

Работа над художественным образом в старших классах музыкальной школы на примере прелюдий Дебюсси

Автор: преподаватель МБУДО ДМШ 4 г.Саратова Бакланова Наталья Павловна

Помни, воображение выше понимания.

Старайся больше обращаться к воображению.

Понимание и воображение соотносятся как логика

и интуиция

А. Эйнштейн

О различных образах мы говорим с детьми, начиная с первых уроков в музыкальной школе. Ребенок, слушая исполняемые педагогом пьесы, пытается определить их характер, настроение, которое возникает у него в результате прослушивания, а иногда даже иллюстрирует ту или иную пьесу при помощи картины, возникшей в его воображении. Великий педагог Г. Г. Нейгауз писал: «Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с начальным обучением игре на фортепиано и изучением нотной грамоты... Как можно раньше от ребёнка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию - грустно, весёлую - весело, торжественную - торжественно... »

Безусловно, работа в этом направлении очень важна, она одухотворяет исполнительский процесс и помогает избавиться от столь часто встречающегося исключительно технологического, рутинного подхода к изучению музыкальных произведений. Всё великое начинается с малого: от незатейливых сценок, воображаемыми участниками которых становятся любимые игрушки или животные, сказочные персонажи, ребёнок впоследствии переходит к более сложным образам, например, к описаниям картин природы или портретам-характеристикам. По мере взросления, он начинает мыслить ещё более сложными категориями.

«Необходимо всячески развивать фантазию детей удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, особенно душевной и эмоциональной...» Г. Нейгауз.

«Наша задача - укрепить и развить талантливость ученика, а не только научить его «хорошо играть», то есть сделать его более умным, более чутким, более честным...»

Г. Нейгауз.

В данной работе я обращаюсь к творчеству композитора, чья музыка достаточно редко звучит в музыкальной школе в силу объективных причин: прежде всего, особых технических требований, предъявляемых исполнителям его произведений, совершенно

самобытного яркого стиля, осваивать который приходится не один год, особенностей звукоизвлечения, сложностей фортепианной фактуры, особенностей педализации и т. п.

Как правило, исполнитель вырастает до этой музыки в училище, а то и в консерватории. Но всё же я стараюсь (ориентируясь, разумеется, на возможности учеников) как можно раньше познакомить их с фортепианным творчеством Дебюсси: для меня оно - богатейший кладёзь ярких впечатляющих образов, изысканных ритмических и, прежде всего, гармонических решений, а так же великолепная школа уникальных пианистических приёмов.

Луна печалилась.
Смычками в забытыи
Водили ангелы.
Из трепетной груди
Виол в тиши цветов
рождался плач горячий
То белых, как туман,
то голубых созвучий.
Стефан Малларме «Явление»

Маргарита Лонг, выдающаяся пианистка XX века в своей книге «За роялем с Дебюсси» цитирует фразу Жана Кокто: «... Дебюсси существовал до Дебюсси. Это архитектура, которая отражаясь, колыхается в воде, облака, которые нагромождаются и распадаются, засыпающие ветви, дождь на листьях... Но всё это бормотало, лепетало, не могло обрести человеческого голоса чтобы высказаться. Тысяча неуловимых чудес природы нашли, наконец, того, кто смог их выразить».

Фортепианный стиль К. Дебюсси несомненно относится к новаторским явлениям в развитии инструментального искусства, многие его страницы принадлежат к наиболее

органичным и поэтичным образцам фортепианной музыки XX века. Он выступает прямым наследником романтической традиции XIX века. В первую очередь - Шопена и Листа, открывших неслыханное красочное разнообразие звуковой фортепианной палитры от тончайшего *pp* до стихийного *ff*. По Дебюсси идет дальше: его главная новация - открытия в области фортепианной оркестровки. При этом все доселе известные приёмы исполнительства оказываются недостаточными. Перед пианистом выдвигаются требования достижения тембровой характеристичности и динамической дифференциации звуков по вертикали ещё при поддержке педали (!). Неслучайно некоторые выдающиеся пианисты находят что Дебюсси «инструментовал» для двух рук пианиста и педали (Вальтер Пускинг).

