

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЧТЕНИЯ ЭТЮДОВ ДЕБЮССИ

*Автор выявляет некоторые аспекты, влияющие на интерпретацию Этюдов Дебюсси. Важное место отводится освещению особенностей записи нотного текста, агогическим и темповым авторским обозначениям, обзору ряда отечественных и зарубежных редакций. В статье затрагивается проблема вариативности интерпретаций и создания художественной исполнительской концепции.*

**Ключевые слова:** Дебюсси, этюды, редакции, интерпретация, исполнители, пианист, Urtext, агогика.

SOME ASPECTS OF INTERPRETATION  
OF DEBUSSY'S ETUDES

*Some aspects that influence the interpretation of Debussy's Etudes have been regarded. A special attention is paid to the specificity of the original musical text, author's agogics and tempo indications, as well as to the review of several Russian and foreign editions. The issues of versatility of interpretations and of creating artistic performing concept are discussed.*

**Keywords:** Debussy, etudes, editions, interpretation, performers, pianist, Urtext, agogics.

В исполнительском и педагогическом репертуаре пианистов все более значительное место занимают Этюды Клода Дебюсси. Наряду с Этюдами Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина они все чаще звучат на концертной эстраде, включаются как обязательные в программы международных конкурсов. Созданные в начале XX века (1915) Этюды Дебюсси являют собой новый этап в развитии жанра фортепианного этюда, представляют уникальное собрание пианистических приемов, изучение которых становится необходимой ступенью в воспитании современного исполнителя.

В последние годы музыка Дебюсси постоянно привлекает к себе внимание исследователей. Однако специальных работ, рассматривающих Этюды Дебюсси во взаимосвязи с другими сочинениями этого жанра, до настоящего времени не существует. Возникает потребность в теоретическом и аналитическом осмыслении места и роли Этюдов Дебюсси в мировой музыкальной практике в рамках развития жанра, понимания художественного языка и особенностей прочтения авторского текста.

Этюды Дебюсси относятся к позднему периоду творчества композитора<sup>1</sup>, отличительной чертой которого является обращение к барочной традиции. «Последнее творческое пятилетие необычайно интересно как момент эволюции, обновленной связи с барокко и романтизмом, как момент синтеза барокко и романтизма в новом дебюссизме», – отмечает Л. Гаккель [2, с. 38].

Именно в эпоху барокко сформировались в значительной степени композицион-

ные особенности жанра этюда. К ним относятся: принцип безостановочного секвентно-модуляционного развития однотипного музыкального материала, сочетание имитационных приемов и фигурационной техники. Кроме этого, на формирование характерных и характеристических особенностей этюда оказали значительное влияние отдельные жанры эпохи барокко, в частности, прелюдии, инвенции, жиги, а также отчасти фантазии и токкаты.

Изначально предназначение жанра определялось чисто педагогическими задачами. Этюды создавались для отработки определенной технической трудности. «В итоге техническая трудность была изолирована и трансформирована в более или менее краткую формулу, предназначенную для многократного повторения, перемещения по различным интервалам, либо видоизменялась каким-либо иным образом», считает Клод Хелфер<sup>2</sup> [5, с. XVII]. Возникали различные сборники упражнений, клавирные и фортепианные школы. Упражнения не представляли музыкально-художественной ценности, они изначально служили воспитанию чисто двигательных навыков<sup>3</sup>.

Дальнейшее формирование композиционно-структурных особенностей этюдов и экзерсисов происходило в первой четверти XIX века<sup>4</sup> и шло двумя путями: уже ко второму десятилетию вполне сложились два типа этюдов – концертно-художественный и инструктивный, не потерявшие свою актуальность для исполнителей и педагогов до настоящего времени.

Развитие жанра этюда определялось и рядом иных факторов: уровнем инструментария, общекультурными и эстетическими тенденциями времени. После огромного количества инструктивных этюдов первой половины XIX века (Черни, Клементи, Крамера и др.) жанр этюда во многом трансформировался, приобретая в творчестве таких выдающихся композиторов-пианистов, как Шопен, Лист, Сен-Санс, Рахманинов, Скрябин, черты подлинно художественного произведения.

