

Jurgis  
ALEKNAVIČIUS  
Lina NAVICKAITĖ-  
MARTINELLI

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Koloristinė fortepijono atlikimo meno paradigma: Claude'o Debussy pjesės „Auksinės žuvelės“ interpretacijų analizė

ANOTACIJA. Fortepijono meno istorijoje spalvinių niuansų atsiradimas buvo nauja idėja, sukėlusį perversmą atlikimo mene. Koloristinės išraiškos priemonės, būdingos straipsnyje aptariamo prancūzų kompozitoriaus Claude'o Debussy kūrybai, remiasi šiais pagrindiniais elementais: derme, harmonija, ritmu ir tembriniais niuansais. Harmonijos požiūriu autonomiškai garsų sluoksniai skamba skirtingose plotmėse ir skirtinga jėga – taip formuojama nesusiliečiančių muzikinių srovių iliuzija, tartum skambesys kyla iš keleto šaltinių, o rezonuojančios vertikalės efektas ir sudaro spalvinį audinį. Garso spalva kinta ir transformuojasi pasitelkiant ne tik muzikos faktūrą, bet ir aplikatūrą, rankos padėtį ir kitus atlikimo elementus.

Atsispiriant nuo istorinių mėginimų suformuluoti būdingiausias XX a. muzikos atlikimo bruožus ir įvairiais aspektais tipologizuoti ryškiausias to meto pianistus, straipsnyje istoriografiškai žvelgiama į nacionalinės fortepijono atlikimo mokyklos idėją, mėginama identifikuoti ir apibrėžti tipinius prancūzų mokyklos bruožus, kurių vienas svarbiausių – kolorizmo reikšmė.

Straipsnio atvejo studija – Claude'o Debussy kūrybos fortepijonui stilistika (pasak autorių, tipingai atspindinti esminius prancūzų pianizmo mokyklos postulatų) ir tai, kaip ją interpretavo XX a. pradžios pianistai. Pasitelkiant lyginamąją interpretacijų analizę, nagrinėjami XX a. prancūzų pianistų Marcelle Meyer, Roberto Casadesus, Vlodo Perlemuterio ir pripažintų prancūzų muzikos interpretatorių Walterio Giesekingo bei Ricardo Viñes Claude'o Debussy kūrinio „Auksinės žuvelės“ iš ciklo „Vaizdai“ atlikimai. Keliama hipotezė, kad visi minėtieji pianistai priklausė koloristinio fortepijono atlikimo stiliaus srovei, o jai pagrįsti tyrimo metu buvo siekiama pasirinktuose įrašuose atrasti ir panagrinti tokio atlikimo ypatybes. Daugiausia dėmesio kreipiama į technines išraiškos priemones, t. y. garso išgavimo būdus, faktūros valdymą, pedalo naudojimą, ritmą, formą, autoriaus nuorodų laikymąsi.

REIKŠMINIAI  
ŽODŽIAI:  
fortepijono  
atlikimo meno  
paradigmos, prancūzų  
pianizmo mokykla,  
Claude Debussy,  
impresionizmas,  
koloristinis atlikimas.

## Įvadas. Atlikėjų tipai interpretacijos meno istorijoje

XX amžiaus fortepijono atlikimo menas nesiekia analizuotas mėginant suformuluoti būdingiausias jo bruožas. Nors bet kuri pianistų tipizacija gali būti tik sąlyginė, atskirų atlikėjų individualybę tyrėjai ir kritikai neretai spraudžia į tam tikrus charakterio, manieros, stiliaus rėmus. Siejant estetinį pianistinio atlikimo stilių su fortepijono mokyklos samprata, stilius gali pasireikšti įvairiais lygmenimis: tam tikros epochos stilius, nacionalinės mokyklos stilius (tarkime, rusų atlikėjiškoji tradicija), kūrybinės mokyklos stilius (Leschetizky'io, Neuhauso mokykla ir pan.), individualus atlikėjo stilius (kuris gali kisti įvairiais atlikėjo gyvenimo laikotarpiais) ir kt.

Vieną galimų interpretatorių stilių klasifikacijų yra pateikęs garsus vokiečių pedagogas, pianizmo meno tyrėjas Carlas Adolfas Martienssenas, kuris savo knygoje „Individuali fortepijoninė technika“ (1930)<sup>1</sup> analizuoja atlikėjo individualybės ir epochos meninių tendencijų apraiškas. Nagrinėdamas psichologinius atlikėjo veiklos aspektus, autorius savo studijoje akcentuoja „kūrybinio garso valios“ ryšį su atlikėjo techninėmis galimybėmis ir išskiria tris pagrindinius pianizmo tipus: romantinį – vyrauja emocijos; klasikinį – racionalus, pasvertas; ekspresionistinį – proto ir jausmų harmonija. Analogiškai pagal „kūrybinio garso valią“ formuojami statiškas, ekstatiškas ir ekspansyvus (nesantūrus, nesivaldantis, smarkiai reaguojantis) atlikėjų tipai. Vis dėlto Martienssenas daugiau dėmesio skiria atlikėjo asmenybės psichologijai, tad pažymi tik keletą pianistinių stilių.

XX a. pradžioje Martienssenas išvelgė dar vieną to meto atlikėjų kryptį, kurią įvardijo „jaunąja klasikiniu garso valia“. Čia vietoj romantizuoto simfoninio orkestro skambesio fortepijonu pakanka išgauti tik kamerinio orkestro *forte*. Minkštas ir sodrus styginių *tutti* pakeičia aštrų, ryškų pučiamųjų instrumentų tembrą. Prisimenamas baroko epochos instrumentų – liutnios, klavesino – skambesys. Būdingas linijinis aiškumas, gyvybingas ritmas, balsų atskyrimas (Мартинсен 1966: 128). Naujai kūrybinei kryptiai didžiulę įtaką turėjo kompozitorių impresionistų kūryba.