Несомненно, именно обострённое ощущение природы пространства позволило композитору вырваться из колоссального поля тяготения романтической музыки и прорваться в новое измерение. В. Пускинг противопоставляет романтикам принципиально новый подход Дебюсси, который «не борется с природой, а доверчиво вслушивается в неё... и поэтому она позволяет ему сотворить небывало прекрасные звучания из множества её голосов... Это сочетание звукового великолепия, богатства красок и неповторимой особенности музыкального языка делают его музыку столь прекрасной, что всякий музыкально восприимчивый человек, слушая её не может остаться равнодушным...»

Одна из современниц Дебюсси, французская пианистка Маргерит Лонг писала: «Причудливые сочетания и сопоставления сложных «терпких» аккордов делают музыку Дебюсси неповторимой и вносят элемент непредсказуемости в наше восприятие».

Особенно стоит отметить создание композитором совершенно оригинального нового типа мелодики - гибких коротких мотивов-фраз, которые с удивительной тонкостью запечатлевают образ-эмоцию, обогащающийся нюансами настроений, красочными ассоциациями.

Что касается композиции его произведений, то ещё в 1885 году, задолго до создания прелюдий, Дебюсси в письме другу признавался, что предпочитает произведения, где в некотором роде, «действие принесено в жертву длительному выражению чувств души». Композитора привлекает продление впечатления, наслаждение им, а не

динамика развития. Поэтому в композиции он избегает «разработки», настойчиво ищет своеобразные приёмы мотивной и гармоническо-колористической вариантности, при которых впечатление-ощущение детализируется, приобретает разные оттенки без нарушения единства момента-состояния. Ещё одной фирменной чертой композиционной техники стал «принцип монтажа», основанный на неожиданном сочетании абсолютно разных мотивов-характеристик («Ворота Альгамбры», «Прерванная серенада», «Фейерверк», «Что видел западный ветер», и т. д.). Но если взглянуть более внимательно в музыкальную ткань этих пьес, то мы увидим, несмотря на кажущуюся калейдоскопичность мелькания образов, видимость импровизационности, дисциплинированный интеллект композитора, тщательно шлифующего все детали и взвешивающего элементы формы в целом.

Что касается особенностей звукоизвлечения (туше), то лучше всего об этом сказал один из современников Дебюсси: «Этот композитор создал особую форму для фортепианной музыки. Он понимал фортепиано, как особый инструмент, который после удара молоточком по струне начинает петь и создаст полную слиянность звуков, присущую квартету. Тем кто с самого начала слышит у Дебюсси только диссонансы, без мелодии, без заключённого в них откровения, я советую подождать, пока милость не коснётся их, в противном случае, лучше отступить».

Безусловно, именно новаторство в области гармонического языка, вызывало больше всего нареканий у современников композитора: отсутствие опоры на определённую тональность, частое модулирование, весьма опосредованные функциональные связи, а зачастую и отсутствие их – разрешений, Дебюсси отступает от правила линейного движения созвучий, логического их следования и разрешения; широкое использование параллелизмов (что категорически запрещается классической гармонией), вторгающихся случайных нот и составных альтерированных созвучий. Не должно быть ничего жесткого, даже для достижения красочного эффекта. Нам следует сглаживать не только возможные шероховатости, но всё, что может напомнить о работе, чего бы нам это ни стоило... Тогда реализуется знаменитая фраза художника Уистлера: «Нужно чтобы работа стирала следы работы».

По мнению М. Лонг «пианист, внимательно относящийся к своему туше, должен чувствовать звук на кончиках пальцев, чтобы он сохранял мягкость в силе и силу в мягкости. Да, это искусство - не что иное, как порядок и гармония».

О технических трудностях в своих фортепианных пьесах Дебюсси говорил

следующее: «Они (произведения) скрывают строгие технические требования под цветами гармонии...». Исходя из личного опыта могу сказать, что несмотря на кажущуюся сложность исполнения различных мелодических фигур, пассажей и т. п., играть их чрезвычайно удобно.

«Нет необходимости делать технические задачи более удручающими для того, чтобы казаться серьезнее... Немного очарования никогда ничего не испортило...».

Дебюсси, как и Шопен, придавал большое значение роли педали и писал об этом своему издателю: «Простая истина заключается в том, что злоупотребление педалью - это только способ прикрыть недостатки техники, и что много шума необходимо, чтобы помешать услышать музыку, которой перерезают горло. Следовало бы найти средство графически указывать это «дыхание». Это не невозможно!»

