оркестровому мышлению.

После Дебюсси, думается, нельзя рассматривать тонально-гармонические вопросы в отрыве от фактурных.

Как правило, у Дебюсси в симфонической фактуре стираются ролевые приоритеты между инструментами, и одну мелодию композитор может передавать вначале рожку, затем скрипке, потом, к примеру, флейте. Либо отдает тему двум или более инструментам одновременно, исходя из своих тембровых предпочтений.

Новаторское использование тембров инструментов и их соотношений ставит перед дирижерами множество проблем. Например – найти верное соотношение фона и мелодической линии в фактуре оркестра, которые зачастую пронизывают сходные мотивы. Особое внимание дирижера требует фактурный рисунок инструментов оркестра. Дебюсси доводит до предельной степени выразительности одно из свойств оркестрового мышления Римского-Корсакова; «тембр идет навстречу мелодическому рисунку»<sup>20</sup>. Хоровое звучание композитор приравнивает к одной из красок звукоизобразительной фактуры.

Перед дирижером стоят также проблемы ритмической организации музыки Дебюсси. С полиритмией мы встречаемся в произведениях Дебюсси не раз (к примеру, во 2-ой части оркестрового триптиха «Море»); стремление к полихронии проявляется у Дебюсси в значительно большей степени, чем у кого-либо из его предшественников.

### **Г л а в а в т о р а я   *О дирижерской деятельности Дебюсси и о французских дирижерах – исполнителях его музыки***

В этой главе содержатся сведения о Дебюсси-дирижере, о его концертах, в которых он дирижировал своими сочинениями, а также исследуется стиль французских дирижеров – исполнителей его оперы и симфонических произведений.

В настоящее время мы имеем крайне скудную информацию о взаимоотношениях Дебюсси с дирижерами, исполнявшими сочинения

---

<sup>20</sup> Выражение В. Цуккермана. – Е.К.

композитора при его жизни. Так, Дебюсси связывали узы дружбы с Андре Капле<sup>21</sup>, французским композитором и дирижером, который изучал композицию у Дебюсси, а впоследствии сделал ряд транскрипций и оркестровку некоторых его произведений<sup>22</sup>. Анри Бюссе<sup>23</sup> по указаниям композитора заново оркестровал симфоническую сюиту «Весна» (в 1907 году).

В большинстве случаев симфоническая музыка великого французского композитора звучит в России в исполнении зарубежных дирижеров. Именно поэтому мы остановили свой выбор на изучении интерпретаций симфонических произведений Дебюсси крупных французских дирижеров – соотечественников композитора, столь интересно и по-разному понимавших и чувствовавших авторский замысел. Это Андре Клюитанс, Шарль Мюнш, Манюэль Розенталь, Пьер Булез – ярчайшие представители французской дирижерской школы. Среди современных дирижеров, часто исполняющих Дебюсси, можно назвать Шарля Дютуа, Андре Превена, Жана-Клода Казадезюса, Даниэля Баренбойма и других. Считаем необходимым подчеркнуть, что мы сознательно делаем акцент на интерпретациях мастеров, которые явились своего рода первопроходцами в исполнении музыки Дебюсси и оставили яркие примеры самобытных трактовок его сочинений.

*Андре Клюитанса* (1905–1967) можно по праву считать идеальным исполнителем французской музыки. В музыке Дебюсси дарование Клюитанса раскрывается во всей полноте. Иногда считают, что исполнение произведений французского композитора связано с необходимостью извлекать из инструментов особенные, завуалированные, туманные звучности. Клюитанс подходит к этому иначе. Он отдает предпочтение

---

<sup>21</sup> André Caplet (1878-1925) – французский композитор-импрессионист и дирижер. Дебютировал в концертах Колонна. Гастролировал в Италии, Германии, Англии. С 1910-по 1914 дирижер Бостонской оперы, с 1914 дирижер в «Grande Opéra», выступал в симфонических концертах.

<sup>22</sup> В 1923 году Капле оркестровал детский балет «Ящик с игрушками»; он также закончил оркестровку «Жиг» из «Образов».