Martiensseno teiginys, esą „muzikinis impresionizmas nėra atskira tendencija, o tik tarpinė grandis tarp romantizmo ir ekspresionizmo“, taip pat kai kurios kitos vokiečių tyrėjo idėjos buvo sukritikuotos Vitalijaus Gricevičiaus studijoje „Skambinimo fortepijonu stiliaus istorija“ (2000). Kaip silpniausią Martiensseno teorijos vietą rusų autorius įvardija jo vartotą sąvoką „atlikėjiškasis tipas“ vietoj galvoje turimo „atlikėjiškojo stiliaus“ (Грицевич 2000: 56). Pasak Gricevičiaus, Martiensseno pateiktos Hanso von Bülowo,

1 Martienssen, Carl Adolf. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel, 1930. Toliau šiame straipsnyje remiamasi šios knygos vertimu į rusų k. (1966).

Antono Rubiņšteino, Ferruccio Busoni atlikimo charakteristikos turi labai svarbią pažintinę reikšmę, tačiau fortepijono meno istorija jokia būdu nepatvirtina Martiensseno sugalvotos trijų „kūrybinio garso valios“ tipų klasifikacijos. Kūrinių atlikimo skirtumai toli gražu nėra tokie ryškūs, kad būtų galima juos priskirti trimis skirtingiems atlikėjiškiems tipams. Teisingiau būtų konstatuoti, kad kiekvienas iš šių atlikėjų turi savo individualų atlikimo stilių. Trijų čia paminėtų atlikėjų pagrindinis tikslas – pademonstruoti savo profesionalumą. Tad visi jie savo koncertinėse programose skambindavo efektingiausius kūrinius ir buvo glaudžiai susiję su muzikiniu romantizmu, nes jų meno įkvėpėjais buvo kompozitoriai romantikai ir vėlyvasis Beethovenas (ibid.: 118).

„Impresionistinės“ pianizmo tendencijos, pasak Gricevičiaus, turi gerokai daugiau sekėjų, nes kompozitorių impresionistų Claude'o Debussy ir Maurice'o Ravelio kūryba padarė didžiulę įtaką tiek vėlesnių autorių kūrybai, tiek ir daugelio pianistų muzikiniam mąstymui. Šiai tendencijai priskiriami atlikėjai dažnai vadinami koloristinio tipo atlikėjais.

## Nacionalinės fortepijono meno mokyklos idėja

Klasifikuoti XX amžiaus pianistus, ieškant pasikartojančių dėsnų, galima ir nagrinėjant atskirų šalių fortepijono mokyklas. Pavyzdžiui, vokiečių mokyklą, kurios pradininku laikomas Arturas Schnabelis, XX a. reprezentavo tokie pianistai kaip Wilhelmas Backhausas, Rudolfas Serkinas, Wilhelmas Kempffas (mažiau tipiškai atstovai – Claudio Arrau, Walteris Giesekingas). Šios mokyklos pagrindas – vokiečių-austrių autorių muzika, skrupulingas muzikavimas, kilnumas, jėga, solidumas ir intelektas. Nedaug nuo vokiečių besiskiriančiai britų mokyklai XX a. pirmojoje pusėje atstovavo Myra Hess, Cliffordas Curzonas, Solomonas Cutneris. Perėmę vokiečių intelektualizmą, britai paprastai laikomi labiau eklektiški gerąja šio žodžio prasme – jie absorbavo ir kitų Europos fortepijono mokyklų patirtį. Žavesiu, elegancija, polinkiu į greitą tempą ir lengvu garsu pasižymėjo Paryžiaus konservatorijos auklėtiniai: Robertas Casadesus, Jeanne-Marie Darré (prancūzų mokyklos ištakos – Henri Herzas, Pierre Zimmermannas, Antoine François Marmontelis). Europoje taip pat išsiskyrė rumunai Dinu Lipatti ir Clara Haskil, italas Arturo Benedetti Michelangeli. Žymioji rusų fortepijono mokykla – tai Emilis Gilelsas, Sviatoslavas Richteris, Vladimiras Ashkenazy'is, Dmitrijus Baškirovas ir kiti. Nedetalizuojant individualių tam tikrų menininkų savybių galima teigti, kad Rusija XX a. reprezentavo bene vienintelį romantinio atlikimo tradicijų židinį. O eklektiška Amerikos pianistų mokykla, pasak Haroldo C. Schonbergo, su romantizmu turi

mažai ką bendro. Jos atstovai – Williamas Kapellis, Vanas Cliburnas<sup>2</sup>, Gary'is Graffmanas, Byronas Janisas, Antonas Kuerti, Seymouras Lipkinas, Ivanas Davisas – pasižymėjo ypač spalvingu garsu, partitūros fetišizavimu ir dėmesingumu intelektualiajam muzikos turiniui: formai, proporcijoms, struktūrai, techninių problemų sprendimui (plačiau apie nacionalines XX a. mokyklas žr. Schonberg 1963: 419–430).

Vis dėlto kalbant apie muzikines nacionalines mokyklas (tiek kompozicijos, tiek ir atlikimo meno) būtina pažymėti, kad dėl vis didėjančio meno standartizavimo „mokyklos“, arba tradicijos, samprata ir jų įtaka atskiriems menininkams laikui bėgant pakito. Ypač šios idėjos silpo vykstant nuolatiniam stilių supanašėjimui ir bendrai kultūrinei globalizacijai. Daugelis tyrėjų pažymi, kad skirtingos atlikimo mokyklos buvo itin būdingos XX a. pradžiai. Palyginti su vėlesniais laikais, tiek muzikai, tiek klausytojai tuo metu buvo sąlyginai izoliuoti (nedaug keliavo ir neturėjo tokių efektyvių komunikavimo priemonių), tad muzikavimo būdai įvairiose šalyse, sekant skirtingomis tradicijomis ar mokyklomis, gerokai skyrėsi vienas nuo kito. Skirtybės vis labiau nyko XX a. antrojoje pusėje, o šiuo metu jos bemaž nepastebimos – išskyrus, kaip ir visais laikais, ypač savitus individualius atlikėjus (plačiau žr. Philip 2004: 23).

