**Фортепианное творчество К. Дебюсси в свете музыкального импрессионизма**

Реферат преподавателя Одинцовской школы искусств

Шайхутдиновой О. А.

Г. Одинцово 2020г

**СОДЕРЖАНИЕ**

**Введение………………………………………………………………………2**

**Глава 1. Фортепианное творчество К. Дебюсси в свете музыкального импрессионизма………………...…………………………………….……...5**

1.1. К. Дебюсси как выдающийся представитель музыкального импрессионизма……………………………………………..………….…….5

* 1. . Жанр прелюдии в творчестве К. Дебюсси…………………………….15

**Глава 2. Прелюдии К. Дебюсси в интерпретации выдающихся исполнителей………………………………………………………………..33**

* 1. Стилистические аспекты исполнения музыки импрессионизма..…...33
	2. Исполнительский анализ избранных прелюдий…………………...…34

**Заключение………………………………………………………………….44**

**Список литературы………………………………………………………...46**

ВВЕДЕНИЕ

В мировом музыкальном процессе творчество Клода Дебюсси занимает особое место. Он работал во всех жанрах и практически в каждом он совершил открытия. Говоря о месте Дебюсси в истории мировой культуры, Пьер Булез ставит его в один ряд с такими крупнейшими деятелями культуры как Сезанн и Малларме, называя их «древом свободы современного искусства с тремя стволами» […].

Дебюсси являлся новатором, положившим начало новой эпохи в искусстве. Дебюсси был одним из первооткрывателей нового мышления в музыке и предвосхитил в своем творчестве новые течения музыки XX века. Его прямыми преемниками стали М. Равель, Д. Мийо, Ф. Пуленк, О. Мессиан, П. Булез, И. Стравинский, Б. Барток, К. Шимановский, М. Фалья, А. Берг, А. Веберн и многие другие.

Музыка французских композиторов очень близка автору данной работы, особенно творчество К. Дебюсси. В репертуаре автора есть некоторые сочинения композитора, такие как: «Бергамасская сюита», Баллада (1890), Симфония h-moll (фортепианный ансамбль) и некоторые прелюдии из Первой и Второй тетрадей. Работ со сравнительными характеристиками различных исполнений его произведений весьма немного им одна из задач данной работы – восполнить этот недостаток. Объектом изучения решено было сделать исполнение Прелюдий, ведь именно они стали вершиной фортепианного творчества Клода Дебюсси. Для анализа были выбраны следующие прелюдии - «Дельфийские танцовщицы», «Холмы Анакапри» и «Что видел западный ветер». На этих пьесах, являющихся частью единого цикла, очень разных по содержанию и претворению замысла, очень удобно проследить различные варианты интерпретаций, разные подходы пианистов к осмыслению нотного текста, описать те способы и приемы, которые используют пианисты при воплощении в звучание нотного текста импрессионизма. Таким образом, выбранные прелюдии явились идеальным материалом для проведения данной исследовательской работы.

Анализ исполнений является неотъемлемой частью работы каждого исполнителя. Это дает возможность посмотреть на произведение с разных сторон, понять – какое исполнение ему наиболее близко, позаимствовать и творчески переосмыслить какие-либо решения относительно исполнения различных элементов произведения. Представленные в данной работе анализы исполнений Прелюдий К. Дебюсси могут помочь современным исполнителям сформировать или скорректировать свое исполнительское прочтение этой музыки. В этом автор видит **актуальность** настоящей работы.

Соответственно, **объектом** работы является фортепианной творчество К. Дебюсси, а именно, цикл Прелюдий. **Предметом** же анализа являются выбранные исполнения некоторых из пьес данного цикла.

**Целью** настоящей работы автор видит в демонстрации диапазона творческих интерпретаций музыки К. Дебюсси. Для реализации этой цели необходимо было решить ряд **задач**, среди которых основными являлись: анализ выбранных произведений с точки зрения их конструктивных и композиционных особенностей; анализ исполнительских выразительных средств; сопоставление между собой нескольких интерпретаций; выводы относительно возможностей различных решений в области создания художественного образа. Представленные анализы и сравнения, несомненно, будут интересны тем исполнителям, которые включили данные произведения в свой репертуар, и всем, интересующимся музыкой К. Дебюсси. Этим определяется **практическая значимость** данной работы.

Творчеству Дебюсси посвящено достаточное количество книг и научных работ. Среди них назовем наиболее важные и фундаментальные, вызвавшие наибольший интерес автора. Конечно, в первую очередь, это монументальная работа выдающегося музыковеда Л. М. Кокоревой «Клод Дебюсси», предлагающая новую концепцию творчества композитора и рассматривающая все его сочинения, а также внушительную монографию Ю. Кремлёва «Клод Дебюсси» (1965). Творчеству К. Дебюсси посвящен большой очерк Л. Е. Гаккеля, который вошел в книгу «Фортепианная музыка XX века» (1976). Книги выдающихся французских пианистов М. Лонг и А. Корто стали ярчайшими образцами фортепианной дебюссианы. Очерк А. Корто в сборнике статей «О фортепианном искусстве» представляет собой интересный материал об исполнительской интерпретации произведений композитора. Здесь пианист дает возвышенные комментарии всем прелюдиям Дебюсси. Также и в обаятельной книге М. Лонг «За роялем с Дебюсси» запечатлены некоторые особенности исполнения музыки композитора. Эти работы ценны для каждого исполнителя по-своему.

Данная работа состоит из введения, двух глав и заключения. Во **Введении** показано значение композитора в области музыкального искусства, содержится описание основной литературы о К. Дебюсси и его творчестве, приведены обосновании, и основные задачи данной работы. **Глава I** посвящена общему описанию творчества Дебюсси, как выдающегося представителя импрессионизма, а также стилистическим аспектам исполнения музыки импрессионизма.

**В главе II** рассматривается жанр прелюдии в творчестве композитора и производится анализ выбранных произведений. **В заключении** подводятся итоги работы.

ГЛАВА 1.
ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО К. ДЕБЮССИ В СВЕТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИМПРЕССИОНИЗМА

* 1. **К. Дебюсси как выдающийся представитель
	музыкального импрессионизма**

Напомним, что термин «импрессионизм» возник благодаря Луи Леруа, критику журнала «[Le Charivari](https://ru.wikipedia.org/wiki/Le_Charivari%22%20%5Co%20%22Le%20Charivari)». Он назвал свою статью о так называемом Салоне Отверженных «Выставкой впечатленцев», в основу этого заголовка легло название показанной на первой выставке «независимых» художников в Париже картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872). Сначала этот термин имел довольно насмешливый и оскорбительный характер, но вскоре приобрел понятийный смысл.

Говоря о музыке Дебюсси, термин «музыкальный импрессионизм» является достаточно условным. Ведь сам композитор не причислял себя к импрессионистам и был ярым противником причисления каких-либо ярлыков.

Но все же термин этот стал использоваться музыковедами в начале XX века в отношении Дебюсси, Равеля, Дюка и других французских композиторов. Споры о термине продолжаются до сих пор. С Яроциньский в своей книге «Дебюсси, импрессионизм и символизм» выступает против него. Л. Кокорева в книге «Клод Дебюсси» высказывается о том, что есть современные критики, и особенно французские, которые избегают этого термина.

С чего же начался импрессионизм и каковы были его предпосылки? Сначала, это направление появилось в живописи. В 1860х годах молодые французские художники стали отходить от условностей академизма и искать новые пути развития своего творчества. Они отошли от библейских, литературных, исторических сюжетов. Они вышли из своих мастерских на природу – пленэр, и главное место в искусстве импрессионистов нашла именно природа, окружающий мир. Они пытались воплотить его настоящую изменчивость, выраженную в едва уловимых оттенках и особенностях, зависящих от света. Имена этих великих живописцы – Клод Моне, Огюст Ренуар, Альфред Сислей, Эдгар Дега.

Многие сочинения Дебюсси по содержанию и, конечно, названиям («Море», «Ветер на равнине», «Туманы») напоминают картины импрессионистов. Их объединяет стремление воплотить постоянно меняющиеся впечатления от окружающего мира. Световой колорит художников сравним с колоритом гармонии и тембра у Дебюсси. Художники отказались от точности рисунка, а Дебюсси от длинной, дифференцированной мелодии. У художников больше нет плотности, густоты мазка, как и у Дебюсси – плотной фактуры. Все теперь излучает свет. Сам композитор говорил о соответствии «между природой и человеческим воображением» (Цит. По Яроциньский. Цит. Изд.с144, Кокорева 16). Это говорит о влиянии символизма, одного из родственных течений импрессионизма, на творчество Дебюсси. Аналогично поэзии символистов, он стремился к познанию невыразимого. И Дебюсси смог выработать особый музыкальный метод, способный выразить образы символистов. Так было положено начало музыкальному символизму.

Любопытно, что в литературе черты символизма проявились в таком направлении,как натурализм, где основным принципом были правдивость и верность натуре. Реальность вдруг стала зависима от впечатления, от каждой личности в отдельности, от ее характера. Это ярко выражено в романах Э. Золя, его описаниях звуков, запахов, визуальных восприятий.

Символизм отказывается от реального мира и возвращается к идеальному, но и тут возможны едва уловимые впечатления, раскрывающие во внешних вещах таинственную сущность. Ярким примером такого импрессионизма стал сборник «Романсы без слов» (1874) П. Верлена. В России под влияние импрессионизма попали К. Бальмонт и И. Анненский.

Музыкальный импрессионизм представлен такими выдающимися именами, как: К. Дебюсси, М. Равель, П. Дюка, Ж. Роже-Дюкас. В начале XX века импрессионизм распространился и за пределами Франции, обретая национальные черты других народов.  Оригинальное развитие идей импрессионистов развивали М. де Фалья в Испании, О. Респиги в Италии, Ф. Дилиус и С. Скотт в Англии, К. Шимановский в Польше. Под влияние этого направления попали и русские композиторы Н. Черепнин, В. Ребиков, С. Василенко, в некоторой степени А. Скрябин.