Стремление к величайшей точности воплощения замыслов - привели его впоследствии к созданию самостоятельной стройной пианистической системы. Частичное отражение этой системы мы находим в авторских текстовых ремарках и исполнительских указаниях. Их изучение позволяет обоснованно судить об аппликатуре и пластике, о позиционном членении фактуры и об особенностях педализации.

Прелюдии.

Искусство Дебюсси достигло совершенства в двух тетрадах прелюдий. Музыкальная критика того времени писала об этих шедеврах: «Их пронизывают лучи разума, они окружены ореолом культа природы, который автор исповедовал как верующий». В этой музыке органично слиты, казалось бы, трудносочетаемые качества: изобразительность в ней не противоречит выразительности. Один великий музыкант говорил о некоторых ариях Моцарта, что они могут обходиться без текста, настолько точна их выразительность. А Дебюсси обходится без названий, настолько красноречива его музыка. За каждой пьесой следует указание, словно *post scriptum*, как бы для очистки совести. Да и то объявленная программность, достаточно условная, впрочем, как правило не укладывается в этот сюжет. - напротив, обычно развитие определяется внутренним сюжетом, который разыгрывается, словно в музыкальном театре мотивами-персонажами, мотивами-символами.

Огромное значение приобретают новаторские принципы фортепианной фактуры,

становящейся здесь важнейшим из выразительных средств. Пианистическая интуиция Дебюсси, впитавшего опыт великих романтиков Шопена и Листа (первой его учительницей была ученица Шопена Моте де Флервиль, а игру Листа он слушал в Италии будучи студентом), а так же собственной живописно-образной пьесы, создаст особый, своеобразный тип прелюдии. В них сохранены поэтичность и красочность «Эстампов», но с большей самостоятельностью музыкального развития, чёткой, но свободной по композиционному принципу формой, чем издавна отличалась прелюдия.

Прелюдии можно объединить по художественно тематическому признаку в несколько групп:

- Пейзажи: далёкие паруса в нежной дымке морской синевы и кошмарное видение урагана в прелюдии «Что видел западный ветер», свистящие порывы «Ветра на равнине», звуковая пелена «Туманов» и «Мёртвых листьев», зимний пейзаж в «Шагах на снегу», прелесть цветущего «Вереска», «Терраса, посещаемая лунным светом».
- Портреты: лирический - «Девушка с волосами цвета льна», юмористический «В знак уважения сэру Пиквику эсквайру» гротескный - «Генерал Лявин - эксцентрик», а так же «Ундина», «Танец Пёка», «Феи - прелестные танцовщицы».
- Сцены: «Прерванная серенада» - музыкальное воплощение попытки неудачливого кабальеро привлечь к себе внимание возлюбленной, юмористическое изображение мюзик-холла в «Менестрелях», народное гуляние с отзвуками «Марсельезы» в «Фейерверке».
- Произведения искусства: античная ваза с изображением «Дельфийских танцовщиц», и траурная египетская урна для праха от сожжения - «Канопа», и музыкальное воплощение бодлеровской фразы «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе».
- Легенды: очаровательная русалка «Ундина», «Затонувший собор» по британскому преданию о затонувшем соборе города д'Ис, который иногда поднимается из глубин - и тогда доносится звон его колоколов, - а затем снова погружается в пучину моря.

6. Стоящая особняком виртуозная прелюдия «Чередующиеся терции», как небольшая передышка и яркий контраст перед грандиозным, переполненным калейдоскопично и мгновенно меняющимися образами «Фейерверком».

Хочу предложить вашему вниманию более подробный разбор некоторых прелюдий

«Ворота Альгамбры»