Pavyzdžiu galime paimti prancūzų fortepijono atlikimo meno mokyklą (ši tradicija, kaip ir rusų fortepijono mokykla, yra daugiau ar mažiau apčiuopiama ligi šių dienų). XIX a. pirmojoje pusėje Paryžius neabejotinai buvo pianistinės veiklos Europoje centras. Būtent Prancūzijoje buvo pagamintas ir išstbulintas ankstyvasis fortepijonas, Paryžiuje koncertavo, gyveno ar dėstė bemaž visi didieji pianistai. Tad nenuostabu, kad apie 1810 m. Prancūzijoje susiformavo savitas skambinimo fortepijonu stilius, kurio židinyje buvo Paryžiaus konservatorija. Kaip pažymi šio atlikimo stiliaus tyrinėtojas Charlesas Timbrellas, turint galvoje prancūzų muzikos edukacijos ypatumus, neturėtų stebinti ir faktas, kad šis stilius išliko daugiau ar mažiau nepakitęs iki pat XX a. 7-ojo dešimtmečio (Timbrell 1999: 13). Laikui bėgant būdavo dažnai pažymima, kad prancūziška skambinimo maniera, ypač pasižyminti spalvinių efektų paieška, skyrėsi nuo vokiečių, austrų, rusų, anglų ar kitų skambinimo fortepijonu stilių. Būtina paminėti ir tai, kad visiškai homogeniškų nacionalinių skambinimo stilių būtų sunku aptikti, tad natūralu, kad vadinamosios prancūzų mokyklos viduje taip pat būta skirtingų pakraipų – nuo labiau „žėrinčio“, bravūrinio skambinimo iki rafinuoto, griežtesnio stiliaus. Kad ir kaip būtų, pagrindas tam, kas laikoma prancūziškuoju stiliumi – rafinuotumui ir intelektui,

2 Tai, kad vieną ar kitą atlikėją sudėtinga vienareikšmiškai priskirti tam tikrai nacionalinei atlikimo mokyklai, iliustruoja ir tas faktas, jog vienas ryškiausių JAV pianistų Vanas Cliburnas studijavo pas rusų mokyklos atstovę pianistę ir žymią pedagogę Roziną Leviną (Rosina Lhévinne).

aiškumui, subtilumui ir precizijai, žymiajam *jeu perlé*<sup>3</sup> – buvo padėtas dar XIX a., o šias ypatybes klausytojai, muzikos kritikai ir patys atlikėjai ligi šiol vardija kaip ryškiausius ir išlikusius prancūzų pianizmo elementus.

Toliau šiame straipsnyje patyrinėsime konkretaus prancūzų muzikos autoriaus – Claude'o Debussy – fortepijoninę stiliistiką ir tai, kaip ją interpretavo XX a. pradžios pianistai.

## Claude'o Debussy impresionistinių spalvų atradimai kaip prancūzų pianizmo mokyklos atspindys

Pagrindiniai XIX a. pabaigoje Prancūzijoje susiformavusios meno srovės – impresionizmo – principai buvo įkūnyti akimirka, sustabdyti judesį, atspindėti realybės nepastovumą, pagrįsti įspūdžiu. Ryškiausiu impresionizmo atstovu muzikoje laikomas prancūzų kompozitorius ir pianistas Claude'as Achille'is Debussy (1862–1918), padovanojęs pasauliui nepaprastai ryškius koloristinius impresionizmo šedevrus. Paties Debussy atlikimas scenoje pasižymėjo itin plačia spalvinių efektų amplitude, subtilumu, visiškai atsisakant „mušamųjų efektų“<sup>4</sup>. Tokių rafinuotų spalvinių niuansų atsiradimas fortepijono meno istorijoje buvo nauja idėja, sukėlusį perversmą atlikimo mene. Koloristinės išraiškos priemonės, būdingos Debussy kūrybai, remiasi šiais pagrindiniais elementais: derme, harmonija, ritmu, tembriniais niuansais. Garsų sluoksniai yra harmoniškai autonomiški, jie skamba skirtingose plotmėse ir skirtinga jėga – formuojama nesusiliečiančių muzikinių srovių iliuzija, tartum skambesys kyla iš keleto šaltinių, o rezonuojančios vertikalės efektas ir sudaro spalvinį audinį. Garso spalva kinta ir transformuojasi pasitelkiant ne tik muzikos faktūrą, bet ir aplikatūrą, rankos padėtį ir kitus atlikimo elementus.

Aptardami Debussy atradimus ir siekį įveikti fortepijono specifiką – tembro statiškumą ir plaktukinį skambėjimą, išskirsime tris aspektus: pedalo naudojimą, dinamiką ir savitą *rubato*.

Novatoriški kūrybos ir atlikimo elementai – polifonija harmonijos audinyje, tam tikrų tembrų imitacija, mikroregistrai ir išstetos moduliacijos – visa tai sąlygoja Debussy pedalo naudojimo subtilybes. Kompozitoriaus muzikoje pedalas naudojamas visas, pusinis, ketvirtinis, vibruojantis, ritmiškas ir harmoninis, vėluojantis ir nevēluojantis,

3 Pranc. *jeu perlé* – „perlinis grojimas“. Fortepijoninio atlikimo kontekste šis terminas tiesiogiai neverčiamas. Tai paplitusi pianistinės technikos rūšis, būdinga visų pirma prancūzų mokyklai: grojimas „iš piršto“, siekiant perlinio, žėrinčio, lengvo skambesio.