Можно говорить о новом этапе в истории фортепианной музыки, обусловленном весьма значительными художественными достижениями «иллюзорно-педального письма» (К. Дебюсси, М. Равель, А. Скрябин) (Гаккель с. 18)

Дебюсси уходит от романтизма. В музыке больше нет борьбы, одинокого героя, отвергнутого миром, одна из важнейших идей, присущая романтизму. Еще одним отличием становится его взгляд на жизнь: если у романтиков все было чрезмерно сложно и трагично, то Дебюсси смотрит на все легко и даже насмешливо. Л. Кокорева называет эту особенность карнавальной поэтикой. Дебюсси обращается к мифологии: герои его музыки теперь – мифологические существа. И если говорить о человеке в музыке Дебюсси, то это скорее человек, оставшийся в тени, он не романтический герой, а человек мира, космоса. Музыка его не автобиографична. Именно это смещение мышления обусловило новизну и философию творчества Дебюсси.

Бурный расцвет фортепианной музыки в начале XX века явился своего рода реакцией на преобладающий в конце XIX интерес к оперной и симфонической музыке, который сформировался в первую очередь благодаря творчеству таких композиторов, как Вагнер и Лист.

В фортепианной музыке 1908-1913 г. – время написания обеих тетрадей «Прелюдий» Дебюсси – Л. Гаккель выделяет две основные тенденции. Первая связана с романтическими стилями 19-го века. Эта тенденция (Л. Гаккель называет её «красочноколористической») тесно связанна с видимой манерой письма (широкое распределение фактуры гармонического склада, педаль, являющаяся очень важным формообразующим аспектом); ярчайшими примерами служат такие произведения, как: «Ночной Гаспар» Равеля, две тетради Прелюдий Дебюсси. Эти выдающиеся сочинения стали вершиной французского импрессионизма.

Другая тенденция представляет собой стремление к беспедальному стилю пианизма, восходящему к классическому стилю; тенденция неоклассическая (С. Прокофьев - Этюды ор. 2, Пьесы ор. 4, Первый концерт для фортепиано; фортепианное творчество Б. Бартока)

Известно, что в различных жанровых областях эволюция Дебюсси протекала неравномерно. Фортепианное наследие Дебюсси занимает доминирующее место во всем творчестве композитора. Фортепиано в творчестве Дебюсси – самодостаточный инструмент, который обладает всеми необходимыми тембрами. И именно цикл Двадцати прелюдий, вобравший наиболее яркие черты стиля композитора, находится на вершине его фортепианного творчества.

Рассмотрим некоторых непосредственных предшественников Дебюсси, чье творчество стало опорой для многих новаторских идей композитора.

Решающую роль в развитии национального фортепианного искусств сыграли К. Сен-Санс и С. Франк. Отметим некоторые черты пианистического стиля Сен-Санса, предвосхитившие открытия Дебюсси.

Так, например, идея микроциклов прослеживается в творчестве Сен-Санса . Юношеское сочинение «6 багателей» ор.3 (1855?) объединены в две сюиты. Композитора организовывает их по принципу контраста темпов и тональностей, что схоже с «Фантастическими пьесами» и Новелеттами Шумана. Каждая багатель может исполняться отдельно от других. Но первая пьеса является вступлением, это прелюдия с чертами инвенции. В конце цикла идея появляется прелюдирование.

Сюита ор.90 (1891) является важным примером неоклассицизма. Она состоит из 4 частей – прелюдии и фуги, менуэта, гавота и жиги. Все они написаны в одной тональности. И именно Гавот подготовил новаторские приемы Дебюсси и Равеля.

Рядом с серией из шести этюдов ор.111, куда он включил прелюдию и фугу, Сен-Санс ставит программное виртуозное произведение – «Колокола Лас-Пальмас», воплощение колокольной звучности на фортепиано, перекликающаяся с пьесами Дебюсси.

А также такие идеи, как: остинатность, многослойная фактура с эффектом звучащего пространства, отдаленность и приближенность звука, фигурации – все это расцветает в зрелом творчестве Клода Дебюсси.

Хорошей школой для Дебюсси были занятия в классе Сезара Франка. Особенно выделяются два монументальных цикла этого композитора: «Прелюдия, хорал и фуга» и «Прелюдия, ария и финал», в которых четко отслеживаются образы органного исполнительства. Прелюдии сочетают в себе совершенное интонационное содержание, оригинальный замысел, но также преданность традиции. Структура каждого цикла пронизана «лейтмотивными линиями» (с.31,Тв), все выверено до малейшей детали, но так же присутствует чувство импровизационности, непредсказуемости развития мысли. Такие образцы прелюдии, открывающей цикл, оказали влияние на развитие фортепианного искусства Франции (особенно на творчество Дебюсси и Мессиана).

Еще одним композитором, кто предвосхитил новый фортепианный стиль был Э. Шабрие. Его пьесам свойственны новизна, свежесть гармоний, красочность образов, их сочность. Новые колористические открытия воплотились в «Живописных пьесах», сборнике, состоящем из 10 пьес, также предвосхитившие будущие открытия К. Дебюсси. Эти пьесы воплощают настроения, связанные с образами природы («Идиллия», «Под деревьями», «Меланхолия»). Фактура богата, она вмещает в себя излюбленные унисоны через октаву и более, фонизм вертикали (благодаря обертонам басов). Эти особенности присущи и Дебюсси.

Шабрие обращается к старинным танцевальным жанрам (Менуэт); гротескным характером обладает «Сельский танец». Таким образом, уже в «Живописных пьесах» вырисовывается линия к дебюссистскому постижению фортепианной миниатюры как воплощению образов.

Такой выдающийся композитор, как Эрик Сати, личность ярко одаренная, неимоверно инициативная и очень противоречивая, так же оказал влияние на формирование творческого «Я» Клода Дебюсси. Раннее творчество Сати, по словам Ю. А. Кремлёва, такие как «Сарабанда» (1887), «Гимнопедии» (1888) представляли собой начало пути французского мышления, являющего собой «ясный рисунок с вкусно-изысканным колоритом гармонии» (Ю.Кремлев с.197).

И Сати (в ранних сочинениях), и Дебюсси стремились объединить свои миниатюры в «триптихи»: Три сарабанды, Три гимнопедии Э. Сати. Их строение схоже с организацией вокального цикла Дебюсси «Галантными празднествами». В нотной графике Сати прибегает к приему клавесинистов, характерно для жанра прелюдии – бестактовой записи миниатюр, таких как: Гноссьены, Холодные пьесы, Стрельчатые своды. Важнейшим принципом композиции для Сати была вариантность основной темы. Почти всем его миниатюрам были свойственны незавершенность формы, эскизность. Это дает право охарактеризовать пьесы *прелюдиями* (некоторые из них композитор так и обозначает жанром прелюдии. Вероятно, Клод Дебюсси учел опыт Э. Сати в своем восприятии прелюдийности, представляющей собой качество формы фортепианной миниатюры.

Наследие предшественников Дебюсси, при всем своем несходстве, имеют общие черты. Это и продолжение конкретности французской традиции, и использование приемов старинных мастеров.

Опишем вкратце фортепианное творчество Дебюсси, предшествовавшее Прелюдиям.

В ранний период фортепианного творчества Дебюсси формируется мировоззрение композитора, происходит развитие и взросление его творческой личности. Поэтому следует уделить внимание раннему творчеству композитора, и проанализировать его ранние сочинения, имеющие прелюдийный способ развития. По мнению Ю. А. Кремлёва фортепианное творчество Дебюсси 1888-1891х годов «движется в иной плоскости, чем вокальное творчество». (Кремлев. Клод Дебюсси, с.202). То есть композитор опирается на слово, вследствие чего интонации и формы «раскрепощаются», в отличие от фортепианных сочинений, где к традиции композитор относится намного осмотрительней. Отсюда следует, что именно в камерно-вокальной области, неделимо связанной с поэтическим словом, формировался фортепианный стиль композитора. И именно поэзия символистов стала для Дебюсси отправной точкой. Известно, что сам композитор имел яркие литературные и художественные способности. Молодого Дебюсси буквально втягивает та среда Парижа 1880-1890х годов: общение с виднейшими литераторами и художниками, посещение Всемирных выставок, «посещение «вторников» Малларме» (с.51 тв). Таким образом, Дебюсси начинает проявлять себя в различных жанрах (за исключением сольной фортепианной музыки?). Первыми пьесами, получившими известность, стали две Арабески, представляющие собой дань уважения к пианизму Р. Шумана, и особенное понимание миниатюры, основанной на свободном развитии музыкальной идеи. Уже в это время композитор наделяет понятие «арабеска» неповторимым значением. Позднее (1900-1910-е годы) композитор высказывается об «арабеске» как об орнаментальном принципе, являющимся центром всех форм искусства со времен эпохи Барокко. Уже в первых опубликованных сочинениях Дебюсси пробиваются, хоть и робко, новаторские черты Арабески.

Форма первой Арабески E-Dur традиционно трехчастна, но уже включает в себя ряд особенностей. В крайних разделах Арабески выдержан фигурированный тип движения по аккордовым звукам. Такое арпеджирование оказывается очень гибким и удобным; одновременно здесь четко слышен тембр арфы, или даже лютни – инструмента, тесно связанного у композитора со стилем «галантных празднеств».

Вторая Арабеска, G-Dur, традиционна, но в ней уже заложены черты новаторства Дебюсси. Особое место занимает задумка привольного, затейливого (причудливого) движения, придающего миниатюре игривые, скерцозные черты. Но сквозного развития мелодических элементов, размывающих грани разделом формы, в данной пьесе нет.

Две эти Арабески имеют общие черты: обе написаны в трехчастной форме с отклонениями тональных закономерностей. У обеих пьес чувствуется тенденция к освобождению от какой-либо задуманности. Множественность повторов, точных и варьированных, становится важнейшим фактором формообразования, который ограничивает свободу прелюдийной импровизационности.