<sup>23</sup> Henri (Paul) Busset (1872–1973) – французский композитор и дирижер.

звучанию чистых тембров, и эта в своем роде «классичность» исполнения подчас позволяет достичь очень интересных звуковых находок.

Чисто французское качество артистической индивидуальности Клюитанса – чувство, контролируемое разумом, вовсе не обозначает какой-либо рационалистической холодности или «объективизма» его интерпретации. Напротив, он музыкант темпераментный и эмоциональный, который сохраняет верность авторским указаниям и тонкое чувство меры в использовании динамического и темпового диапазона. Наряду с вдохновением и интуицией искусство Клюитанса отличает умное, «зодческое» понимание природы материала, законов музыкальной формы. Отсюда его способность экономными средствами достигать максимальной выразительности.

*Шарль Мюнш* (1891–1968) также является одним из лучших интерпретаторов музыки Дебюсси. Темпы Мюнша в его произведениях органичны, именно ощущение формы позволяет дирижеру масштабно мыслить и находить верный, оправданный темп в своей интерпретации. Интересно, что, несмотря на свободу течения музыкальной ткани любой партитуры Дебюсси, исполняемой под управлением Мюнша, почти не ощущается *rubato*. И это объяснимо: чувство формы в процессе дирижирования тесно связано с чувством темпо-ритма, пульсации в широком понимании. Дирижер мыслит не предложениями, не периодами, но, по меньшей мере, частями. У Мюнша удивительно четко слышно все разнообразие тембров, игра красок в различных сочетаниях инструментов.

Слух *Манюэля Розенталя* (1904–2003) – скрипача сыграл решающую роль в интерпретациях Розенталя-дирижера. Струнная группа оркестра Розенталя – своего рода оркестр в оркестре. И ей он уделяет большое внимание. В его исполнениях используется весь спектр разнообразнейших штрихов, призванных показать многообразие звучаний струнной группы в произведениях Дебюсси как в быстрых, так и в спокойных темпах. На наш взгляд, Розенталь удивительно точно передает дух музыки французского



композитора. Он обладает тонким чувством формы, агогика в его исполнениях плавная. Розенталь добивается удивительно ярких кульминаций, что у Дебюсси не так просто сделать. Производят впечатление мягкая игра, выразительность звучания, богатство и красота тембровых деталей, компактное звучание аккордов. Ему как никакому другому дирижеру удается добиться от струнных разнообразия в звуковедении, то, что называют «культурой смычка».

Работа *Пьера Булеза* (р.1925) над операми Вагнера существенно повлияла на исполнение и интерпретации музыки Дебюсси. Оркестр Булеза звучит всегда сочно, насыщенно, экспрессивно. Струнные у него играют с сильным прижатием смычка к струне. Однако дирижеру, на наш взгляд, не хватает тонкости в разнообразии штрихов при исполнении музыки Дебюсси.

Положительная черта интерпретаций Булеза – ритмичность исполнения и мышление крупной формой. Организация формы у него сходна с принципами Мюнша, с той лишь разницей, что Мюнш уделяет культуре штриха больше внимания, и очень часто ради штриховой выразительности он берет неторопливые, удобные темпы. Булез же сторонник подвижного и быстрого исполнения.

В беседе о постановке оперы «Пеллеас и Мелизанда»<sup>24</sup> он говорит о пагубности распространенной традиции исполнять музыку Дебюсси «бесплотным звуком», подразумевая под этим эпитетом чисто французский колорит. Он считает, что музыка Дебюсси должна исполняться полнозвучно и сочно. И интерпретации Булеза, действительно, разительно отличаются от исполнений других дирижеров этой оперы.

**Г л а в а т р е т ь я *Опера «Пеллеас и Мелизанда». Работа дирижера над оперой. Сравнительный анализ интерпретаций А. Клюитанса и П. Булеза***

---

<sup>24</sup> Debussy C. Pelleas et Melisande. Orchestre et Choeur Welsh National Opera, Chatelet Theatre Musical. Realisateur Peter Stein, Chef d'orchestre Pierre Boulez, 1992. DVD: Deutsche Grammophon.