4 Savo kūrinius atliekantį Debussy galime išgirsti senuosiuose *Welte-Mignon* pianolos įrašuose, kuriuos kompozitorius įgrojo 1913 metais. Daugiau žr.: [http://www.openculture.com/2013/01/debussy\\_plays\\_debussy\\_the\\_great\\_composers\\_playing\\_returns\\_to\\_life.html](http://www.openculture.com/2013/01/debussy_plays_debussy_the_great_composers_playing_returns_to_life.html)

kaitaliojamas kairysis ir dešinysis pedalas, naudojamas tik kairysis (sukelia skambėjimą tarsi pro rūką), kontrastuojančiai gretinamas skambėjimas su pedalu ir be pedalo. Naudojamas pedala ir siekdamas spalvinių efektų, atlikėjas yra labai priklausomas nuo salės akustikos, instrumento specifikos, savo paties emocinės būsenos, beveik neapčiuopiamų tempo ir garso svyravimų ir pan. Todėl, pasak Gulnaros Sadykovos, koncerto metu labai svarbu: 1) maksimaliai susikoncentruoti į savo klausą, 2) nuolat aktyviai klausytis kiekvieno garso, 3) išsiugdyti automatišką, labai greitą kojos reakciją į klausos siekinius (Садыкова 2003: 325).

Debussy dinamika – gana paradoksali. Kaip kalbėdama apie šio autoriaus preliudus pažymi Sadykova, ji yra priklausoma nuo faktūros, tačiau priešingai nei įprasta: kuo tirštesnis garsų audinys, tuo tylesnis skambesys. Dažnai *piano* dinamikoje skamba repetitijos ar plaktukinio pobūdžio muzika. Debussy dinamika – vertikali. Neretai viename akorde galima išgirsti keletą dinamių sluoksnių. Vokiečių pianistas, pripažintas Debussy kūrinių interpretuotojas Walteris Gieseckingas ją yra pavadinęs „vidine akordų dinamika“. Tai visiškai nauja idėja fortepijono atlikimo mene. Ši idėja privertė atlikėjus kitaip traktuoti dinamikos ir tekstūros ryšį. Dinamika tampa kūrinio formos pagrindu, atsiranda nauji sonoristiniai efektai (pavyzdžiui, Debussy ieškojo tylos, išnykimo, užgesimo efekto) (ibid.: 326).

Kompozitorius taip pat daug dėmesio skyrė *rubato* funkcijai, kuri jo kūryboje traktuotina kaip nukrypimas nuo laiko tėkmės ir greitas sugrįžimas į ją. Šiam efektui pažymėti jis vartodavo terminą „Cédez“, kuris paprastai reikštų sulėtinimą, tačiau ne visuomet (gali būti net pagreitinimas)<sup>5</sup>. Debussy vartosenoje – tai tiesiog perėjimas, ryšys, nukrypimas iš vienos kompozicinės atkarpos į kitą.

## Debussy „Auksinės žuvelės“: impresionizmo stilistikos elementai ir lyginamoji interpretacijų analizė

Claude'o Debussy pjesė „Auksinės žuvelės“ (*Poissons d'or*) iš ciklo „Vaizdai“ (*Images*) II sąsiuvinio laikoma impresionizmo manifestu muzikoje, kvintesenciniu šios estetinės pakraipos šedevru. Kompozitorius pjesę sukūrė įkvėptas japoniško paveikslėlio (pano), kuriame vaizduojamos dvi žuvytės tamsiame vandens fone (žr. 1 pav.). Įdomu tai, kad paveikslas labai paprastas ir tartum visai neišraiškingas, tačiau kompozitoriaus muzika – kupina dramatismo, labai emocinga, žėrinti.

5 Pranc. *céder* – palikti, nusileisti, perduoti, pasiduoti, praleisti, pasitraukti, išnykti.



1 pav. Nežino-  
mo autoriaus  
japoniškas  
paveikslėlis

1907-aisiais parašytą kūrinių kompozitorius dedikavo garsiam to meto ispanų pianistui Ricardo Viñes, kuris buvo daugelio Debussy kūrinių pirmasis atlikėjas. Kompozitoriaus mokinys, pianistas Maurice'as Dumesnilis savo atsiminimuose rašė: „Jo niekada netenkino „Auksinių žuvelių“ atlikimas. Mokytojas nuolat reikalavo groti laisviau, ekspresyviau. Muzika turi skambėti elegantiškai, gracingai ir kartu paprastai“ (cit. iš Кремаев 1965: 83). Kiekvienas atlikėjas ieško savų būdų, kaip atlikti šią nepaprastai virtuoziską, sudėtingus pianistinius uždavinius keliančią pjesę. Čia neužtenka fantazijos: būtinas virtuosinis nervingumas, valia, muzika suponuoja ir humoro atspindžių. Labai svarbu rizikuoti, pasiekti savotišką laisvos improvizacijos būseną ir plaukti pasroviui su muzika.

Pjesėje ypač gausūs ritminiai elementai nuolat kaprizingai kontrastuodami galiausiai išsilieja į grandiozinę poemą, kurioje atspalvių diapazonas varijuoja nuo „švelnaus“ iki „labai garsaus ir skambaus“. Kompozitorius stengiasi muzikos garsais perteikti ne tik auksinių žuvelių blizgėjimą, bet ir jų staigius judesius, tarsi matomus akimis. Nors pjesės siužetą sunku atspėti, kompozitoriaus gebėjimas paversti ją „iš matomo į girdimą“ (garsiniai zigzagai, posūkliai, nervingumas ir tuoj pat – ramybė) padaro muziką nepaprastai išradingą ir įtaigią.