В период с 1891 по 1901 годы Клод Дебюсси не опубликовал ни одного фортепианного сочинения, хотя создает наброски многочисленных пьес. Он работает над романсами, оперой «Пеллеас и Мелизанда», произведения для оркестра. Именно в этот период окончательно сформировываются эстетические предпочтения композитора.

В 1880-е годы композитор создает свои лучшие ранние романсы на тексты Верлена, которые посвящены Мари-Бланш Ванье. С этого времени «верленовское начало» проследует через все дальнейшее творчество Клода Дебюсси. Поэтика Верлена музыкальна, стихи его метрически напевны и свободны. Несокрушимая связь мировоззрения композитора с символистской эстетикой, и особенно верленовской, подтверждается следующим высказыванием композитора в письме к Э. Ванье: «Единственная музыка, которую я хочу писать, - это та, которая будет достаточно гибкой, достаточно контрастной, способной передать лирические движения души, капризы мечтаний». (Тв. С.58). Так, в 1881-1882 годах Дебюсси пишет «Галантные празднества» - пять романсов на стихи Верлена: «Пантомима», «Под сурдину», «Мандолина», «Лунный свет», «Марионетки», которые впоследствии будут композитором неоднократно переработаны. В 1892 году Дебюсси завершает первую серию «Галантных празднеств», включающую романсы «Под сурдину», «Марионетки» и «Лунный свет». А в 1904 году композитор создает вторую серию «Галантных празднеств», состоящую из романсов – «Наивные», «Фавн» и «Сентиментальная беседа». Этой серии свойственна вокальная декламационность. Предельно детализированное письмо этих миниатюр, немногословность, лаконизм, тщательность в выборе выразительных средств, своеобразная «сложная простота» (тв. С.71) пьес, предвосхищают стиль Прелюдий второй тетради и представляют собой переход к позднему стилю Дебюсси. В итоге сформировывается «двуединый цикл», состоящий из двух серий, где каждая состоит из трех пьес, в которых в основе своей лежит прелюдийное формообразование, и по большей части обе тетради «Галантных празднеств» отображают будущее соотношение первой и второй тетрадей Прелюдий.

«Бергамасская сюита» стала примером, где четко можно проследить линии, которые окажутся ведущими в дальнейшем творчестве Дебюсси. Речь идет об неоклассицистской (графической) и импрессионистской (живописной) линиях.

Импровизационность пьес (Прелюдия, Менуэт и Пасспье) внешне близка номерам клавесинных сюит его французских предшественников, только масштабы Дебюсси существенно больше старинных танцев. Фактура этих пьес лютневая, а «не фортепианная». Она представляет собой множество неожиданных модуляций, возникших благодаря импровизационности движения формы. Долгие органные пункты, наполненные подголосками ткани (кадансы), которые создают впечатление будто полифонии, голосовые перестановки, вольность арабесок – все это придает звучанию оттенок старины.

Импрессионистическая же линия выражена в красочном фонизме септаккордов и нонаккордов, «пустом» звучании трезвучий, не взаимосвязанных функционально, и даже в параллельных квинтах. Сюда же отнесем плагальные кадансовые обороты.

Первой вершиной мастерства, достигнутой Дебюсси в области симфонической музыки, является Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» - произведение, которое собственно открывает период импрессионизма в творчестве композитора. В этой музыке он впервые с такой силой и яркостью претворяет свою нежность и любовь к природе.

В миниатюре «Из тетради эскизов» соединяются частички открытий, сделанных композитором в различных жанрах; здесь Дебюсси впервые представляет свою палитру фортепианного импрессионизма. Именно в этой пьесе впервые он использует трехстрочную нотную запись, направленную на обогащение звучности, сонорности фортепиано, на создание впечатления политембральности. Отметим, что в дальнейшем во второй тетради Прелюдий Дебюсси олицетворяет собой гармонию, распределенную по разным пластам, Л. Гаккель называет это «полифонией гармонических пластов» (Гаккель, с. 24). Форма пьесы свободная одночастная, те есть прелюдийная. Это своего рода промежуточное сочинение между Прелюдиями первых сюит и поздними фортепианными сочинениями. Здесь воплощен «принцип монтажной драматургии» (тв.с.88), который впоследствии часто будет использоваться в композициях Прелюдий! Драматургия миниатюры строится на сплетении приемов произрастания и дальнейшей комбинационности сборки тематических элементов, производных от начальной ритмоинтонации.

Зрелые сочинения Дебюсси – «Эстампы», «Образы» и другие – являют собой очень яркое воплощение стиля Дебюсси. В «Эстампах» и «Образах» он все еще движется к жанру, который будет способен выразить необходимое композитору эстетическое содержание. Чрезвычайно важными являются взаимоотношения прелюдии, танца, программной пьесы, этюдов, поэм. И если в ранних сочинениях композитор не выходит за рамки миниатюры, то теперь в «Эстампах» обнаруживается слияние разных жанров. «Образы» - итог взаимодействия свойств прелюдии, программной пьесы и поэмы. А вот «Маски» и «Остров радости» уже близки поэме.

Пройдя этап поэмного начала, Дебюсси снова обращается к жанру миниатюры. Большая тенденция к «уменьшению» выражена в цикле «Детский уголок». И в итоге композитор приходит к созданию двух тетрадей Прелюдий. Наконец Дебюсси находит «свой» совершенный фортепианный жанр. Им становится прелюдия. Она сочетает в себе лаконичность, независимость от уже установившихся схем и, как итог, приблизительную quasi-незавершенность в соединении с глубиной и развилистостью литературных и художественных образных связей.

* 1. **Жанр прелюдии в творчестве К. Дебюсси**

Прелюдии – это сквозной жанр в творчестве Дебюсси; жанр, обретающий всё новые выразительные возможности в его творчестве, открывающий пути для дальнейшего развития музыки XX века.

Прототипом фортепианных циклов и сюит Дебюсси были les Ordres («ряды, последовательности») французских клавесинистов. Сюиту типа Оrdre Дебюсси наделяет особым содержанием, мягко выделяя, подчеркивая различные ее свойства. Очевидно то, что «возрождение» жанра сюиты типа Ordre подтверждает преданность композитора идеалам национального искусства.

Как известно, к концу 17 века в европейской клавесинной музыке сложился «классический» тип сюиты. Это был однотональный цикл, в основе которого лежали танцы различного характера (аллеманда, куранта, жига, сарабанда) и национальной принадлежности. Но, однако, Франсуа Куперен в своем творчестве уже отказывается от условностей сюитной схемы. В новых сюитах значительно увеличивается количество нетанцевальных номеров, буквально вытесняющие основу сюиты – танец.

Таким образом, на передний план выдвигается образное содержание каждой пьесы сюиты. Сочиняя пьесы, Куперен всегда подразумевал конкретный сюжет, поэтому названия этих пьес соответствовали его соображениям и идеям. И теперь эстетическим нормативом становится конкретность образов, «осязаемость» объекта музыкального воплощения. Продолжателем идей Куперена становится Рамо, в творчестве которого структура Ordre распространяется и на сюиты, и на «Концерты» (пьесы в форме концертов). Принцип объединения частей концертов был нетрадиционным. Так же, как и сюиты, концерты состояли из пьес с характеристическими названиями. Главную роль у Рамо играют музыкальные портреты – посвящения ученикам, друзьям, покровителям, современникам-музыкантам, женам и дочерям. Как и прежде, в цикле присутствуют танцевальные номера, уже не образующие обычную структуру сюиты. Теперь программные номера втягивают в себя и танцевальные образы.

Главным средством объединения цикла становится «танцевальная рассредоточенность», наряду с основным принципом ритмического и темпового контраста. Таким образом, сложился принцип свободной трактовки сюитного цикла с опорой на программную образность пьес, включенных в сюиту.

Клод Дебюсси создает исключительные в своем роде прелюдии, продолжая достижения клавесинистов. Он довольно глубоко познал основу клавесинного стиля. В своих пьесах (в основном тех, которые имеют неоклассицисткие традиции) он преломляет одну из черт французской клавесинной традиции – «лютневую синкопированность» - манера, названная Ф. Купереном. Дебюсси очень хорошо знал основы лютневого музицирования, для которого было свойственно непрерывное движение, ритмически неспокойное, острое, часто пунктирное, а также большие узорчатые мелодические линии.

Вероятно, композитор знал цикл Дени Готье (ок.1597-1603 – 1672) «Красноречие Богов». Цикл представляет собой 62 пьесы, организованные в сюиты. В этих пьесах М. С. Друскиным выделены 3 типа подзаголовков: «мифологические имена, жанровые или психологические характеристики, музыкальные посвящения – «tombeaux», указывающие на личные связи композитора» (с. 18, Тверд. + ссылка)

Порой, эти подзаголовки могли и вовсе не отражать содержание пьес. В дальнейшем эта связь только укрепилась вследствие большей предметности музыкального мышления клавесинистов. Но важно то, что фундамент важных тенденций был заложен именно в лютневом творчестве французских композиторов.

В 17 веке во Франции именно лютня была подлинным благородным инструментом. Особенности ее звучания, утонченность и мягкость, наилучшим образом подходили для аристократической среды «галантных празднеств» (с.18, Тверд)

Поэтому в фортепианном творчестве Дебюсси не просто так слышится тонкий отзвук лютни – в Менуэте из «Бергамасской сюиты», в «Серенаде кукле» из сюиты «Детский уголок». Композитор придал ему очень важное значение, которое рождает ряд истолкований и сопоставлений («ассоциаций и параллелей» с.18 Тверд)

Изначально прелюдией начиналась сюита и предназначение ее было прикладным. То есть, прелюдия представляла собой ни что иное как подготовку к пьесам сюиты в определенном тоне, как в творчестве Н. Лебега. В музыке Л. Куперена прелюдия становится содержательнее. В своей статье Т. Зенаишвили отмечает влияние токкат Фрескобальди и Фробергера на прелюдии Л. Куперена в первую очередь наполнением пьесы лирическим содержанием, связью с поэзией («поэтическим словом» с. 19 Тверд). Все это выражено гибкостью темпов, непостоянностью пульсации, разговорной ритмикой. Это говорит об изначальном значении прелюдии, обладающей внутренней свободой.