Этюды Дебюсси, посвященные Ф. Шопену, представлены двумя тетрадами по шесть этюдов в каждой. При этом «канонический» смысл этого количества (по числу возможных тональностей по квинтовому кругу) приобретает у Дебюсси скорее символическое значение<sup>5</sup> (как, впрочем, ранее в творчестве Шопена и Сен-Санса). Принцип построения цикла этюдов Дебюсси оказался в прямой зависимости от того, кому из композиторов (Куперену или Шопену) они в итоге были посвящены<sup>6</sup>. Закрепляя окончательно аллюзии к шопеновским этюдам, цикл Дебюсси разделен на две тетради.

Неоклассические и необарочные тенденции проявляются в названиях, которые Дебюсси дает этюдам. Подобно тому, как он определяет сюиту – «Для фортепиано» (Pour le piano), он именует и свои этюды: «Для пяти пальцев» (Pour les «cinq doigts»), «Для терций» (Pour les Tierces), «Для кварт» (Pour les Quartes), «Для сложных арпеджио» (Pour les Arpèges composés) и т. п. Это свидетельствует о близости к классической интерпретации этюда как инструктивного произведения, служащего разработке определенного вида техники, порой – элемента фортепианной фактуры. Однако, по мнению Клода Хелфера, «тенденция выхода за рамки изначальной технической идеи этюда заходит у Дебюсси гораздо дальше, чем у его предшественников» [5, с. XVII]. В частности, ни в одном из две-

надцати этюдов Дебюсси не сохраняется единая фактурная формула.

В то же время воплощая в Этюдах «новый образ фортепиано» (Гаккель), Дебюсси подчеркнуто стремился к максимальному обогащению исполнительской палитры пианиста. «Кроме стороны технической, Этюды удачно наведут пианистов на мысль, что к занятиям музыкой надо приступать, лишь обладая поистине могучими руками!», – писал Дебюсси в письме своему издателю Ж. Дюрану [3, с. 243]. Ранее он так высказывался о своем новом сочинении: «Право же, эта музыка парит на вершинах исполнительского мастерства! Можно будет устанавливать премилые рекорды» [3, с. 240].

Для музыки XX века характерна максимальная точность авторских указаний, зафиксированных в нотном тексте. «Рациональное» время повысило требовательность и самих исполнителей к наиболее полному и адекватному их воспроизведению и корректному толкованию. Возрастает интерес к Urtext'ам, сопоставлениям различных редакций, композиторским высказываниям относительно прочтения своих произведений. Во многом идеи композитора проявляются в семантике музыкального текста, в немалой степени отраженной в авторской графической записи. Здесь все имеет значение: зрительное восприятие, направление нотных штилей, расположение вилок, штрихи, способы акцентуации, язык и местоположение музыкальных терминов и нюансов.

В настоящее время прослеживается отчетливая тенденция к переоценке существующих изданий произведений Клода Дебюсси и их основных редакций. Так, педагогическая и исполнительская редакция Э. Клемма (Лейпцигское издание)<sup>7</sup> не может быть признана лучшей и рекомендуемой по нескольким причинам. Прежде всего ей недостает графической ясности, она перегружена ремарками, затрудняющими прочтение и восприятие нотного текста. В

отличие от авторской версии, в ней представлена подробная аппликатура.

В многотомном издании фортепианных сочинений Дебюсси под редакцией К. Сорокина<sup>8</sup> текст Этюдов ближе к Urtext'у и представляет несомненный интерес. Однако в этой редакции отсутствует авторское обозначение разделов формы, отмеченное двойной чертой. Французское издание<sup>9</sup> (под редакцией К. Хелфера), будучи по сути Urtext'овым, является наиболее точным на сегодняшний день. Основными источниками этой редакции стали: полная чистовая рукопись Дебюсси, рабочая рукопись, различные рукописные фрагменты этюдов и первое издание Дюрана. Помимо сказанного выше, в работе над Этюдами Дебюсси значимым представляется ознакомление с факсимильным изданием рабочих рукописей, опубликованных в 1989 году Роем Ховатом – исполнителем и исследователем наследия Дебюсси<sup>10</sup>.