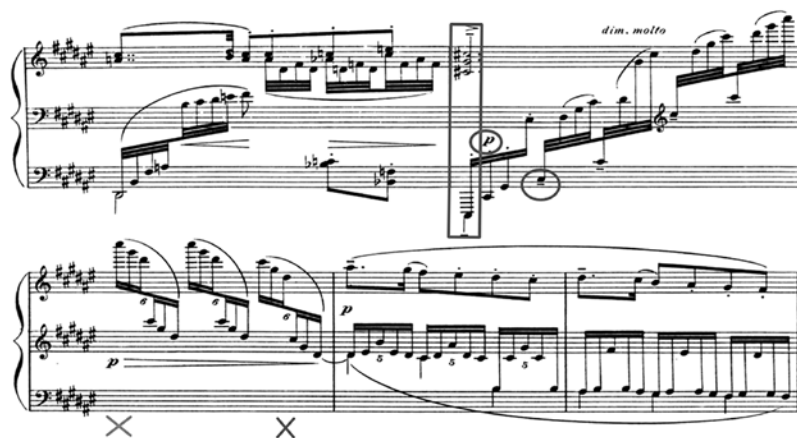
Itin sudėtinga yra „Auksinių žuvelių“ harmonija. Jau pirmuosiuose pjesės taktuose skamba ir mažoras, ir minoras. Naujos spalvos kuriamos pasitelkiant chromatizmą su gretinimus. Šiuo atžvilgiu labai įdomi yra kūrinio koda, kur stublinančiame trisdešimt-antrinių judėjime blykčioja chromatiniai šalutiniai tonai, paraleliniai judesiai, posūkiai. Pabaigoje aiškiai kaitaliojasi Fis-dur su fis-moll, ir muzika tarsi „užsnūsta“.

Šio kūrinio atlikimo ypatumų tyrimui buvo pasirinktos ryškių prancūzų pianistų Marcelle Meyer<sup>6</sup>, Roberto Casadesus<sup>7</sup>, Vlado Perlemuterio<sup>8</sup> ir kitų pripažintų prancūzų muzikos interpretatorių Walterio Giesekingo<sup>9</sup> bei Ricardo Viñes<sup>10</sup> interpretacijos. Pasirinkimas nebuvo atsitiktinis: visi šie pianistai gyveno panašiu laikotarpiu ir priklausė tai pačiai pianizmo srovei, kurią galima įvardyti kaip įkūnijančią koloristinį fortepijono atlikimo stilių. Norint pagrįsti pastarąją hipotezę, tyrimo metu buvo siekiama pasirinktuose įrašuose atrasti ir panagrinti tokiu atlikimo ypatybes, taip pat identifikuoti ir apibrėžti tipinius prancūzų mokyklos bruožus. Daugiausia dėmesio kreipta į technines išraiškos priemones, t. y. garso išgavimo būdus, faktūros valdymą, pedalo naudojimą, ritmą, formą, autoriaus nuorodų laikymąsi ir pan.

Kūrinio pradžioje skambanti tema tyrimo objektu netapo. Kur kas svarbesnis niuansas šioje pjesėje – spalvinė temų tarpusavio sąveika, todėl išskirtinis dėmesys skirtas jungtims, kontrastams ir pan. (žr. 2 pav.).

- 6 Marcelle Meyer (1897–1958) gimė Lilyje, Prancūzijoje. Mokėsi pas Marguerite Long, Ricardo Viñes, vėliau – pas Alfredą Cortot. Analizuotas 1947 m. pianistės įgrotas įrašas. Les Discophiles français DF92/5. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=uFdYiXDWXnk> [žiūrėta 2017 09].
- 7 Robertas Casadesus (1899–1972) – garsus prancūzų pianistas, gimęs Paryžiuje. Studijavo Paryžiaus konservatorijoje pas Louisą Diémerą, pas kurį mokėsi ir garsusis Alfredas Cortot. Analizuotas 1955 m. įrašas. Columbia ML 4978, 1955. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=Lrrrq7mt0-8> [žiūrėta 2017 09].
- 8 Vlado Perlemuteris (1904–2002) gimė Kaune, tuometinėje Rusijos imperijoje. Studijavo Paryžiaus konservatorijoje pas Moritzą Moszkowskį, vėliau – pas Alfredą Cortot. V. Perlemuterio studentė buvo ir dabartinė Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesorė Birutė Vainiūnaitė. Analizuotas 1951 m. įrašas. BBC MM230, 2003. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=vwTQKN3Z14c> [žiūrėta 2017 09].
- 9 Walteris Giesekingas (1895–1956) gimė Prancūzijoje, Liono mieste, tačiau gyveno Vokietijoje. Studijavo Hanoverio konservatorijoje pas Karlą Leimerį. Analizuotas 1937 m. įrašas. Columbia 69020-D (CAX 7920). Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=6bL\\_e0TEeMw](https://www.youtube.com/watch?v=6bL_e0TEeMw) [žiūrėta 2017 09].
- 10 Ricardo Viñes (1875–1943) – ispanų pianistas, studijavęs Paryžiaus konservatorijoje pas Charlesą-Wilfridą de Bériot (jis buvo ir Maurice'o Ravelio mokytojas). Analizuotas 1930 m. įrašas. Columbia LF 41, 1930. Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=v2EWuW6MM\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=v2EWuW6MM_4) [žiūrėta 2017 09].





2 pav. C. Debussy. „Auksinės žuvelės“, 7–11 taktai

Šio pavyzdžio 8–9 taktuose galima įžvelgti keletą reikšmingų niuansų. Akivaizdžiausia tai, kad atlikdami panašius pasažus pianistai dažniausiai pasirenka vieną esminę natą ar akordą (pavyzdžiui, Walterio Giesekingo interpretacija), aplink kurį, kaip apie išskirtinį tembrinį tašką, formuojasi visas pasažas. Marcelle Meyer išskiria apibrauktą *Cis*, Walteris Giesekingas – apibrauktą akordą (žr. 2 pav.). Šie garsai rezonuoja, o likusi faktūra tuo metu skambinama kaip fonas. Įdomiai pedalą naudoja Vlado Perlemuteris. „X“ ženklų pažymėtoje vietoje jis atleidžia pedalą, taip tarsi apnuogindamas paskutines pasažo natas ir paruošdamas naują motyvą.