И. С. Бах в своем творчестве оценил и преобразовал многие находки французских клавесинистов. В его наследии огромное количество прелюдий. Этот жанр для него был экспериментальным. Прелюдия в его творчестве приобретает универсальное значение: клавирные и органные прелюдии; прелюдии, предваряющие фугу; прелюдии, открывающие сюиту (оркестровые и клавирные); хоральные прелюдии. Они впоследствии будут эталоном для композиторов-романтиков и их последователей.

Важным этапом в развитии прелюдийности являются также фортепианные фантазии Моцарта. Им свойственна «текучесть, импровизационная свобода композиционной логики» (с.20 Тверд) - основные качества барочной прелюдийности.

Эпоха романтизма, в свою очередь, представляет собой активное слияние жанров. Большинство жанров пересматриваются; каждый жанр активно вбирает в себя новое интонационное содержание. Жанр больше не является решающим фактором облика произведения. Теперь он подчиняется авторскому стилю, индивидуальной задумке произведения. Такому переосмыслению жанрового содержания в большей мере подверглись те, что были унаследованы от предыдущих эпох, барочной и классицистской. Теперь прелюдийность занимает одну из главных ролей в музыкальной поэтике романтизма. Она многогранна, пластична, может реализовать как игровое начало, так и поэтическое состояние. Этим прелюдия не могла остаться без внимания романтиков. Но при этом, несмотря на переосмысление ее начальной функции – вступительной (прелюдия стала независимой) – в ней все же осталась какая-то недосказанность, благодаря чему прелюдия обрела открытую форму.

Прелюдии Ф. Шопена – классический образец цикла прелюдий. Формируются «новые принципы музыкальной драматургии» (с. 22 Тверд). Это и предельно подробная микротематика, и развитие образов, и свобода в рамках цикла.

Благодаря Шопену интерес к прелюдии появляется и у русских композиторов – Рубинштейна, Балакирева, Лядова. Но в их творчестве прелюдии то приближаются к ноктюрнам, то к этюдам, то к экспромтам.

В творчестве С. Рахманинова фактически теряется грань между прелюдией и этюдом-картиной, что является кульминацией развития этой линии.

Так же Скрябин на протяжении всего творческого пути обращался к жанру прелюдии. Его прелюдии достаточно близки к шопеновским, так же лаконичны и ёмки. Двадцать четыре прелюдии ор. 11 представляют собой целый спектр различных психологических состояний: это и светлые, задумчивые, идиллические образы, и взволнованные, возбужденные, патетические высказывания. И у Дебюсси, и у Скрябина есть крупный цикл из двадцати четырех прелюдий, а также есть пьесы, но у Скрябина они объединены общим опусом. У обоих композиторов прослеживается взаимосвязь прелюдии и мистерии. Исследователи отмечают отображение замысла мистерии в поздних прелюдиях Скрябина. Пересечения имеются и у Дебюсси, а именно, в мистерии «Мученичество Святого Себастьяна» (1911). Каждый раздел произведения начинается оркестровым эпизодом, который озаглавлен как «прелюдия» (только в последнем разделе – интерлюдия). Здесь можно увидеть открытия композитора в области лада, фактуры и гармонии, которые уже были реализованы в первой тетради прелюдий.

Однако, процесс у Скрябина и Дебюсси совершенно разный. Скрябин никогда не теряет связи с традиционными формами. А структуры произведений Дебюсси являет собой синтез, вызывающий лишь ассоциации некоторых композиционных схем.

Новаторство Дебюсси невозможно представить без тех впечатлений, которые он испытал, познавая музыкальную культуру других стран. На Всемирных выставках 1889г. и 1900г. в Париже он знакомится с музыкой африканских и азиатских народов. Звучание оркестров Индии и Китая произвело на композитора сильное впечатление. Речь идет об обилие выразительных возможностей оркестров: это и тончайшие градации тембров, и ритмическая подвижность, и разнообразие звуковых сочетаний. В «Пагодах» из цикла «Эстампы» нашли свое отображение форма, приемы развития и звучание гамелана-оркестра. Также черты звучания гамелана выражены в некоторых прелюдиях Дебюсси, второй тетради Образов. Здесь композитор всевозможные пентатонические лады, используя целотонные звукоряды. Ритмические особенности музыки Востока аналогично были «взяты на вооружение» композитором.

Неравномерность метроритма (синкопы), полиритмия, уменьшение длительностей, ритмических формул, и, наконец, импровизационность – характерная черта восточной музыки – все это качества, которые воспринял композитор, и тем самым придал европейской музыке новое дыхание. Дебюсси сумел познать особенность восточной культуры, как эстетические, так и духовные. Не в меньшей мере композитору помогло общение с поэтами-символистами и художниками.

Важно учесть влияние испанской музыкальной культуры на композитора. Французских композиторов особенно привлекала самобытность этой музыки, своего рода удивительный синтез европейского и арабского искусств. Эти ритмы и интонации были очень привлекательными для выражения эпохи Обновления во французской музыке. Отметим, что в то время во Франции произошел перелом в общественно-политической и культурной жизни, образовалась Парижская комунна. Утверждаются национальные тенденции в музыке. Симфоническая и камерно-инструментальная музыка, благодаря деятельности К. Сен-Санса и С. Франка, достигает высокой художественности. Ярким образцом такого воплощения стала опера Бизе «Кармен». Так же стоит назвать «Испанскую симфонию» для скрипки и оркестра Дало (1873) и рапсодию «Испания» Шабрие (1883). Известно, что Дебюсси никогда не был в Испании, но это ничуть не помешало композитору совершенно свободно пользоваться испанскими приемами письма.

Наконец, нужно упомянуть о влиянии джаза на музыку Дебюсси. Он предвосхитил джазовый ажиотаж, охвативший всю музыкальную Европу в 1920-е годы. Примерами, где используются джазовые гармонии и ритмика, являются следующие его сочинения: «Кукольный кэк-уок» из «Детского уголка», прелюдии «Менестрели» и «Генерал Левайн-эксцентрик», являющие собой пример необыкновенной восприимчивости слуха Дебюсси, выраженного в характерных чертах джазового ритма и гармонических решений. Отметим, что именно импровизационность джаза вызывала наибольший интерес композитора.

Таким образом, одними из важнейших звеньев зрелого стиля Дебюсси стали «образы» Востока, Испании и джаза. Но, конечно, нельзя не учесть образ национальной музыкальной культуры в целом, которая сыграла также большую роль в формировании творческого стиля Дебюсси. Это музыка русских композиторов, в частности – Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского.

В одном из своих писем (к Эдуарду Варезу) Дебюсси сказал: «…я люблю les images почти так же, как музыку» [с.43 тв]). Какой же смысл придавал композитор слову *image?* Общеизвестное значение его – «образ», но оно также может быть переведено, как: «отражение», «картинка», и даже «снимок». Поэтому можно сказать, что практически все пьесы Дебюсси являются смысловым полем данного понятия *image.* Ведь *image* – остановленное мгновение, зафиксированное впечатление – имеет особое значение в творчестве Дебюсси.

Созданный композитором метод музыкального воздействия, выраженный скрещиванием интонационных впечатлений, воспоминаний, и их союзом, стал подобием открытий, сделанных в области поэзии Малларме, Бодлера, Рембо, и, особенно, Верлена, чье творчество было очень близко композитору. Именно такие эстетические категории, как Природа, Искусство и Музыка, имели особую ценность для символистов.

Прелюдия, как одна из малых инструментальных форм, обладающая импровизационным характером, по масштабу и принципам композиции, сравнима с поэтической миниатюрой. Как и у Верлена образ стихотворения рождается из ассонанса, так и в музыке Дебюсси образ миниатюры рождается благодаря соединяющей роли единого мотива, интонации. «Дебюсси пользуется аккордами, как Малларме словами. Они – точно зеркала, фокусирующие со ста различных сторон свет на определенном значении произведения, оставаясь лишь символами значения. Эти необычные гармонии не являются ни целью, ни отправным пунктом намерений автора. Это нить, на которую воображение нанизывает свои фантастические грёзы». (с. 45тв)

Благодаря тому, что фигуративный тематизм у Дебюсси наделяется всевозможными смысловыми оттенками, границы между разными образными компонентами маскируются, стираются. Именно так создается неповторимое звуковое и содержательное единение – звукообразная окраска прелюдий Дебюсси. Каждый элемент образа у него – намёк. Такая образная сущность будто обволакивается туманом недоговоренности, отчего создается впечатление эскизности. Но такая эскизность не противоречит чистоте формы каждой из прелюдий. В них сочетаются чистые компоненты, союз которых дает неповторимый результат – будь то музыкальный портрет, пейзаж, или яркая жанровая сцена.

Все 24 прелюдии Дебюсси имеют названия – поэтичные, изобретательные. Отличительной чертой этого цикла является то, что эти названия следуют после завершения произведения, а не в начале, как это обычно принято. Эта особенность говорит о том, что звуковой образ первичнее, и он может быть зафиксирован в словах только лишь с большей или меньшей степенью точности. Удивительно то, что в результате такого сложного взаимодействия образа и его звукового воплощения образуется сочетание символов, и у него, в свою очередь, очень ёмкая, уравновешенная художественная целостность.

Стефан Малларме говорил, что если предмет *назвать,* то это будет тоже самое, что уничтожить три четверти наслаждения от поэмы, создающейся из поэтапного угадывания. Мечтой он считал *внушение* образа. Прелюдии Дебюсси выражают тот же подход.