Изучение различных вариантов текста необходимо исполнителю для поиска наиболее адекватного и в то же время индивидуального прочтения. Так, некоторые обозначения темпов в первом издании Дюрана, перешедшие в последующие издания, не совпадают с теми, которые были в рабочем варианте<sup>11</sup>. Дважды Дебюсси представляет в своей рукописи аппликатуру, кстати, единственную, появляющуюся в примечаниях к французскому изданию этюдов<sup>12</sup>.

Тщательности работы как над записью, так и над интерпретацией нотного текста Дебюсси придавал особое значение. Об этом, помимо писем композитора, свидетельствуют и слова М. Лонг: «В своем дневнике Эжен Делакруа пишет: «В исполнении нет таких деталей, которыми можно было бы пренебречь». Точно так же Дебюсси всегда снабжал основные музыкальные линии необычайно подробными сопроводительными замечаниями: «Четыре шестнадцатые – это именно четыре “шестнадцатые”. Руки существуют не для того, чтобы

быть в воздухе, на рояле, а для того, чтобы “войти внутрь”» [4, с. 47].

Фортепианная музыка Дебюсси рождает множество трактовок. Приверженцы различных пианистических школ создавали свои традиции ее исполнения. Именно в предельно точной записи произведений композитора заключены многие проблемы и парадоксы, касающиеся интерпретации его сочинений, причины, которые, по мнению Р. Ховата, «могут отправить исполнителей в совершенно разных направлениях» [7, с. 78]. Р. Ховат признаётся: «...опыт в редактировании его (Дебюсси. – И. В.) фортепианной музыки для «Полного собрания сочинений» плюс годы исполнения этой музыки на концертной эстраде оставили меня в совершенном восхищении от его внимательного отношения к нотации, внимания, далеко отстоящего от любого неточного “импрессионистского” мышления» [7, с. 78].

Р. Ховат настаивает на том, что словесная конкретизация смены темпа внутри произведений нужна Дебюсси именно для того, чтобы не оставить незамеченными для исполнителя изменения в темпе и фактуре, которые параллельно выписаны композитором в нотном тексте при помощи различных длительностей. Так, например, Дебюсси намеренно вводит термин *rubato*, когда ему необходимо привлечь внимание исполнителя к особо значимому моменту нотного текста, не дать «пробежать» его. Дебюсси принципиально настаивал, что *rubato* в его музыке можно применять только там, где это специально обозначено, и при этом никогда не преувеличивать его. Р. Ховат тонко подмечает, что Дебюсси выписывал агогик в нотном тексте самими длительностями, усиливая это терминологическими указаниями только с целью специального привлечения внимания исполнителя, а во все не для дополнительного усиления эффекта, уже выраженного в длительностях. В противном случае произойдет эстетически несообразное «превышение меры».

Действие этого принципа прочтения текстов Дебюсси легко проследить в интерпретации самого Р. Ховата. Р. Ховат играет без преувеличенного *rubato*, действительно в большей степени ориентируясь на предложенные автором длительности, чем на его же ремарки. Так пианист воплощает свои идеи относительно «аутентичного» звучания музыки Дебюсси.

Теперь обратимся к проблеме выбора темпа, наиболее соответствующего содержанию и духу сочинения<sup>13</sup>. Гобоист Франсуа Жилле вспоминал после первого исполнения «La mer» («Моря»), как Дебюсси объяснил неожиданное изменение привычного темпа исполнения: «Мое восприятие музыки меняется каждый день» [8, с. 183]. Ещё более развернуто Дебюсси высказал свои взгляды на естественный темп поэту Сильвану Бонмарьяжу (примерно в 1903 году): «Вы действительно думаете, что стихотворение имеет лишь один смысл? Разве вы не знаете, что каждое ваше стихотворение трансформируется при прочтении каждым из читателей? Подобное происходит и с каждым музыкальным текстом. Вам остается лишь слушать экспертов, обсуждающих их. Вы пишете стихи, как вам хочется. Мы можем воплотить их в музыке, как нам хочется. И слушатель, или читатель найдет в них тот шарм, какой ему захочется. Всё относительно» [8, с. 112].