Toliau aptarsime po keletą būdingų kiekvieno pianisto interpretacijų bruožų atliekant šį pjesės epizodą.

Nors kūrinio faktūra yra labai tiršta, Roberto Casadesus interpretacijoje girdima kiekviena net smulkausios vertės nata, išlaikomas absoliučiai tikslus ritmas. Apibendrinant galima tarti, kad tai – perfekcionizmas tiek techniniu, tiek autoriaus nuorodų laikymosi aspektu.

Marcelle Meyer pjesėje išlaiko nepaprastai skaidrią faktūrą, ypač 8–9 taktuose. Šį pasažą pianistė modeliuoja taip: pavyzdyje apibraukta nata *Cis* suteikia tembrą ir rezonuoja viso pasažo metu, o likusios natos atlieka tik fono vaidmenį. Akivaizdus tempo pagyvėjimas 10 takte sietinas su šiai pianistei būdingu ypač dideliu impulsyvumu.

Kaip jau minėta, Vlado Perlemuteris X ženklų pažymėtoje vietoje atleidžia pedalą, taip visiškai apnuogindamas likusias 6 pasažo natas ir paruošdamas naują temą. Nors šis niuansas traktuotinas kaip koloristinis, tačiau pianistas jį įgyvendina gana racionaliai.



3 pav. C. Debussy. „Auksinės žuvelės“, 16–21 taktai

Walteris Giesekingas pačią pasažo viršūnę atlieka *ppp*. Įspūdis toks, tarsi greitų natų šiame pasaže nebūtų, o svarbiausia čia – susidaranti erdvė ir garso ąša. Aštuntame takte esančio akordo trukmė (pusinė su tašku) yra ilgiausia nei prieš tai buvusių taktų. Norint šį akordą pratęsti kuo ilgiau, pasažas juodais klavišais sugrojamas paviršiumi plokščiais pirštais. Pridėjus pianisto nepaprastai minkštą tušę, rezultatas akivaizdus.

Ricardo Viñes interpretacijoje šis pasažas kupinas subtilybių, o po jo pasigirstanti tema skamba be jokių *rubato* ir yra sprendžiama absoliučiai koloristiniu pagrindu. Atskiro paminėjimo vertos išskirtinės šio pianisto techninės ir tembrinės galimybės.

3 pav. taip pat nesunku pastebėti atramines natas, aplink kurias daugelis pianistų formuoja motyvus. Antai Robertas Casadesus atkreipia dėmesį į 16 ir 17 taktuose akcentais pažymėtus trilius, kuriuos išdėsto vertikalioje harmoninėje struktūroje, o Marcelle Meyer remiasi tiesine trilių linija. Vlodo Perlemuteris išskiria apibrauktas natas. Walteris Giesekingas šį epizodą sprendžia kiek kitaip: 16–17 taktai yra dinamiškai kontrastingi 18–19 taktams. Kitaip tariant, jis nekuria minties aplink vieną garsą, o pasirenka platesnį sprendimą, kuris taip pat yra koloristinis.

Paminėsime kiekvieno pianisto aptariamo epizodo atlikimo niuansus.

Robertas Casadesus išryškina 16–17 taktuose esančius harmoninius pakitimus. Kiekvienas trilio sutapimas su akordu yra temбриškai individualus. Nuo 18 takto tekste nebėra akcento ant trilio, todėl pianistas jį iš karto paslepia.

Marcelle Meyer interpretacijoje 16–17 taktai skambinami melodingai, o 20–21 taktai – impulsyviai, *giocoso* charakteriu. Gana ryškus trilis 18 takte rodo, kad visas šis

pereinamasis epizodas sumodeliuotas kaip trilinių natų linija, kitus elementus paliekant antraeilius.

Vlodo Perlemuteris šį pjesės epizodą modeliuoja koloristiškai. Kaip ir ankstesniame pavyzdyje, čia apibrauktos natos rezonuoja po taktą, kol kiti elementai atlieka fono vaidmenį.

Walterio Giesekingo interpretacijoje minėtini ryškūs trilių akcentai 16–17 taktuose ir visiškai priešingi po jų skambantys 4 taktai. Klavišai tarytum glostomi neužgaunant jokio konkretaus garso, tačiau skambesys vis tiek susilieja į darnią visumą, sukurdamas išskirtinę šio epizodo spalvą.

Ricardo Viñes pabrėžia tikslų ritmą, pastebimas nepaprastas perfekcionizmas trijuose, taip pat nekonkretus grojimas 19–21 taktuose, sukuriant „išnykimo“ įspūdį.

4 pav. pateiktame kūrinio epizode Debussy pasitelkia jau minėtus terminus – *Cédez* ir *Expressif et sans rigueur* (išraiškingai be griežtumo). Šioje jungtyje yra labai daug erdvės koloristiniams efektams. Kaip pavyzdį galima paminėti Marcelle Meyer naudojamą pedalą. Šis niuansas jau buvo pastebėtas Vlodo Perlemuterio atlikime. Pedalas apnuogina paskutines pasažų natas, tad perėjimas iš vienos faktūros į kitą skamba nepaprastai skaidriai. Tiesa, Perlemuteris šioje vietoje pateikia dar įdomesnę sprendimą. Jungiamasis pedalas naudojamas visur, išskyrus 47 taktą, kurį jis atlieka visiškai be pedalo. Tuo, be abejonės, siekiama pabrėžti harmoninį pasikeitimą ir sukurti spontaniškumo įspūdį.