В творчестве композитора опера «Пеллеас и Мелизанда» занимает главное место. Во время сочинения оперы была завершена работа над Прелюдией к «Послеполудню фавна», возникла и осуществилась идея «Ноктюрнов».

Начиная с первых же набросков оперы, Дебюсси со всей продуманностью и последовательностью реализовал свою эстетическую программу наперекор всевластно царящему вагнеризму.

Что же принципиально нового было в опере Дебюсси? «Пеллеас» написан совершенно другим музыкальным языком в сравнении с современниками Дебюсси и, в первую очередь, с Вагнером; в ней действуют иные законы музыкального и драматического развития. Опера «Пеллеас и Мелизанда» невероятно сложна для исполнения.

Перед дирижером встают несколько задач. Первая и главная из них – музыкальное воплощение символистской драмы, с которой, в свою очередь, тесно связаны оперные принципы Дебюсси. В отличие от романтической драматургии с внешне эффектными театральными приемами, активной динамикой действия, в опере «Пеллеас и Мелизанда» все перенесено в область внутренних ощущений. Сутью восприятия действительности становится преодоление открытого выражения чувств. Поэтому перед дирижером встает непростая задача выбора соответствующих певцов, чьи вокальные и актерские данные могли бы соответствовать драме Метерлинка.

Следующая дирижерская проблема в этой опере – соотношение музыки и слова. Новое и сложное в опере Дебюсси – превалирующая роль текста. Его речитативы свободны, в основе их французская речь. Дебюсси отодвигает в вокальной партии собственно музыкальный элемент на второй план и низводит оперную интонацию до речитативно-декламационной.

Следуя принципу композитора, который хотел, «чтобы пение всегда выражало само чувство, и оркестр его бы не затмевал»<sup>25</sup>, следующей важной

---

<sup>25</sup> К. Дебюсси Избранные письма, Л.: Музыка, 1986. С. 20.

проблемой для дирижера является оркестр в опере, которую можно решать по-разному:

1) существование его как общего фона для сценического действия и аккомпанемента для певцов.

2) дифференциация тембров, рельефный показ мотивов, каждый из которых несет определенный смысл. В обоих случаях задача оркестра – не заглушать певцов. Дирижеру необходимо точно следовать динамическим указаниям композитора. Превалирующий нюанс *p* и *pp* требует от оркестрантов особого звуковедения, мягкой атаки звука.

Важнейшей проблемой для дирижера является темпоритм оперы, то есть соотношение формы, темпа и сценического действия. Только от дирижера зависит, будет ли действие затянуто или суетливо, или органично и оправдано. Тончайшие нюансы темпа и агогики у Дебюсси таят в себе огромный потенциал выразительных возможностей. Отличительной особенностью агогики, на наш взгляд, является отход от метричности, естественное, свободное движение фактуры, поэтому 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 в симфонической музыке Дебюсси и в опере.

Интерпретация *Андре Клюитанса* считается одной из лучших. Ему удалось не только верно и тонко передать стиль музыки Дебюсси, но и музыкально воплотить суть драмы Метерлинка. Принципы ее, о которых говорилось выше, а именно – символистская недосказанность, тишина и глубина – воплощены Клюитансом во всем многообразии средств музыкальной выразительности. В первую очередь это удивительно мягкое оркестровое сопровождение с «бархатным» звучанием в сфере *pp – mf* и «дышащей» фактурой, в которой слышен каждый мотив, каждое соло инструмента. При этом Клюитанс выводит на первый план текст, и тонкое оркестровое сопровождение помогает певцам артикулировать, не форсируя

звук. В записи слышно каждое слово. Речитативы абсолютно свободны, темпы неторопливы.