Несомненно, значительная часть вариативности исполнительских интерпретаций музыки Дебюсси проявляет себя через темп и динамику (как, впрочем, и произведений целого ряда других авторов), что связано со спецификой музыки как временного искусства. И всё же в данном случае проявляется особая тенденция, на которую необходимо обратить внимание. Она связана с менталитетом некоторых зарубежных исполнителей, трактующих французскую музыку как фривольную, а исполнительские указания в ней – как несущественные, которые можно принимать, а можно и не принимать во внимание. Воспоминания пианистов, в ча-

стности, Дж. Копленда, М. Лонг и Р. Шмитца, свидетельствуют о том, что Дебюсси, подобно Шопену, Форе и Равелю, предавал подобную точку зрения анафеме<sup>14</sup>.

В числе темповых и агогических обозначений в Этюдах Дебюсси использует различные французские и итальянские термины: *rit.*, *cédez*, *anime*, *animando*, *rubato*, *accel.*, *mouvt (mouvement)* и др.<sup>15</sup>, которые стимулируют фантазию исполнителя. Важным в интерпретации является постижение органичного исполнительского *rubato*. «... дух *rubato*, — пишет Гаккель, — всепроникающ в музыке французского мастера, и г р а с о в р е м е н е м есть часть стиля К. Дебюсси независимо от того, в какой ремарке она себя выражает» («...*rubato* вписано в текст, оно выражает себя ритмически») [2, с. 36]. Однако зачастую *rubato* трактуется пианистами как *rallentando*. Именно к нему прибегали многие исполнители в большинстве англоязычных стран, оно согласуется и с немецкой музыкальной традицией. «Постоянно прогрессирующее стремление к нему (к *rallentando*. – И. П.) исполнителей французской музыки из года в год вызывало удивительно упорное прогрессирующее композиторское противодействие <...> Если Дебюсси не хотел, чтобы делали *rallentando*, он просто ничего не указывал; Равель, который был на тринадцать лет моложе Дебюсси, заменял отсутствие термина указанием *sans ralentir*. Для Пуленка, поколение спустя, оно трансформировалось в *surtout sans ralentir*. Возможно, главный секрет исполнения французской музыки состоит в передаче нюансов через выявление основных мелодических линий и агогику – *sans riguer* – без изменения основного темпа, за исключением тех мест, где это указано» [7, с. 79–80].

Что касается метрономических указаний, то их отсутствие в этюдах компенсируется словесными, ритмическими и темповыми ремарками<sup>16</sup>. Кроме них на характер произнесения и выбор темпа могут влиять и жан-

ровые факторы. К примеру, в этюде «Для пяти пальцев (по г-ну Черни)» в т. 7 в разделе *Animé (Mouvt de Gigue)* Дебюсси пишет размер 6/16, что в целом отвечает традиции: в барочных жигах, как правило, используется размер 3/8 и его производные – 6/8, 6/4, 9/8 или 12/16. (Однако размер 6/16 в жигах Баха не встречается.) Из французских композиторов, творивших в эпоху барокко, адаптации жиги на французской почве способствовали композиторы Никола-Антуан Лебег и Жан-Батист Люлли, привнесшие во французскую жигу ритм танца канари<sup>17</sup>. Очевидно, сочиняя этюд «Для пяти пальцев (по г-ну Черни)», Дебюсси имел в виду именно французскую разновидность жиги, для которой характерны «чистота фразы и текстуры», ритм с «остановкой» на первой доле.

Исполнителю Этюдов Дебюсси следует обратить внимание на характер артикулирования технических формул, который зависит в большой степени от специфики композиторского письма. «Стилистическое звучание в большинстве произведений Дебюсси определяется гармонией, инструментовкой, структурой музыкальной ткани, тембром – и всем этим в большей или меньшей степени» [6, с. 179]. Все это влияет непосредственно на произнесение фактуры сочинения. При этом даже столь многоплановые элементы, как «мелодия, микроформа, влияют у Дебюсси на качество звука» [6, с. 179]. Но еще более пристрастен к звучанию сам композитор. «Пятый палец пианистов-виртуозов – какая это напасть!» – говорил он М. Лонг, подразумевая под этим, что недалёковидные исполнители слишком часто отчеканивают, «выколачивают» мелодию, не придавая должного значения эстетической гармонии целого. «Нужно заставить забыть, что у рояля есть молоточки», – повторял он [4, с. 47]. М. Лонг напоминает, что родственным образом некогда поучал виртуозов и сам Шопен, одна из учениц которого, г-жа Моте де Флёрвиль, была, кстати, первой наставни-

цей Дебюсси. Лонг убеждена, что именно так были переданы французскому композитору-пианисту и должное умение звуковой атаки, и особая мягкость (*moelleux*), которых он, в свою очередь, требовал и от исполнителей собственной музыки.