Išskirsime nagrinėjamo epizodo kiekvienos interpretacijos bruožus.

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Auksinės žuvelės', measures 45-48. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'rapide'. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Cédez' and 'Expressif et sans rigueur'. The second system is labeled 'au Mouvt'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

4 pav. C. Debussy. „Aukšinės žuvelės“, 45–48 taktai

Robertas Casadesus nepaprastai tiksliai išgroja visas natas. Tiesa, tiksliai ritmiškai suskaičiuotos kvintolės ir kvartolės šiek tiek prasilenkia su kompozitoriaus nurodytu *sans rigueur*.

Marcelle Meyer interpretacijoje paminėtini įdomūs pedalo atleidimai (pažymėti X), kurie apnuogina takto pabaigose esančias melodines natas. 46 takto pradžia grojama *pianissimo*, nepaprastai minkštu tembru.

Kaip minėta, Vlado Perlemuteris jungiamąjį pedalą naudoja visur, išskyrus 47 taktą, kuris atliekamas visiškai be pedalo. Taip sukuriamas spontaniškumo įspūdis ir greitas harmoninis persiorientavimas, tačiau laisvės ir išskirtinės spalvos šiam epizodui minimo pianisto interpretacijoje pristinga.

Walteris Giesekingas 45 takto pasažą sugroja tarsi *glissando*. 46 takte esantis mažas *crescendo* dviem melodinėms natoms yra puikus raktas autoriaus nuorodai *expressif* įgyvendinti. Pianistas tą nuorodą įprasmina taip, kad tampa nebesvarbu, jog po šių dviejų melodinių natų einantį pasažą atlikėjas sugroja visiškai neteisingomis natomis. Unikalus melodijos tembras šiam pianistui kur kas svarbesnis nei techniniai nesklaidumai.

Ricardo Viñes interpretacijoje paskutinės keturios 45 takto natos skamba taip, tarsi būtų atliktos puantilistinė technika. Ypatinga ritminė laisvė 46 ir 47 taktuose sudaro vidinės ramybės ir improvizacijos įspūdį.

Paskutiniame pjesės epizode (5 pav.) labai svarbu atkreipti dėmesį į kompozitoriaus nurodytą dinaminę gradaciją, kurios itin preciziškai laikosi pianistas Robertas Casadesus.

5 pav. C. Debussy. „Auksinės žuvelės“, 84–87 taktai

Marcelle Meyer sugeba parodyti dar ir mikrodinamiką tarp trisdešimtantrinių natų, sukuriančių bangavimo įspūdį. O štai Walteris Giesekingas ignoruoja autoriaus nuorodas, vėlgi mąstydamas kur kas plačiau. Kadangi šis epizodas yra aiški repriza, o prieš tai girdime kulminaciją, jo sprendimas paprastas, bet labai efektyvus: kulminacija atliekama *fortissimo*, o visa repriza – *pianissimo*. Siekiant išlaikyti faktūros skaidrumą, naudojamas vibruojantis ar pusinis pedalas, tik Ricardo Viñes 86–87 taktų melodiją atlieka beveik be pedalo.

Kiekvienas pianistas baigiamajam kūrinio epizodui suteikia savitų spalvų.

Roberto Casadesus išlaikoma dinaminė gradacija – labai konkreti. Melodija – *fortissimo*, akompanuojanti partija – *piano*. Kaip jau įprasta šiam atlikimui, kiekviena smulki nata ištariama labai aiškiai.

Esminis Marcelle Meyer šio epizodo atlikimo bruožas jau buvo paminėtas: tai – nepaprastai gyvos trisdešimtantrinės natos ir mikrodinamika jų viduje, sukurianti bangavimo įspūdį.

Vlado Perlemuteris ignoruoja 86 takto pradžioje akompanuojančioje partijoje įrašytą *piano*. Šio pianisto traktuotėje *piano* dinamika atsiranda tik tame pačiame takte esančioje melodijoje. Tai, kad pedalas taip pat atleidžiamas vos užgavus melodines natas, sudaro didžiulį kontrastą. Netikėtai atsiradusi melodija įgauna unikalią spalvą.

Walteris Giesekingas šį epizodą nuo pat 84 takto skambina *piano*. 86 takto melodija (taip pat atliekama *piano*) tarsi susipina su akompanuojančia partija. Iškyla perregimas spalvinis vaizdinys: akompanimentas tartum tapatinamas su vandeniu, o melodija – su auksinėmis žuvelėmis.

Ricardo Viñes 84–85 taktuose pakeičia tekstą, tačiau geba sukurti raibuliuojančio vandens įspūdį. 86–87 taktų melodija atliekama beveik be pedalo. Taip – netikėtai – „sausą“ melodija tampa visiškai savarankiška ir, kaip ir prieš tai buvusiam epizode, atliekama itin skambiu puantilistiniu štrichu.

## Išvados

Pasirinktų garso įrašų analizė leidžia sąlyginai charakterizuoti ir pačius atlikėjus.

Išklausius Roberto Casadesus atlikimą susidaro įspūdis, kad atlikėjas priklauso racionaliai mąstantiems pianistams, o tai gana svetima impresionizmo ideologijai. Vienintelis dalykas, išduodantis, kad jis yra prancūzų mokyklos atstovas – tai Casadesus perfekcionizmas. Šis pianistas tiksliai atliko natų tekstą, aiškiai graduodamas menkiausius dinامينius lygmenis. Tačiau jo atlikimui trūko idėjos, o daugelis konkrečiai grojamų natų prasilenkė ir su impresionizmo muzikos stilistika.

Visiškai kitokio tipo yra gyvybinga, virtuoziška pianistė Marcelle Meyer, kurios atlikimas imponuoja gausybe įvairiausių tembrų ir charakterių.