В интерпретации *Пьера Булеза* внимание акцентировано на сценическом действии. Динамическая градация оркестра от *mp* до *fff*, в то время как у Дебюсси основной нюанс – *pp*, и лишь в кульминациях динамика развивается до *mf*. Смысловой акцент перенесен у Булеза с текста на вокал и в еще большей степени на оркестр. В кульминациях зачастую оркестр превалирует над певцами. Булез мыслит более крупной формой сцен, не уделяя внимание тексту, как это слышно у Клюитанса; не детализирует штрихи и фразировку. Его темпы подвижнее, агогика выражена более ярко, так как любая смена атмосферы на сцене влечет за собой изменение темпоритма. Сказывается работа Булеза с операми Вагнера, что слышно в его интерпретации «Пеллеаса». И к опере Дебюсси и ее новаторской эстетике он подходит с позиций Вагнера. Булез не берет во внимание самое важное в пьесе Метерлинка – то, что взял за основу Дебюсси – символизм драмы; то, что прекрасно воплощено в интерпретации Клюитанса – слышный и понятный текст.

Своеобразной трактовке Булеза может быть и другое объяснение. В отличие от Клюитанса и Розенталя Булез – дирижер более позднего поколения, к тому же дирижер-композитор, до сих пор исполняющий как классику, так и свои сочинения. Как любой творец, тонко чувствующий веяния времени, он мыслит в контексте современности. У него другой музыкальный пульс, масштабное ощущение формы, и он далеко не единственный дирижер, предпочитающий подвижные темпы исполнения неторопливым. В последнее время в исполнительской практике прочно укоренилась традиция исполнять музыку в более быстрых темпах, чем еще двадцать лет назад, не говоря уже о довоенной эпохе – времени профессионального роста и творческой активности Клюитанса и Розенталя – исполнителей с совершенно иным мироощущением, чувством времени.

Булез видит концепцию драмы в реалистическом ключе, в контексте реальной жизни, и такой подход к опере Дебюсси дает ему право трактовать ее совершенно по-своему. Он подчеркивает тяжелую атмосферу драмы, ревность Голо, страх Мелизанды. В прочтении Булеза драма полна контрастов и насилия. Герои Булеза так же реальны. Это вполне «земные» люди, оказавшиеся в любовном треугольнике.

Г л а в а ч е т в е р т а я *1. Прелюдия к «Послеполудню фавна».*  
*Проблемы интерпретации. Анализ исполнений М. Розенталя, Ш. Мюнша, П. Булеза*

Создание Прелюдии к «Послеполудню фавна» представляет собой ключевой момент в оркестровом творчестве Дебюсси. Именно в ней впервые ярко раскрывается индивидуальность композитора. Она открывает эру импрессионистического симфонизма и противостоит своим созерцательным характером классико-романтическому действительному симфонизму.

Форма Прелюдии отличается новизной, в оркестровке много интересных находок. Прелюдия имеет трехчастную структуру, однако основополагающим принципом формообразования можно считать вариантно-вариационный. Наименьшей конструктивной единицей является мотив, который в вариантном развитии дает развитие форме в целом. Здесь важно отметить ее особенности: плавность переходов от одного раздела к другому, текучесть музыкальной ткани, многомотивный состав фактуры. Для дирижера форма такого плана создает сложность в интерпретации и исполнении произведения.

Из-за особенности формы прелюдии дирижер должен быть особенно внимательным к указаниям темпа, который у Дебюсси неустойчив и зависит не только от формы (в данной прелюдии от проведения мотивов), но и от характера раздела.

Необходимо учитывать прихотливость оркестровки. Она отличается исключительной тонкостью. В отношении оркестровой звукописи можно говорить об индивидуализации тембров, так как тембр каждого инструмента

одинаково важен в общей оркестровой фактуре, в особенности инструмент, исполняющий мотив. В оркестре нет труб и тромбонов. Четыре валторны присоединяются к группе деревянных духовых. Все духовые инструменты играют соло или в сочетании с другими инструментами, их реплики свободны, и каждый тембровый мотив одинаково значим.

Поэтому в этой прелюдии, в одном из самых ранних оркестровых произведений Дебюсси встает проблема звукоизвлечения и звуковедения, которая в каждом последующем сочинении будет усложняться в связи с уплотнением оркестровой фактуры. Мягкое звучание духовых, шелест струнных, ритмическая прихотливость мотивов в необычной инструментовке требуют 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.

Вышеуказанная ритмическая прихотливость в фактуре содержит в себе много трудностей и ставит перед дирижером особую проблему мануальной техники. Дирижер должен точно определить для себя, где дирижерскую схему можно дробить и где в этом нет необходимости.