Среди первых прижизненных исполнителей Этюдов<sup>18</sup> были те два пианиста, чье исполнение, по отзывам самого композитора, соответствовало высоким запросам Дебюсси — Вальтер Руммель и Маргерит Лонг. Они работали с Дебюсси в последние годы его жизни и оставили ряд аудиозаписей его музыки<sup>19</sup>. К сожалению, ими не были сделаны аудиозаписи Этюдов, однако об их трактовке мы можем судить по воспоминаниям современников, приведенных Маргерит Лонг, а также по ее образному описанию<sup>20</sup> процесса работы с Дебюсси над Этюдами. Некоторые существенные детали мировоззрения и эстетики композитора, изложенные в ее книгах, значительно обогащают интерпретаторские поиски.

Дебюсси не доверил первое исполнение этюдов французскому пианисту испанского происхождения Р. Виньесу, который ранее был первым исполнителем ряда его сочинений<sup>21</sup>. Возможно, композитор заметил в его исполнении наметившуюся или уже имеющую место тенденцию не вполне верного прочтения его музыки. Это подтверждается при прослушивании существующей записи Этюда «Для противоположения звучностей» (№ 10), сделанной Виньесом на радио в 1938<sup>22</sup>. Пианист играет этюд светло, ярко, средний раздел – подчеркнуто танцевально, акцентированно, с минимумом педализации, вызывая жанровые ассоциации, выдвижение которых на первый план не предполагалось композитором. Такой характер не мотивирован ни гармонической, ни фактурной основой музыки этюда. В свою очередь, трактовка В. Гизекинга – пианиста, мировая известность которого связана с исполнением в начале двадцатых годов XX века музыки Дебюсси, принципиально отличается от исполнения Р. Винье-

са. Гизекинг играет этюд значительно медленнее, глубже, красочнее. Его исполнение музыки Дебюсси длительное время считалось эталонным.

Ныне существует значительное количество записей Этюдов Дебюсси<sup>23</sup>. Среди исполнителей – пианисты различных исполнительских стилей и направлений: итальянский виртуоз-«гульдианец» (по определению Л. Гаккеля) Маурицио Поллини, чья пианистическая точность воспринимается как воплощение холодного совершенства; Пьер-Лоран Эмар – признанный исполнитель французской музыки XX века, во многом следующий традициям В. Гизекинга; Мицуко Учиды, в интерпретации которой привлекает осязаемая конкретность звукового воплощения каждого этюда, основанная на максимально точном выполнении авторского текста, и другие<sup>24</sup>.

Интерес, проявляемый современными пианистами к исполнению Этюдов Дебюсси, не случаен. Этюды, созданные композитором в конце жизни, являющиеся квинтэссенцией его фортепианного письма, с одной стороны, подводят итог всему фортепианному творчеству Дебюсси, с другой – предвосхищают «технологии композиторского процесса в современной музыке» [1, с. 167]. Нет сомнений в том, что Этюды Дебюсси по праву могут служить пианистам необходимой школой в освоении приемов фортепианной техники XX века. Знакомство же с рукописями, с первыми изданиями Этюдов, эпистолярным наследием композитора и его современников, с работами зарубежных и отечественных исследователей дает основу современным исполнителям для создания наиболее точной интерпретации музыки Дебюсси.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В качестве позднего периода фортепианного творчества композитора Л. Гаккель выделяет два года: 1915–1916.