Именно прелюдия становится для Дебюсси идеальной фортепианной миниатюрой, приспособленной к новому свойству выразительности. Линия прелюдийности в его творчестве на протяжении долгих лет продолжала свое развитие. Менялись масштабы сочинений, подчеркивались или маскировались различные стороны жанра, но прелюдийное начало всегда оставалось неизменным, оно было равноценно идеи *движения.* А «движение» - «movement» в переводе с французского означает «живость, силу воображения». Из этого следует подчеркнуть, что создается перекличка этого понятия с понятием «image»! Эта идея движения воплощается в сочинениях композитора на разных уровнях. В широком плане композиции это свобода движения хода формообразования. Такое воплощение становится возможным благодаря мастерскому использованию Дебюсси жанровых танцевальных образов. Эта идея движения оказала влияние и на подвижность рамок жанра прелюдии.

Каждый раз, вновь обращаясь к этому жанру, Дебюсси трактует его совершенно по-разному. Так, появляются прелюдии-токкаты («Ветер на равнине»), прелюдии-этюды («Чередующиеся терции»), прелюдии-поэмы («Что видел западный ветер», «Фейерверк»), что говорит об отклонении от основного жанра и преувеличении некоторых качеств прелюдийности.

«Внешняя поэмность», выраженная в стремлении к крупной форме, виртуозности, проявилась в прелюдиях «Что видел западный ветер», «Ундина», «фейерверки». «Внутренняя поэмность», выраженная в скрытой сюжетности, преломилась в прелюдиях другого характера – «Затонувший собор», «Шаги на снегу».

Взаимоотношения прелюдии и этюда довольно любопытны. Тут Дебюсси полагается на шопеновскую традицию, основанную на равном использовании и в прелюдии, и в этюде, орнаментального и фигуративного тематизмов. Но часто у Дебюсси встречается смесь нескольких жанров, например: прелюдия-этюд-токката, которая идет своими корнями к французской клавесинной школе. Так, в цикле 24 Прелюдий появляется токката-этюд «Чередующиеся терции». Завершается эта линия появлением двенадцати этюдов, в которых сильно прослеживается влияние прелюдийности. Т. Твердовская считает, что Серия двенадцати этюдов Дебюсси это своего рода «третья тетрадь Прелюдий».

Названия, обозначенные Дебюсси после каждой прелюдии, являются краткой обрисовкой образной сферы каждой пьесы, своеобразным «намеком» на содержание. Каждая прелюдия воплощает в себе целый комплекс прообразов. В свою очередь эти прообразы являют собой результат воображения, которое впитало в себя и творчески преломило *впечатления* композитора. Здесь стоит отметить тонкую восприимчивость Дебюсси, его совершенство вкуса, чувства меры, с помощью которого им отбираются именно те впечатления, которые обладают максимально внушающей способностью.

Что же было стимулом для творческой фантазии К. Дебюсси?

По мнению Т. Твердовской, во-первых, это была Природа. Из высказываний Дебюсси: «Музыка ответственна за движение вод, за игру воздушных течений, колеблемых изменчивым ветром; нет ничего музыкальнее солнечного заката! Для тех, кто умеет смотреть с волнением - это самый прекрасный урок развития материала, урок, записанный в книге, недостаточно изучаемой музыкантами, - это я имею ввиду книгу Природы…» (Дебюсси К. Статьи. Рецензии, беседы.с.187, 140) Из всех природных явлений его больше всего привлекали стихии. Это объясняется их постоянной изменчивостью, обширной динамикой (от штиля до шторма).

Воплощение водной стихии находим в таких прелюдиях, как: «Паруса», «Туманы», «Ундина», «Затонувший собор». Воздушная стихия пронизывает прелюдии «Ветер на равнине», «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Что видел западный ветер», Танец Пёка», «Феи- прелестные танцовщицы». Благодаря запечатлению рельефов ландшафта в прелюдиях «Ветер на равнине», «Холмы Анакапри», возникают прямые зрительные ассоциации. И, конечно, воплощение *света* стало благодатной задачей творчества Дебюсси – «Терраса, посещаемая лунным светом», «Фейерверк», «Холмы Анакапри».

Прелюдии «Опавшие листья», «Вереск» запечатлели символику растений. Прослеживается непосредственная связь с атрибутом арабески – растительным орнаментом. В цикле 24 Прелюдий воплотится одно из важнейших открытий Дебюсси. Он воплотит взаимодействие разных стихий музыкальными средствами в таких прелюдиях, как: «Паруса» (взаимодействие ветра и воды), «Что видел западный ветер» (бушующее море), «Туманы» (воздух, насыщенный каплями воды), «Фейерверк» (огни, световые всплески в воздухе).

Под впечатлением от пластических искусств Дебюсси создает прелюдии «Дельфийские танцовщицы», «Канопа». Литературные воспоминания охватывают такие прелюдии, как «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Девушка с волосами цвета льна», «Танец Пёка», «Затонувший собор», «Феи прелестные танцовщицы», «В знак уважения С. Пиквику эск. П. Ч. П. К.», «Терраса, посещаемая лунным светом». Источниками таких сюжетов были связаны с поэзией символистов (Ш. Бодлер, П. Верлен), парнасцев (Ш. М. Р. Леконт де Лиль), английских писателей (У. Шекспир, Ч. Диккенс), старинной бретонской легендой.

Но есть прелюдии, выбивающиеся из ряда поэтических миниатюр. Это «Менестрели» и «Генерал Левайн, эксцентрик». Здесь выражено отношение композитора к различного рода увеселительным, развлекательным жанрам, типа кафешантана, «театра менестрелей».

Существует еще одна группа прелюдий со специфическими музыкальными прообразами, смысловыми знаками-намеками. Это и мнимые цитаты, преподнесенные с иронией. В основу прелюдии «В знак уважения С. Пиквику эск. П. Ч. П. К.» Дебюсси берет английский национальный гимн. В прелюдии «Генерал Левайн эксцентрик» мелькает лейтмотив кольца из тетралогии Вагнера.

Тембр, как и цитата, тоже приобретает функции знака. Фортепиано Дебюсси способно воплотить различные музыкальные тембры. Песенное начало также выступает в качестве знака («Девушка с волосами цвета льна»). В прелюдии «Терраса, посещаемая лунным светом» цитируется подлинная народная песня. Прелюдия «Холмы Анакапри» включает в себя интонационные «семена» итальянской народной песенности, а в «Воротах Альгамбры» композитор обращается к испанской песенности.

Подводя итог, можно убедиться, насколько различны источники образов в прелюдиях Дебюсси. И он идет дальше, и сочетает в одной прелюдии несколько прообразов, что усиливает ассоциативность, изображение образного содержания пьесы. Например, в прелюдии «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют» лирический пафос стихотворения Ш. Бодлера сочетается с настоящими воспоминаниями о заходе солнца. Прелюдия «Феи – прелестные танцовщицы» окрашена поэзией Ш. Бодлера и впечатлениями от пластических балетных героинь театра.

Более сложную конструкцию прообразов имеет пьеса «Затонувший собор», содержащая и звучание колоколов, и стихию воды, и архитектуру, и окраску старинной легенды. Или «Холмы Анакапри», с ее живописными образами природы, жанровостью, итальянской песенностью. Происходит своего рода синергия отдельных компонентов – прообразов, благодаря чему образное содержание прелюдии достигает предельной концентрированности, и миниатюра насыщается новым смысловым значением. И эта многообразность содействует «разветвленности» ассоциаций, позволяет высветить то одну, то другую, а то сразу несколько линий сложного образа. А помогает композитору в этом прелюдийный принцип письма, позволяющий или приблизиться к образу, уточнить, акцентировать его, или наоборот, специально его скрыть и замаскировать. Таким образом, содержание прелюдий Дебюсси выходит далеко за рамки обозначенных «названий-постскриптумов». Часто название становится метафоричным, открывающим иные, более тонкие значения.

Структура прелюдий имеет сходство с репризным построением двух-, или чаще трехчастной форм, но пропорции разделов смещаются и границы их вуалируются. Каждый раздел может иметь различную функцию (во вступлении звучит основной тематизм; реприза-кода). По мнению Э. Денисова увеличение значительности материала, обрамляющего сочинение, происходит от помещения основного тематизма в средний раздел произведения. С этим утверждением можно поспорить, потому что зачастую то, что воспринимается за «основное», в действительности - производное от исходного элемента, его более развернутый вариант. Эти качества построения формы стали открытием Дебюсси. А они открыли путь новым правилам композиторской техники XX века.

Наряду с этим, Дебюсси по-новому переосмысливает мотив. Мотив в классическом понимании является частью, элементом темы. В музыке Дебюсси роль мотива резко возрастает. Теперь он становится основным элементом. Он прорастает, разветвляется, и приводит к формированию новых его вариантов. Мотивы могут соединяться друг с другом по горизонтали и вертикали, но их сочетания не образуют никаких традиционных фраз и предложений. Образования кардинального материала в серединных построениях нет. Контраст здесь воспринимается благодаря появлению мотивов, очень отличающихся от первоначального. И когда появляется мотив, приблизительный к исходному, он воспринимается за репризу, а она почти всегда очень лаконична у Дебюсси. Выходит, что все вырастает из одного мотива, и представление о многотемности становится обманчивым.

Е. А. Ручьевская отмечает рассредоточения тематических функций в различных элементах музыкального материала – ритме и гармонии. Дебюсси в этом направлении стал одним из первооткрывателей. Фактура прелюдий напоминает красочное панно, причудливый рисунок которого сплетен из мотивов-нитей. А каждый мотив, в свой через, складывается из пра-элементов, таких как гаммообразные пассажи и арпеджированные, вращающиеся фигуры, трели, глиссандо и другие.