На наш взгляд, самой удачной интерпретацией является вариант Манюэля Розенталя. В его исполнении слышится абсолютная свобода, «дышащая» фактура, мягкое звучание духовых и трепетное, нежное звучание струнных, что позволяет говорить о высокой культуре звуковедения и штрихов. Плавная агогика, *ritenuto* и *rubato* перед экспонированием мотивов и в начале новых разделов формы обеспечивают свободное, логичное движение оркестровой фактуры «без швов» при смене темпов, указанных автором. Он акцентирует внимание на ритмической прихотливости мотивов и никогда не торопит солистов, даже если в целом пульсация становится медленнее. Но такой подход дает возможность солистам исполнять мотивы свободно, подчеркивая и красоту ритмического рисунка, и тембр инструментов, особенно в разделах, где основной мотив звучит, переплетаясь

с другими мотивами. Оставаясь в основном нюансе *p*, Розенталь затем развивает удивительно красивую пышную кульминацию и мягкий спад после нее, возвращаясь в прежнее состояние безмятежности и созерцательности. Безусловно, в его мануальной технике преобладает жест дробления, который и дает в момент исполнения свободу развития фактуры.

Исполнение Шарля Мюнша заметно подвижнее. Для него основополагающими являются разделы формы и подход к ним. Отсутствует изменчивая агогика внутри самих разделов, исполнение кажется несколько однообразным из-за слишком точной ритмичности. Это касается и самих мотивов, починенных точному тактированию. Тембры духовых инструментов холодны, штрих *detaché* почти граничит с акцентированным звукоизвлечением. Это слышно в момент кульминации. Нет ощущения «парения» фактуры. В дирижировании сочетаются и обычная сетка, и дробление долей.

Прелюдия в интерпретации Булеза еще более подвижна, чем у Мюнша. Он практически совсем не прибегает к дроблению долей. Более целостный охват фактуры в его версии достаточно сильно сковывает солистов, которые, подчиняясь пульсации, лишены возможности играть свободно. От этого пропадает ритмическая прихотливость и разнообразие штрихов, необходимое для исполнения музыки Дебюсси. Кульминация у Булеза всегда яркая, громкая. Если Розенталь даже в кульминации не выходит за пределы *mf*, то у Булеза струнные звучат сочно, динамически перекрывая весь оркестр. Надо отметить, что и в Прелюдии Булез остался верен себе – преобладает нюанс *f*, тяжелые штрихи, сильная вибрация струнных, подвижный темп; в целом – экспрессивность в стиле Вагнера.

## ***II. «Море» (три симфонических эскиза). Сравнительный анализ интерпретаций М. Розенталя, III. Мюнша, II. Булеза***

Симфонический триптих «Море» стал следующим после постановки «Пеллеаса» этапным произведением Дебюсси. Если Прелюдия к «Послеполудню фавна» написана для симфонического оркестра без медной

духовой группы, за исключением валторн, и без ударных инструментов, за исключением античных тарелочек, то в триптихе Дебюсси использует тройной состав с большой медной группой (с привлечением корнетов) и большим составом ударных.

Изобразительное начало присутствует во многих тонко разработанных инструментальных эффектах. Однако содержание произведения не сводится только к звуковым пейзажам. Это поверхностный слой содержания. Три картины «От зари до полудня на море», «Игры волн», «Диалог ветра с морем» символизируют и этапы человеческого бытия: утро, солнечный полдень, игры и драмы.

В этом произведении мы видим множество проблем для дирижера, связанных, во-первых, со свободной формой изложения всех трех частей, где каждая часть представляет собой сложную, нетрадиционную по структуре композицию; во-вторых, с новаторской фактурой оркестровой ткани, интегрированной множеством мотивов, в которых должен быть особый ритм высвечивания. Это одна из самых сложных для исполнения партитур в музыке XX века.