В основу прелюдии положен ритм хабанеры. В дословном переводе авторского указания говорится: «Движение хабанеры, с грубой противоречивой внезапностью, до крайности неистово и со страстной нежностью». Ритмическая формула хабанеры пронизывает всю пьесу, объединяя различные по характеру эпизоды. Основной мотив в стиле испанского народного пения *cante hondo* (глубокое горловое пение), замешанного на древних мавританских песенных традициях. Этот страстный мотив нанизан на чёткий суховатый ритм хабанеры. Он сочетается с быстрыми пассажами, слушая которые невольно представляешь испанские танцы фламенко, где длящиеся некоторое время статичные позы, вдруг молниеносно меняются, слышен стук кастаньет, шуршат длинные юбки. Звучит мотив кокетливый, смеющийся ползущими по хроматизмам вниз аккордами (в основании - тритон), что придаёт этому эпизоду растерянный, сконфуженный характер. Но вот в басу появляется доминанта (As), в течение четырёх тактов персонаж пьесы сглаживает «неловкое положение». Вот после этого предыкта начинается реприза, к основному мотиву которой добавляется ещё один голос (видимо, «консенсус был найден»), что по вертикали даёт ундециму с секстой — весьма терпкий аккорд ! В коде «шуршание юбок» звучит на pp в более высоком регистре - это скорее уже воспоминание о пережитых страстях, но последний аккорд, начинающийся с арпеджио, звучит неожиданно ярко и страстно (*ff molto crescendo*). Главная задача - выдержать в едином темпе и ритме связующий мотив хабанеры, не смазывая его педалью и ни на йоту не перемещая шестнадцатые в пунктирном ритме.

Очень важно прослушать полифоническую ткань прелюдии. Даже в небольших пассажах и украшениях можно уловить двухуровневые мотивные линии.

«Генерал Лявин- эксцентрик»

На создание этой прелюдии Дебюсси вдохновил цирковой клоун. Этот эквилибрист, «деревянный человечек» юмором и пируэтками маскировал очень чувствительное сердце... Как его портрет, его дух, вызванный Дебюсси, выдаёт эмоциональные

колебания самого композитора!» (Маргарита Лонг)

Неуклюжесть, неловкость проявляются в чертах основной темы, имитирующей кейк-уок - танец американского происхождения - один из символов начала XX века, как менуэт в XVIII, вальс в XIX вв.

В музыке ярко отражена эксцентричность персонажа: быстрые, суетливые мотивы сочетаются с «важной поступью». При кажущейся непреклонности этой ритмоформулы, её конкретное воплощение в клоунаде этой пьесы отличается непредсказуемостью динамических акцентов и оттенков, капризность ритмики - остановками и ускорениями. И только в нескольких местах проскальзывают вдруг неожиданно тёплые, мечтательные и задумчивые интонации, открывающие совершенно другую грань этого образа: смешной, ироничный, ворчливый сухарь вдруг превращается в человека, обладающего нежной, ранимой душой.

Технические задачи: чётко артикулировать репетиции в украшениях на собранной кисти, приготовленных пальцах. Необходимо очень внимательное и точное отношение к штрихам, которые являются одним из самых важных музыкальных средств - выразителей оригинальности и непредсказуемости данного образа. Мелодия в среднем голосе (эпизод «б») должна сочетаться с гармоническим фоном, который берётся тихим, «проникающим», собранным staccato. Сложность этого эпизода в том, что аккорды приходится брать слабыми 3-4-5 пальцами. Дебюсси лично указывал на то, что быстрый темп в этой прелюдии искажает характер: «Её нельзя играть торопливо. Это не быстро», - настаивал он.

«Канопа»

Погребальная урна в Древнем Египте и Этрурии. Стилизация такой урны находилась на столе Дебюсси. Её крышка была сделана в виде человеческой головы с закрытыми глазами. Есть еще одна версия, что это - воплощение в музыке образа Святой чаши Грааля, из которой Иисус пил вино на тайной вечере. Какая бы из версий не представлялась более правдивой и интересной, главным является то, что эта прелюдия размышление о смерти и вечности.

Гармоническое решение первой темы воссоздаёт архаические звучания благодаря параллельным трезвучиям, ассоциируемым с григорианскими хорами. Мерная поступь аккордов создает картину погребального шествия.

Вторая тема - тема скорби, плача характеризуется «молящими» хроматическими интонациями, которые диссонируют с вертикалями - аккордами, незыблемыми как сфинксы. Эта тема - проявление трепета человеческой души, возможно, страха перед вечностью - перекликается с эпизодом из Евангелия - молением о чаше.

Третью тему я бы назвала темой «вечности» или философского размышления о ценности жизни и неизбежного ухода из нее. Интересно ее построение: двухтактный синкопированный мотив накладывается на разные гармонии: это как различные по эмоциональной окраске аспекты мироощущения, отношения к вечной теме жизни и смерти. При этом тема, проводимая три раза не меняет свою высоту. Последнее ее проведение нанизывается на светлый мажорный нонаккорд и заканчивается на терции в мелодическом положении на слабой доле, как-будто растворяется в пространстве, что позволяет интерпретировать этот момент как «луч надежды», возникший в процессе размышления, примирение с законами бытия.