Принципиально новым становится то, что Дебюсси наделяет эти пра-элементы продуктивной и характерной тематической функцией. Фортепианная фактура, предельно насыщенная тематизмом, создается посредством многообразия контрапунктических соединений пра-элементов. Однако, стоит отметить и обратную связь - влияние высотного положения, регистра, расположения тонов внутри вертикальных линий на характер развития и начальный звуковой облик тематизма.

Дебюсси концентрирует в основном тематизме разные по своему происхождению стороны многокомпанентного образа. «Зерна» тематизма прелюдий имеют очень большой выразительный потенциал. А вся совокупность свойств начального тематизма направлена на создание звукового образа, и важнейшем значением тематизма является сонорность.

Роль темы в прелюдиях Дебюсси обычно выполняет интонационный «комок», например, в «Холмах Анакапри», «Затонувшем соборе», «Ундине», или звучное «облако» в следующих прелюдиях – «Ветер на равнине», «Туманы», «Фейерверк», или же линия, стремящаяся к Klangfarbenmelodie («мелодия звука и цвета»; это музыкальная техника, включающая расщепление мелодии между музыкальными инструментами), это относится к «Парусам», «Девушке с волосами цвета льна», «Канопе».

Тематический материал прелюдий представляет собой объединение различных по происхождению элементов. Например, в «Парусах» используется звукоряд целотонной гаммы, а в прелюдии «Ветер на равнине» - вращающиеся фигуры всевозможных интервальных строений, в «Шагах на снегу» - поступенные секунды. То есть даже неприметный по своему значению элемент Дебюсси наделяет особенным смыслом. Сочетание таких фигур для создания уникальной фактуры, а также вариантность тематизма были отличительными особенностями композитора.

Важно сказать о создании композитором собственного метода развития тематизма, сравнимого с природным процессом роста. Следствием этого становится неразделимость экспонирования и развития музыкального материала.

Некоторая репризность миниатюр создает ощущение трех-, или двухчастности формы, но на самом деле из-за новаторского метода формообразования пропорции разделов формы видоизменены. А значит, что эта репризность кажущаяся. Тема, появляющаяся в последний раз, означает конец развития сюжета, и лучше будет назвать эту репризу кодой, ведущей к словесному пост-заголовку пьесы. Любопытно, что в коде может возникнуть очень далекий тематизм от начального, например, в прелюдиях «Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют», «Что видел западный ветер», «Фейерверк».

Важным средством модернизации тематизма стала фактура. При формообразовании пьес Дебюсси фактура играет представительную роль. Она стирает границы разделов, что приводит к некоторым отклонениям в выборе параметров тематичности произведения.

Фактура фортепианных сочинений композитора необычайно изобретательна. Дебюсси нередко пользуется сменой фактуры для контраста. В прелюдии «Ветер на равнине» как раз используется данный прием, границы частей нарочито контрастны. Этот принцип становится основой монтажной драматургии Дебюсси. Сюда же отнесем прелюдии «Прерванная серенада», «Менестрели», «Генерал Левайн – эксцентрик», где чередование разных типов фактуры придает импровизационность, неожиданность, гротескность музыке. Но при этом для воплощения единого состояния композитор использует выдержанный тип фактуры (прелюдии «Дельфийские танцовщицы», «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», «Вереск»). Единственной прелюдией, где выдержан один тип фактуры, стала миниатюра «Чередующиеся терции».

По мнению Л. Гаккеля, началом фонизма музыки К. Дебюсси становится плотность и пространство, а сама концепция фонизма задает фортепиано оригинальный «звучащий образ» (Гаккель, Чит.изд.с.30). И именно такие качества, как плотность и пространство, оказываются идеальными для выражения быстротечного образа каждой пьесы. Пространственность фактуры, например, может быть выражена в ощущении воздуха. Отметим, что признаком «воздушности» служит трехстрочность нотной записи.

Пространственность и плотность фактуры у Дебюсси пребывают в нерушимой связи. Но их соотношения в развитии фактуры миниатюр различно. В Прелюдии «Прерванная серенада» фактура почти все время находится в нижнем и среднем регистрах. Они позволяют Дебюсси обогатить возможности фортепиано: это и колокольность прелюдии «Затонувший собор», и сходство с валтороным звучанием прелюдии «Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют», и звучанием флейт в прелюдиях «Вереск», «Терраса, посещаемая лунным светом». Но тут нужно уточнить, что Дебюсси не обращался к оркестровке фортепиано, он лишь совершал попытки выразить содержание пьес посредством интонационных знаков, аллегорий.

Тембровые знаки нашли свое воплощение в звучании струнных щипковых инструментов. В прелюдии «Прерванная серенада» запечатлён тембр гитары, а в «Менестрелях» - банджо. Частым становится подобие звучание арфы и лютни.

Дебюсси был очень внимательным к различным окраскам тональностей, имеющих разное количество ключевых знаков. Именно в прелюдиях окончательно сформировался принцип «двух клавиатур» - белой и черной. Для передачи «живописных» образов («Пагоды», «Лунный свет», «Отражения в воде») композитор чаще обращается к тональностям с большим количеством черных клавиш. А вот для воплощения «графичности» от прибегает к преимущественно белым клавишам (Доктор Gradus ad Parnassum, Прелюдия и Менуэт из Бергамасской сюиты).

Уже в первой тетради Прелюдий проявляется взаимодействие белой и черной клавиатур. Но также есть прелюдии с преобладанием одной из клавиатур: «Девушка, с волосами цвета льна» - преимущественно черноклавишная.

В свой черед, начальный мотив должен пробиться сквозь все барьеры и помехи, которые устраивает специфика фортепиано, и при этом окраситься его богатыми красками; это видно в прелюдиях «Ветер на равнине», «Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют».

Ко всему вышесказанному добавим, что в первой тетради отношения между белыми и черными клавиатурами могут быть и конфликтными. Это может выражаться в противостоянии остинатности белых и многоголосием черных в прелюдии «Шаги на снегу». А в прелюдии «Затонувший собор» именно с помощью различия черных и белых клавиатур образы характеризуются по-разному: светлый образ тут представлен белоклавишной фактурой, а колокольность, восхождение соборы из воды и погружение обратно решены в пределах черных клавиш.

Во второй тетради Прелюдий осуществляется воплощение новых акустических и двигательных впечатлений благодаря балансу между «двумя клавиатурами». В результате появляются политональность, как в «Туманах», и полиладовость, как в «Фейерверке». Противопоставление двух клавиатур продолжается, и в этой тетради это характерно для следующих прелюдий: «Ворота Альгамбры», «Генерал Левайн – эксцентрик».

Под высотной единицей понимают расстояние между близлежащими звуками внутри мелодической линии и их одновременное сочетание. На полутоновом принципе строится ладовая система классической музыки. А вот трактовка тона у Дебюсси становится небывалым явлением. И для него тон в ладовом формировании имеет куда большее значение, чем полутон. Тон способен выстроить пентатонические и целотонные системы лада, это дает композитору неограниченные ресурсы для сочинения. За счет целотонности музыкальная ткань избавляется от каких-либо ладовых тяготений. От этого кардинально обновляется лад, в традиционный мажоро-минор вкрапляется пентатоника и целотоника (например, «Остров радости», «Ундина»), в результате чего возникают оттенки натуральных ладов.

Интересно, что полутоновость у Дебюсси устремлена в микрохроматику, тем самым очертания тонов опоры стираются, как в прелюдиях «Терраса, посещаемая лунным светом», «Хроматические терции». За счет синтеза полутоновости и целотонности возникает та самая характерная для Дебюсси невесомость и воздушное звучание.

Разнообразны регистровые решения прелюдий. Под этим подразумеваются: видимость регистрового контраста из-за динамических, регистровых, артикуляционных контрастов; резкое изменение тесситуры с неуловимой модуляцией; воспроизведение различных тембров.

Одним из главных источников звукового слияния становится обертоновая концепция письма. Благодаря этому принципу форма связывается, отсюда идет чувство полноты, трехмерности, красочности звучания фортепиано.

ГЛАВА 2.

ПРЕЛЮДИИ К, ДЕБЮССИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ВЫДАЮЩИХСЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

* 1. **Стилистические аспекты исполнения
	музыки импрессионизма**

Главным условием для исполнения музыки Дебюсси, по мнению М. Лонг, было не считать ее трудной. Нужно быть очарованным этой музыкой и стараться своим исполнением передать ее внутреннюю идею. Также она считала, что не стоит стараться привнести в музыку то, чего в ней нет, особенно это касается эффектов. Всевозможные изменения ритма, ускорений и замедлений, - все это гибельно для цельности характера.

Пристальное внимание к «украшениям» также считаются напрасными, ибо их роль в окружении, окутывании мелодии, определении линии для гармонии, оживлении фона.

Необходимостью для точного исполнения фортепианных произведений Дебюсси как считала М. Лонг были два условия: 1) глубокое давление руки на клавиатуру, и 2) полное слияние с клавиатурой.

Пианист должен быть очень внимательный к своему туше, он должен чувствовать звук на кончиках пальцев и сохранять «мягкость в силе и силу в мягкости». (Лонг, с 40) Искусство Дебюсси – «порядок и гармония» (Лонг, с.40)

Rubato Дебюсси, как и rubato Шопена, очень тонкое, и его добиться очень трудно. Это лишь перемена нюанса, движения, а не линии и метра.

* 1. **Исполнительский анализ избранных прелюдий**

Из всего многообразия записей Прелюдий К. Дебюсси для анализа и сравнения среди огромного количества выдающихся исполнителей были выбраны представители французской и русской фортепианной школы. Выбор пал на Альфреда Корто (запись май-июнь 1931 года в Лондоне) Паскаля Роже (ноябрьская запись 1987 года в часовне Росслин Хилл в Лондоне), Святослава Рихтера (запись датируется 14 января 1985 года в г. Будапешт) и Михаила Плетнёва (запись 27 октября 1995 года в Вигмор Холле, Лондон). Все эти исполнители записали Прелюдии как цикл. Период в истории исполнительского искусства, когда была сделано запись стал еще одной особенностью выбора этих исполнителей.