Соотношение формы и темпов в триптихе – основная проблема для дирижера. Встает вопрос выбора правильного и вместе с тем удобного темпа исполнения. Следующая проблема – чего добиваться в оркестре – микста тембров или их персонификации. И если склоняться ко второму варианту, то какому тембру необходимо отдавать приоритет в экспонировании мотива и его варианта, если он исполняется двумя и более инструментами? В этом главное различие интерпретаций Мюнша и Булеза с одной стороны и Розенталя с другой. Представляет интерес сравнение интерпретаций Мюнша и Розенталя, сходных по ощущению развития фактуры, но разных по ее высвечиванию. Если Мюнш и Булез за небольшой разницей весьма близки в трактовке и уделяют огромное значение тембрам, то Розенталь ищет звуковой колорит в оркестровке в целом, не отдавая приоритет никому из инструментов. Соло ретушируются у Розенталя в целях передачи ощущения



этой стихийной неуловимости. Он мыслит масштабно, даже не темповыми контрастами, но, пожалуй, целой частью, в которой изменения пульсации весьма незначительны, а переливы тембров едва уловимы. Исполнение Манюэля Розенталя может служить примером верного и вместе с тем удобного для исполнения темпа, особенно во II-ой части триптиха «Игры волн» (Allegro). Темп может быть оправдан только тогда, когда нет суеты, не теряется смысловое значение произведения и технически удобно его играть. Оптимальный темп *allegro* дает возможность оркестрантам сыграть непростые ритмические пассажи, и в то же время создать нужный образ. Вся часть идет в подвижном темпе, в средних разделах колеблясь то в сторону *accelerando*, то в сторону *allargando*. У Манюэля Розенталя эта градация едва ощутима. Новый темп появляется только в коде; его он начинает готовить за 6 тактов до нее (*En retenant* – замедляя). Шарль Мюнш так же, как и Розенталь, выбирает удобный темп. В его исполнении он еще более сдержанный.

Пьер Булез в «Играх волн», на наш взгляд, берет предельно быстрый темп, который оставляет впечатление некоторой суеты. С цифры 20 он его резко замедляет, очевидно, для удобства исполнения мотива у валторн. Но у Дебюсси нет указаний на этот счет. Новый темп сохраняется вплоть до средней части, в которой он опять возвращает прежний быстрый темп, руководствуясь, очевидно, указанием *Animé* (воодушевленно, с движением). Продолжающееся в этой части *accelerando* приводит к кульминации; только после нее Булез начинает замедлять движение, которое успокаивается только в коде.

В оркестровке «Моря» встречаются многие черты уже знакомых приемов: декламирующая труба с сурдиной, воркующие фразы гобоев с повторяющимися звуками, сложный гармонический фон у струнных, короткие, но блестящие вступления медных. Именно в партитуре «Моря» оркестровые приемы Дебюсси достигают наибольшего разнообразия.

**Заключение** подводит итог и содержит основные выводы исследования. Они касаются проблем, которые выдвигает перед дирижером музыка Дебюсси и проблем сравнительного анализа интерпретаций оперы «Пеллеас и Мелизанда», оркестрового триптиха «Море» и Прелюдии к «Послеполудню фавна».

**Основные научные положения диссертации изложены в следующих публикациях:**

*Издания, рецензируемые ВАК РФ:*

Конорева Е.В. Своими глазами // Музыкальная жизнь. М.: 2008. № 7. С. 35–37 (0,7 п.л.).

Конорева Е.В. Всегда и всюду в авангарде // Музыкальная жизнь. М.: 2008. № 10. С. 34–36 (0,4 п.л.).

Конорева Е.В. Клод Дебюсси. «Море» (три симфонических эскиза). Проблемы интерпретации // Музыкальная жизнь. М.: 2011. № 3. С. 32–33 (0,2 п.л.).

Конорева Е.В. Клод Дебюсси. Опера «Пеллеас и Мелизанда» // Музыкальная академия. М.: 2011. № 3. С. 80–82 (0,7 п.л.).

*Другие издания:*

Конорева Е.В. Клод Дебюсси. «Послеполудень фавна». Дирижерский анализ партитуры для работы над прелюдией с оркестром // Музыкант классик. М.: 2008. № 7–8 – С. 26–28 (0,2 п.л.).