<sup>2</sup> К. Хелффер – редактор Этюдов Дебюсси для Полного собрания сочинений К. Дебюсси [Debussy Cl. Etudes (Edition de Claude Helffer)] // Oeuvres Complètes de Claude Debussy, Série I, Vol. 6 – Durand-Constallat, Paris, 1991.) Перевод И. Портной (в дальнейшем все переводы – И. П., за исключением Писем Дебюсси и книги М. Лонг «За роялем с Дебюсси»).

<sup>3</sup> Исключением являются пьесы-упражнения, созданные великими композиторами, например, Бетховеном, Брамсом.

<sup>4</sup> Подробнее об истории разделения этюдов и упражнений на отдельные направления инструктивной литературы см.: Терентьева Н. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1974.

<sup>5</sup> Количество этюдов в цикле, как правило, соответствовало двенадцати (*Шопен*. Двенадцать этюдов ор. 10 и Двенадцать этюдов ор. 25; *Лист*. Двенадцать этюдов трансцендентного исполнения; *Алькан*. Двенадцать этюдов ор. 35 во всех мажорных тональностях, Двенадцать этюдов ор. 39 в минорных тональностях; *Сен-Санс*. Двенадцать этюдов: первая тетрадь – ор. 52, вторая – ор. 111). Отдельно стоят этюды-вариации (Симфонические этюды Шумана), многочисленные этюды на тему Паганини (Шумана, Листа и др.). Тем не менее в Симфонических этюдах обязательных номеров – двенадцать, этюдов Листа «по Паганини» – шесть.

<sup>6</sup> Подробнее о работе над структурой цикла и ее связи с посвящением этюдов тому или иному композитору см.: Портная И. Этюды К. Дебюсси в контексте художественного метода композитора // Musicus. 2008. № 3 (12). С. 48–50.

<sup>7</sup> Debussy Cl. Douze Etudes (E. Klemm) // Oeuvres choisies pour piano, Vol. 5. Edition Peters, Leipzig, 1970.

<sup>8</sup> Клод Дебюсси. Собрание сочинений для фортепиано. Т. 4. – М.: Музыка, 1964.

<sup>9</sup> Debussy Cl. Etudes (Edition de Claude Helffer) // Oeuvres Complètes de Claude Debussy, Série I, Vol. 6. Durand-Constallat, Paris, 1991.

<sup>10</sup> *Debussy Cl. Etudes pour le piano. Fac-similé des esquisses autographes [1915] / Introduction de Roy Howat. – Publications du Centre de Documentation Claude Debussy, Tome 5. Genève, 1989. P.* Ховатом записаны все фортепианные сочинения композитора. Кроме того, им открыта, опубликована и записана иная версия этюда «Сложные арпеджио», принципиально отличающаяся от этюда, вошедшего в цикл.

<sup>11</sup> См. подробнее: *Портная И.* О темпоритме поздних сочинений Дебюсси // Тезисы конференции «Музыкальное образование в современном мире: диалог времен». СПб., 2009.

<sup>12</sup> См. прим. 8.

<sup>13</sup> Проблема выбора темпа сопряжена с тем, что Дебюсси не проставил метрономические указания ни в одном из Этюдов.

<sup>14</sup> Подробнее – статья *Dunoyer C. Debussy and Early Debussystes at the Piano // "Debussy in Performance", edited by James R. Briscoe. – Yale University Press. New Haven & London, 1999.* Фрагменты данной статьи опубликованы: *Сесиль Данер.* Дебюсси и ранние дебюссисты за роялем / Перевод с английского И. В. Портной // Перспективы развития художественного образования в местах компактного проживания карелов: Материалы научно-практической конференции, 21–22 апреля 2006 г. Петрозаводск, 2006. С. 93–101.

<sup>15</sup> Подробнее см.: *Хаймовский Г.* Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. Л.: Музыка, 1965.

<sup>16</sup> О выборе темпа см. прим. 11.

<sup>17</sup> Подробнее о жигах см.: Музыкальный словарь Гроува. М.: Практика, 2006, а также: *Яворский Л.* Сюиты Баха для клавира / Под ред. С. Протопопова). М.; Л., 1947.