Объектом для анализа и разбора стали несколько прелюдий из первой тетради: «Дельфийские танцовщицы», «Холмы Анакапри» и «Что видел западный вечер». Эти прелюдии представляются одними из наиболее ярких в цикле Прелюдий, допускающими различные, порой прямо противоположные трактовки. Так же на выбор именно этих прелюдий повлияла их фактурная разноплановость, принадлежность всех трех пьес к разным типам прелюдий.

Следует сказать насколько слов об исполнителях, которые отобраны нами для анализа.

Святослав Рихтер (1915-1997) – выдающийся отечественный пианист. Один из величайших пианистов XX века, отличающийся глубиной интерпретации, виртуозной техникой и огромным репертуаром (от Баха до современной музыки XX века).

Михаил Плетнёв (1957 г. – наст. вр.) – советский и российский пианист, композитор, дирижер. Победитель VI Международного конкурса имени П. И. Чайковского в 1978 году. В репертуаре пианиста в основном числится музыка классиков и романтиков. Считается одним из выдающихся интерпретаторов П. И. Чайковского.

Альфред Корто (1887-1962) – швейцарский пианист, дирижер, педагог. Титан мирового пианизма. Выдающийся интерпретатор музыки Р. Шумана и Ф. Шопена, а также французских авторов. В его интерпретациях всегда главенствует дух произведения, поэзия и интеллект; виртуозность же никогда его не привлекала, и не была его сильной стороной.

Паскаль Роже (1951 г. – наст. вр.) – французский пианист. Является победителем Международного конкурса имени Маргарит Лонг и Жака Тибо в 1971 году. Более известен исполнением музыки французских композиторов – К. Сен-Санса, Э. Сати, К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка.

Теперь рассмотрим и разберем каждую прелюдию отдельно.

 **«Дельфийские танцовщицы».**

На создание этой прелюдии Дебюсси вдохновила верхняя часть фасада знаменитого греческого храма – три танцовщицы. Он увидел их снимок в Лувре, что говорит о важности зрительного впечатления от фотографии в интерпретации Дебюсси. М. Лонг упоминает, что в Национальном обществе сам композитор исполнил эту прелюдию медленно, с почти метрономической точностью. Это было первое исполнение «Дельфийских танцовщиц». Звук был бархатный и насыщенный, и, казалось, что это фигуры не танцовщиц, а жриц. Последние аккорды – падение лицом к земле. Обратим внимание, что именно на темп и ритм как на основные характеристики образа обращает внимание М. Лонг.

Для выражения целостного образа Дебюсси применяет выдержанный тип фактуры. Это пространственная композиция: бас, освещается гармониями доминанты при их расстоянии на 2-4 октавы.

Здесь применяется принцип дополнительности фактурных пластов, определяемый диалектикой диатоники и хроматики.

Голоса в прелюдии движутся линеарно, и результатом такого движения стала гармония.

Впечатляет большое количество «точек над лигой» (аналогично этот прием встречается в прелюдиях «Шаги на снегу», «Сады под дождем»). Этот прием указывает на витающие в воздухе руки и выдерживаемую педалью звучность. Таким образом, благодаря такому легкому, но при этом продолжающемуся звучанию создается обертоновое свечение.

Эта прелюдия открывает цикл, является своего рода порталом. Несмотря на то, что в данном цикле прелюдий связи, объединяющие пьесы цикла в единое целое не так сильны и пьесы вполне можно играть по отдельности, все же на первую пьесу приходится функция представить слушателю саму идею предстоящего цикла и методы ее воплощения в звуках. Л. Кокорева пишет, что «прелюдия является торжественной интрадой цикла. Она напоминает своим характером первую часть старинных сюит – Grave на 3/4» (Кокорева, 138). Будут ли исполнители подчеркивать или нивелировать эту торжественную поступь начальной пьесы, нам предстоит выяснить.

Обратимся к выбранным исполнениям. Следует сказать, что в них представлена весьма широкая темповая палитра. Медленнее всех пьесу исполняет С. Рихтер, ее продолжительность 3 минуты 25 секунд. Быстрее всех исполнение М Плетнева – 2 минуты 25 секунд. В нашей выборке пианистов так совпало, что отечественные музыканты склонны к крайним темпам. Хотя это не может являться общим правилом, тем не менее, может говорить о несколько большей свободе обращения с авторским замыслом, чем у соотечественников автора. Достаточно неторопливы и оба французских исполнения.

С выбранным исполнителями темпом связана и манера звукоизвлечения, тембровая палитра звучания. Исполнение С. Рихтера отличается очень мягкой звучностью. А. Корто, наоборот, исполняет пьесу ярким звуком, картинно, словно лепит звуками пластичные формы. Танцевальность, которая заложена в сюжете этой пьесы, пожалуй, наиболее явно реализуется в исполнении М. Плетнева, чему способствует его более подвижный темп. Исполнение П. Роже на фоне других исполнение немного теряется, оно более приглушенное.

Значительные агогические отклонения присущи всем выбранным исполнениям. Они связаны как с небольшими замедлениями в конце фраз, так и с темповым противопоставлениях пластов, например, торжественного шествия в первых трех тактах и более подвижных воздушных спускающихся аккордов в 4-5 тактах. Например, сильные замедления и противопоставленные им последующие ускорения текста мы наблюдаем у М. Плетнева, в меньшей степени это выражено у С. Рихтера. Исполнение французских пианистов в темпоритмовом отношении более выверены. Самое метро- и ритмоустойчивое исполнение присуще П. Роже. А. Корто исполняет эту прелюдию также, как и П. Роже, с поступенным движением, и позволяет себе чуть больше замедлить какие-либо места, чем П. Роже.

Как указывают многие музыковеды, в этой пьесе главное – не столько мелодическая линия, сколько аккорды «утолщающие» ее и своим чередованием дающие эффект сопоставления красок. Эту задачу исполнители тоже решают по-разному. Выделяет ярче всех мелодическую линию М. Плетнев, динамически и темброво подкрашивая ее. А. Корто и П. Роже наравне не слишком выделяют мелодическую линию; в 4 такте во внутренней кульминации фразы верха «парящих» аккордов Роже слегка выделяет, в отличии от А. Корто, у которого это место сыграно очень сглаженно. А в исполнении С. Рихтера мелодия сначала сливается с аккордами, но уже начиная со второго проведения темы он выделяет ее более явно.

Каждому исполнению этой прелюдии характерен свой динамический диапазон. Чрезвычайно широк он у М. Плетнева, от “ppp” до “ff”. Например, во втором разделе сильно выделена верхняя мелодическая линия, она звучит ярко и звонко, а медленная поступь в левой руке едва слышна, почти неуловима, она создает своеобразную дымку образу, расплывчатость. У Рихтера также велик диапазон динамики, но в отличии от “p” Плетнева, его “p” более насыщенно. “f” у Рихтера порой бывает сильным и даже резким. Чего не скажешь об исполнении французов. В исполнение А. Корто можно уловить местами “f”, но в основном вся прелюдия звучит на “p”, “mp”, “mf”. Исполнение П. Роже отличается своей приглушенностью звука; в его динамике нет каких-либо крайностей: у него нет ярко подчеркнутых верхушек, бас тоже не выделяется, но, несмотря на это, он полновесный. Даже один из финальных аккордов прелюдии (29 такт) он играет не на “f”, как это делают Плетнев и Рихтер, а их “f” это скорее fortissimo, а на “mf”.

Звучание инструмента у каждого пианиста отличается своей неповторимой особенностью и звуковая палитра всех исполнений достаточно разнообразна. С. Рихтер играет прелюдию полным, мягким звуком. Интерпретации Плетнева характерны большие звуковые градации: некоторые места он исполняет почти невесомо, тончайшим звуком, другие острым “f”. Исполнение А. Корто очень поэтично. Оно отличается некоторой мягкостью, и в тоже самое время включает в себя яркие моменты. Звуковая палитра П. Роже, как уже было сказано, не богата какими-либо крайностями. Его туше довольно тихое, монотонное.

Интерпретация, в которой меньше всего слышны наложения звуков друг на друга за счет педали, принадлежит П. Роже. Его пользование педали очень деликатное. Она у него скорее связующая. Только в конце прелюдии (25-26 такты) он позволяет себе немного придержать ее на первую и вторую доли. У А. Корто более свободное ее применение. Отметим педаль в исполнении Плетнева и Рихтера. Оба пианиста во втором разделе прелюдии, в тактах 11-12 и 13-14, берут педаль и держат по два такта; это создает своеобразное объемное пространство. Заметим, что такого приема мы не встречаем ни у Корто, ни у Роже. Русские пианисты пользуются педалью очень свободно.

Теперь определим исполнительскую форму каждой интерпретации. Для М. Плетнева более характерны динамическое и темповое разнообразие и противопоставление. Для С. Рихтера – плотность и мягкость звука, медленное движение с большими замедлениями. В отношении П. Роже это бережное отношение к звуку, педали, динамике, а А. Корто – органичное сочетание разнообразных динамических оттенков и свободное, но очень собранное, темповое решение прелюдии.

Использование описанных исполнительских средств делает возможным создание на базе одного и того же нотного текста совершенно различных художественных образов, являющихся, разумеется, вариантами исходного. Как мы видим, это происходит с каждым исполнением, предложенным в данной работе. Одно исполнение дает больше жизни, красок и движения прелюдии, такое как интерпретация М. Плетнева; другое наполняет картину красочностью, поэтичностью и очарованием – исполнение А. Корто; третье замедляет время, создает будто застывший образ, но при этом сгущает краски и цвета – исполнение С. Рихтера; четвертое являет собой что-то очень тайное, зачарованное и далекое – исполнение П. Роже.