Vlado Perlemuteris – išskirtinėmis virtuozinėmis savybėmis nepasižymintis pianistas, tačiau puikiai išmanantis garso formavimo meną. Įvairus tušė, išmoningas pedalo naudojimas jo interpretacijoje kuria įtikinamą muzikinį piešinį.

Pripažintas Debussy muzikos atlikėjas Walteris Giesekingas yra labai kūrybingas ir laisvas pianistas, kūrinio idėją akivaizdžiai iškeliantis aukščiau technikos. Jo nepaprastai minkštas, bet tuo pat metu labai turtingas tušė puikiai atitinka šios muzikos stilistiką.

Ricardo Viñes – labai subtilių, vos juntamų interpretacinių niuansų meistras, itin virtuoziškas, laisvas ir naudojantis daugybę tušė variantų. Iš tiesų ne veltui Claude'as Debussy šiam pianistui dedikavo savo „Auksines žuvelės“.

Regis, akivaizdu, kad šiame straipsnyje analizuotus pianistus vienija dėmesys garso išgavimo būdų ir tembrų įvairovei. Nors visi minėti atlikėjai mokėsi pas asmenybes, propagavusias atlikėjiškus impresionizmo standartus, Claude'o Debussy „Auksines žuvelės“ kiekvienas jų atlieka savaip, atrasdamas savų niuansų, savitai įprasmindamas vieną ar kitą muzikinį darinį.

Reikia pažymėti, kad koloristinė prancūzų pianizmo mokykla yra gana savita ir uždara. Apibendrinant galima teigti, kad šios pianizmo pakraipos atstovams, kurių atlikimas pasižymi nepaprastai minkštu tušė, pasteliniu garsu, klaviatūros paviršiumi grojama smulkiąja technika, yra gana sunku atlikti kitokio stiliaus muziką. Šiai prancūzų mokyklai priklausantiems atlikėjams neretai pristinga konkretumo, ryškių melodinių linijų ir kitų stilistinių elementų interpretuojant Beethoveno, Brahms'o ar Rachmaninovo opusus. Vis dėlto „spalvų trūkumas“ – tai blogiausia, ką gali pastebėti prancūzų muzikos specifiką išmanantis pianistas. Net ir šiais laikais prancūzų pianistų atlikimas išsiskiria tembrinių niuansų ir elementų gausa<sup>11</sup>.

*Įteikta 2017 12 01*

*Priimta 2017 12 22*

11 Puikus to pavyzdys buvo Paryžiaus „École normale de musique“ konservatorijos profesoriaus, plačiai žinomo koncertuojančio pianisto Jeano-Marco Luisada'os fortepijono recitalis Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmuose 2014 m. gruodžio 18 d. Akivaizdžiai prancūzišką fortepijono mokyklą pademonstravo ir 2015 m. Čiurlionio tarptautinio pianistų konkurso III premijos laimėtojas Guillaume'as Durand'as.

## LITERATŪRA

- Philip, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Schonberg, Harold C. *The Great Pianists from Mozart to the Present*. New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster Paperbacks, 1963.
- Timbrell, Charles. *French Pianism. A Historical Perspective*. Portland, Oregon: Amadeus Press (1999 [1992]).
- Грицевич, Виталий. *История стиля в фортепианном исполнительстве*. Москва, 2000.
- Кремлев, Юлий. *Клод Дебюсси*. Москва: Музыка, 1965.
- Мартинсен, Карл Адольф. *Индивидуальная фортепианная техника*. Москва, 1966.
- Садыхова, Гюльнар. *Уроки фортепиано: учебное пособие*. Владимир: ВГПУ «Гэллэри», 2003. Prieiga per internetą: [http://art.vlsu.ru/uploads/media/Uroki\\_fortepiano.docx](http://art.vlsu.ru/uploads/media/Uroki_fortepiano.docx)



## The coloristic paradigm of piano performance art: an analysis of interpretations of Claude Debussy's *Poissons d'or*

**SUMMARY.** The emergence of coloristic nuances in the history of piano music has highly influenced the art of piano performance. Coloristic means of expression are one of the distinctive features in the creative output of the French composer Claude Debussy, and are based on mode, harmony, rhythm and timbral nuances. Sonic layers in such musical works are harmonically autonomous; they appear at different planes and with different force, thus creating an illusion of musical streams that do not flow into one another, as if the sound emerged from several sources, while the effect of the resonating vertical creates chromatic substance. The colour of the sound changes and is transformed by employing not only musical texture, but also, from the performer's part, the fingering, the position of the hand and other performative elements.

The present article starts by overviewing the historical attempts to formulate the distinctive features of 20th-century music performance art and to typologise from various perspectives the distinguished pianists of the time. Then, a historiographic view is offered to convey the idea of the national piano playing school, with an attempt to identify and define the most typical features of the French piano school, at the core of which stands the importance of colorism.

The article's case study features the stylistic elements of Debussy's piano music (which, according to the authors, is a typical reflection of the essential postulates of the French piano playing school) and its interpretations by early 20th-century pianists. By employing a comparative analysis of interpretations, five performances of Debussy's *Poissons d'or* from the cycle *Images* are investigated. The performers selected for the sample are the 20th-century French pianists Marcelle Meyer, Robert Casadesus and Vlado Perlemuter, as well as distinctive interpreters of French piano music such as Walter Gieseking and Ricardo Viñes. The hypothesis is raised that all of the mentioned pianists have embraced the coloristic style of piano playing in their interpretations. In order to substantiate this hypothesis, an attempt is made, while analysing the selected recordings, to find and define the performative features that do fit into the coloristic paradigm. The greatest attention is paid to the technical means of expression, such as the ways of producing sound, the use of pedal, management of texture, rhythm, form, and the pianists' attitudes to the composer's remarks.

**KEYWORDS:**  
paradigms of piano  
performance art,  
French school of piano  
playing, interpretation,  
Claude Debussy,  
impressionism,  
coloristic performance.