<sup>18</sup> Первыми прижизненными исполнителями Этюдов были американский пианист Д. Копланд, французский пианист немецкого происхождения В. Руммель и французская пианистка М. Лонг. Д. Копланд исполнил «Для сложных арпеджио» и «Для противоположений звучностей» 21 ноября 1916 в Эолиан Холле в Нью-Йорке [7, с.113], В. Руммель исполнил четыре этюда, в том числе этюд «Для октав» 14 декабря 1916 [7, с.104], М. Лонг – три этюда: «Для сложных арпеджио», «Для противоположений звучностей» и «Для пяти пальцев – по г-ну Черни» 10 ноября 1917. Подробнее – *С. Даноер.* Ранние дебюссисты за роялем / Пер. И. Портной.

<sup>19</sup> Подробнее: *Dunoyer C.* «Debussy and early debussystes at the piano». С. 117–118.

<sup>20</sup> *Лонг М.* За роялем с Клодом Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. М.: Музыка, 1981. С. 38–74.

<sup>21</sup> Сюита *Pour le piano*, Эстампы, Маски, Остров радости, Образы (I и II тетради), Прелюдии (Холмы Анакапри, Девушка с волосами цвета льна, Прерванная серенада, Менестрели, Феи, прелестные танцовщицы, Терраса посещаемая лунным светом, Фейерверк).

<sup>22</sup> [Электронный ресурс] режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?v=PAbj\\_S\\_MZ7k](http://www.youtube.com/watch?v=PAbj_S_MZ7k)

<sup>23</sup> Целиком цикл исполняют: Вальтер Гизекинг, Маурицио Поллини, Мицуко Учидо, Пьер-Лоран Эмар, Анатолий Ведерников, Фу Цонг, Пол Якобс, Салли Пинкас, Франсуа-Жозель Тиолье, Йу-Ин Сон, Джеффри Свон, Франсуа Шапле, Жан-Ив Тибодо, Жорж Плудермахер, Эрика Хаас и др.

<sup>24</sup> Сравнительный анализ интерпретаций – тема особого исследования, выходящего за рамки данной статьи.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Быков В.* Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Л., 1983. С. 137–173.
2. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л., 1976. 288 с.
3. *Дебюсси К.* Избранные письма / Сост., перевод, вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. М., 1986. 286 с.
4. *Лонг М.* За роялем с Клодом Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. М.: Музыка, 1981. С. 38–74.
5. *Debussy Cl. Etudes / Edition de Claude Helffer // Ouvres Completes de Claude Debussy, Serie I, Vol. 6. Durand-Constallat, Paris, 1991.*
6. *Devoto M.* The Debussy sound: colour, texture, gesture / The Cambridge Companion to Debussy By Simon Trezise Trinity College, Dublin – Published 2003, Cambridge University Press.

7. Howat R. Debussy's piano music: sources and performace // Debussy studies – Cambridge University Press, 1997. P. 78–107.

8. Nichols. Debussy remembered. Цитируется по: Djupdal K. Debussy's piano method – [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.djupdal.org/karstein/debussy/>

#### REFERENCES

1. Bykov V. Novatorskie cherty fortepiannogo tvorchestva Debjussi // Debjussi i muzyka XX veka: Sb. statej. L., 1983. S. 137–173.

2. Gakkel' L. Fortepiannaja muzyka XX veka: Oчерki. L., 1976. 288 s.

3. Debjussi K. Izbrannye pis'ma / Sost., perevod, vst. stat'ja i kommentarii A.S.Rozanova. M., 1986. 286 s.

4. Long M. Za rojalem s Klodom Debjussi // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran, vypusk 9. M.: Muzyka, 1981. S. 38–74.

5. Debussy Cl. Etudes / Edition de Claude Helffer // Ouvres Completes de Claude Debussy. Serie I. Vol. 6. Durand-Constallat, Paris, 1991.

6. Devoto M. The Debussy sound: colour, texture, gesture / The Cambridge Companion to Debussy By Simon Trezise Trinity College, Dublin – Published 2003, Cambridge University Press.

7. Howat R. Debussy's piano music: sources and performace // Debussy studies – Cambridge University Press, 1997. P. 78–107

8. Nichols. Debussy remembered. Цитируется по: Djupdal K. Debussy's piano method – [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.djupdal.org/karstein/debussy/>