«**Что видел западный ветер».**

«Прислушайтесь к шуму ветра, который проносится мимо вас, рассказывая вам историю мира» (Клод Дебюсси)

Тональность fis-moll. Весь материал прелюдии представляет собой сплав из различных фигураций, секундовых и октавных созвучий, аккордовых рядов, звенящих секундаккордов, различного рода мотивов. Форма прелюдии свободная. Л. Кокорева предлагает разделение прелюдии на 9 секций.

Что же увидел западный ветер? Какую весть он несет? Какой смысл сокрыт в названии прелюдии? Мы видим здесь разгневанную морскую стихию, гонимую ветром. Две эти стихии рассказывают о человеческой участи, горе (драме?) и ужасе. Л. Кокорева проводит аналогию между этой прелюдией и симфоническим диалогом моря и ветра (триптих «Море», 3 часть)

Это одно из самых мятежных и мрачных произведений Дебюсси и одна из самых выдающихся его прелюдий. Это ярчайший пример звуковых обобщений. Л. Кокорева также проводит аналогию этой прелюдии с оперой «Пеллеас и Мелизанда» и приводит доказательства. Некоторые знаки из оперы имеют место быть в прелюдии: это мотивы ветра, падения кольца в воду, панического бегства, закрывающихся ворот, тремоло на секундах нот «до-ре». Можно сказать, что Дебюсси как бы сконцентрировал самые ужасные сцены оперы и воплотил их всего на нескольких страницах прелюдии.

Прелюдия исполнена у всех музыкантов приблизительно в одном темпе. Но стоит отметить самое быстрое из них длительностью 3 минуты 35 секунд, принадлежащее М. Плетневу, и самое короткое длительностью 3 минуты ровно Паскаля Роже. И если в предыдущем разборе прелюдии «Дельфийские танцовщицы» интерпретация М. Плетнева оказалась самой быстрой, то теперь все оказалось с точностью наоборот. А вот продолжительность исполнения пьесы А. Корто и С. Рихтера оказались одинаковыми – 3 минуты 15 секунд. Все эти темповые различия оказались итогом свободы интерпретации, индивидуальных особенностей замедлений и ускорений каждого исполнителя. И от этих особенностей каждого исполнителя остаются абсолютно разные и неповторимые впечатления.

Очень важно сказать несколько слов об агогической свободе исполнений. Темповые изменения здесь происходят вместе со сменой фактуры прелюдии, сменой ее разделов, динамическим рисунком прелюдии. Очень показательно в этом плане начало пьесы с ее волнующими арпеджированными фигурациями, где «ветер несет страшную весть». (Кокорева с.158) А. Корто начинает прелюдию словно издалека, у П. Роже, напротив, ветер решительно надвигается с первых же нот. С. Рихтер начинает ее также затаенно, как Корто, но молниеносно достигает “ff” с необузданной, устрашающей силой. М. Плетнев находит другое решение. Он делает микроволны, микропорывы ветра внутри каждого из первых тактов прелюдии. После короткого вихря следует смена фактуры, появляется новый мотив, построенный на последовательностях аккордов. Именно при таких сменах характера музыки и фактуры происходит некоторое расширение темпоритма, что усиливает образность прелюдии. Ведь именно так можно передать весь замысел этой прелюдии, со всеми шквалами ветра и иногда его затишьем. Такие моменты будут встречаться не раз в прелюдии. Самым порывистым и стремительным является исполнение П. Роже за счет очень частных ускорений «порывов ветра».

Динамический диапазон этой прелюдии необычайно широк. Здесь мы встречаем моментальный взлет от “pp” до “ff”, всевозможные crescendo и diminuendo как внутри “p”, “f”, так и в переходах между ними. В каждом исполнении динамические границы приблизительно схожи, начиная от “pp” и заканчивая “fff”. Отличия лишь в применении этих нюансов и их интенсивности на разных участках прелюдии каждым исполнителем. А. Корто, например, доходит до fortissimo только в 35 такте, ведет эту длинную кульминацию до самого конца, а С. Рихтер, как и П. Роже, показывает всю мощь и силу звука уже в первых тактах прелюдии, и выстраивает несколько пластов кульминации, доходя до предельного “fff”. Множественные кульминации прелюдии опять же создают образ вихрящегося, то исчезающего, то снова нарастающего ветра. Исполнение М. Плетнева отличается тончайшей градацией звука, он мастерски использует все динамические, звуковые возможности фортепиано.

Каждой интерпретации свойственен свой звуковой колорит, палитра звуковых красок. И каждый интерпретатор добивается передать образ с помощью разных способов прикосновения и звукоизвлечения. Игру А. Корто характеризует больше некая мягкость, зыбкость, наряду с порой жестким звучанием верхних голосов кульминации и бархатным, глубоким басом. Исполнение М. Плетнева отличает его микродинамика, от мягчайшего pianissimo до предельно звонкого и кричащего “f”, заключаемая в мгновенной смене туше, артикуляции на протяжении всей прелюдии. Исполнение П. Роже – достаточно сухое и жесткое, звучание прямолинейное, несколько угловатое. Думается, достигает он этого путем жесткого нажатия на клавиши, зачастую с очень большой силой. Исполнение С. Рихтера несколько напоминает игру П. Роже, их объединяет нарочито резкое звучание ряда кульминаций в середине прелюдии. И если Роже ходил по «краям», то Рихтер играет ее глубоким звуком, насыщенным.

Применение педали в данной прелюдии имеет очень важное значение. Ее частое долгое держание дополняет образ прелюдии; благодаря ей усиливаются рокочущие, наводящие ужас вихри ветра, усиливается его гул. В прелюдии очень много задержанных и тремолирующих басов, что тоже объясняет ее продолжительность. Вопрос в том, как с ней обращаются предлагаемые исполнители. У С. Рихтера, как и у П. Роже, довольно длинная педаль, а у М. Плетнева и А. Корто есть достаточно «чисто» исполненные места. Это касается подснятия педали в тактах 15-18, и особенно 43 такта, в котором М. Плетнев полностью меняет педаль, в отличии от остальных исполнителей, у которых в этом месте звучит гул.

 Какая же особенность исполнительской формы свойственна каждому интерпретатору? В силу своего образа прелюдия построена на противопоставлении динамики, поэтому эта особенность присуща каждому исполнению. В интерпретации А. Корто выделим художественное мышление, последовательное выстраивание формы, высокую художественность образа. Исполнение С. Рихтера выделяется именно грандиозной динамической мощью. П. Роже отличает темповое нарастание, экспрессивная взрывчатость исполнения, а М. Плетнева тонкое чувство звука, динамики и выстраивания фраз.

«**Холмы Анакапри».**

Эта прелюдия – воспоминание композитора о поездке в Италию, построенное на сопоставлении движения и света. В тарантеллах можно увидеть виды Неаполитанского залива, с его виллами и заливами. Ведь именно тарантелла для Дебюсси стала выражением итальянского и испанского колорита. Важно отметить ремарки прелюдии: leger – «легко», lointain – «издалека», joyeux – «весело», они объясняют ее характер. Это картина полна света и праздничности, свидетелями которой становятся холмы (а не люди). Эти танцы одержимы; после них звучит простая, но меланхоличная народная песня. Благодаря форшлагу в этой части пьесы передается одновременно и дерзкая, и нежная музыка.

Тональность H-Dur выдержана на протяжении всей пьесы.

По воспоминаниям М. Лонг, Дебюсси любил, чтобы исполнение этой прелюдии было тонким, интенсивным и чарующим, «как тембр голоса невидимого возлюбленного» (лонг, с.102). Эта пьеса, по словам Дебюсси, должна быть исполнена как неаполитанская!

Пьеса строится на тематическом материале гексаккорда, не имеющего полутоны – «си - до-диез – ми – фа-диез – соль-диез – ля-диез».

В качестве фигуративного элемента берется аккорд, но с использованием всевозможных его вариантов: это и аккорд в своем первоначальном виде, и «глиссандо» по его звукам, и аккорд в виде арпеджио.

Интересна кода. В ней возникает тематизм, далекий от начального варианта и происходит максимальное размывание рельефов темы. Так создается чувство незавершенного повествования.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Импрессионизм стал важнейшей тенденцией в фортепианном искусстве начала ⅩⅩ века. И именно стараниями К. Дебюсси было создано свойство фортепиано, его «звучащий образ». При относительной узости фортепианных жанровых сфер творчество Дебюсси расширило смысловые горизонты фортепианной музыки, и наметило ее колоритные, изобразительные возможности. Именно Дебюсси открыл пути новому мышлению в музыке и предопределил многие течения музыки XX века, такие как неоклассицизм и экспрессионизм.

Музыка Дебюсси, не смотря на ее живописность, красочность, поэтичность, будто рожденная для того, чтобы наслаждаться, в действительности очень глубока. О вечных проблемах он сообщает очень тихо, мягко, без пафоса. И музыка его будто вся окутана тишиной, она требует аккуратного с ней обращения, и именно это создает сложность ее интерпретации.

Сочинения Дебюсси до сих пор остаются достаточно актуальными в концертной деятельности исполнителей и педагогическом репертуаре. Чаще исполняются именно фортепианные и камерные сочинения композитора, в основном это обе тетради «Образов», «Остров радости», Прелюдии, Бергамасская сюита, симфонические же – гораздо реже. Существует большое количество записей сочинений Дебюсси. Назовем исполнителей, чей репертуар включает в себя наибольшее количество его произведений. Это Жан Эфлам Бавузе, Паскаль Роже, Святослав Рихтер, Алексей Любимов. Среди известных исполнителей, которые обращались к музыке Дебюсси, но не так часто, назовем Марту Аргерих, Андраша Шиффа, Марка-Андре Амлена, Михаила Плетнева, Николая Луганского, Евгения Кисина.

Огромное количество интерпретаций и записей позволяет современным музыкантам получить представление о различных вариантах прочтения сочинений Дебюсси, выявить общие черты и различия исполнений, почерпнуть что-то для собственной работы над сочинением и исполнительской деятельности.

|  |
| --- |
|  |