Технические задачи; добиваться legato в аккордах без педали, при помощи беззвучной подмены пальцев и задержки одного из голосов. Дифференцировать фактуру за счёт тембрального разнообразия разных её пластов.

Несмотря на кажущуюся техническую простоту прелюдии, нужно предельно осторожно принимать решение об изучении этой пьесы. Заключённый в ней образ не всегда позволяет в полной мере осмыслить его силами ученика.

"Вереск"

Скрябин назвал эту прелюдию апофеозом пальцев, целующих клавиши. Здесь наиболее полно воплощен излюбленный принцип, заимствованный у Шопена и Листа - «дышащая педаль» - иногда бывает необходимо её проветривать посреди мотива или выводить постепенно, избегая резкого движения ног.

Вереск - это низкорослый кустарник, цветущий маленькими цветочками нежно-сиреневого цвета. Примечателен он тем, что первым появляется на «ранах земных» - на полях битв, в то время как другие растения не могут там расти.

Звуки одноголосной темы, смешиваясь на одной педали, дают ощущение яркого красочного мазка, совсем как на картинах импрессионистов.

Второй мотив - образ, вызывающий в памяти фразу: «преданья старины глубокой». В воображении возникает поле рыцарских сражений. Архаичность звучания создаётся за счет использования параллельных трезвучий, что было характерно для старинных рыцарских гимнов.

Теплые нисходящие интонации "ветерка" сочетаются с восходящими звонкими стаккатными мотивами-возможно, это капельки росы на траве, в каждой из которых отражается сверкающая радуга. В среднем разделе появляется изысканный мотив, ассоциируемый мною с солнечным лучиком, который с капризным очарованием перескакивает с цветка на цветок.

В следующем разделе тема «ветерка» приобретает более широкий размах - за счет расширения фактуры появляется пространственная перспектива. Впечатляет использование в двух повторах темы сначала мажорной, потом минорной S - принцип игры света и тени.

Зеркальная реприза заканчивается на проведении первого мотива в сочетании с прерванным плагальным оборотом.

Технические требования: необходимо использование принципа позиционной игры для достижения ровного звучания в пассажах, «вытряхивать» тридцать вторые точным пальцевым ударом - лёгким и острым, а так же для достижения четкости и ясности произведения, особенно обращать внимание на снятие пальцев, «отскакивание» их от клавиш, что позволяет избегать звуковой вязкости.

Освоить переключивание через четвёртый палец: как правило, это получается недостаточно ловко. Пассажи на staccato «вытряхивать» кистевым на позицию пальцев. Этот приём позволяет качественно выравнивать звук. В трёх заключительных тактах мотивы тридцать вторыми приходится играть уже без помощи кисти, одними пальцами. М. Лонг вспоминала, что Дебюсси многократно заставлял её повторять эти такты.

Заключение

В заключении хочется отметить, что данные интерпретации ни в коем случае не являются аксиомой: возможно у ученика возникнут другие ассоциации, и этот факт уже сам по себе будет позитивным. Нужно давать ученикам возможность фантазировать и ни в коем случае не "обрезать крылья их инициативы", какими бы неловкими и неубедительными казались бы вам эти попытки. Таким образом они вовлекаются в творческий процесс, а это очень ценная составляющая в креативном развитии личности музыканта-исполнителя.

В жизни меня больше всего интересуют художники, ученые, композиторы, писатели

и поэты: в общем - крупные творческие личности, чьи шедевры вызывают чувство благоговения, потребность комментирования, желание интервьюировать их авторов. «Ты лишен возможности непосредственного общения с великими композиторами-пианистами, но ты можешь доставить себе удовольствие, погружаясь в мир их творений, беседуя по этому поводу с людьми своего круга- с теми, для кого это так же, как и для тебя, составляет жизненную потребность».

Подводя итог своей работы, полагаю, что выражу общее мнение коллег- музыкантов относительно того, что наряду с развитием технических навыков, умение чутко вслушиваться в музыку, анализировать и интерпретировать её играет исключительно важную роль не только в воспитании музыканта, но и в становлении личности ребёнка.

