

Прелюдии Дебюсси.

(методическая разработка).

Данная методическая работа является материалом для мастер-класса. Контингент слушателей - пианисты, композиторы и музыковеды, обучающиеся в музыкальном вузе или колледже. Мастер-класс желательно проводить в форме диалога пианиста и композитора, что влечёт за собой появление дополнительной информации.

Прелюдии Дебюсси написаны в период наивысшей зрелости фортепианного творчества композитора. В своих концертах классик французской музыки предпочитал исполнять именно Прелюдии. Фортепианные сочинения Дебюсси изучаются в курсе истории зарубежной музыки. Но этих знаний недостаточно, чтобы понимать стиль композитора, исполнять его музыку. Вопросы трактовки музыкальных сочинений постоянно находятся в поле зрения музыкантов. Так, до сих пор остаётся дискуссионным вопрос о том, как играть ХТК Баха. Существует много редакций, содержащих спорные моменты. В интерпретации классики нередко закрепившиеся стереотипы. Напр., в отношении финала Сонаты b-moll Шопена. Его ассоциируют с образом «ветра на могиле», исполняют в «бешеном» темпе, вопреки ритму восьмых у автора. Эта интерпретация идёт от Антона Рубинштейна. Отмечая, что в финале много интонаций из I, II, III части, проф. Московской консерватории В.А.Мержанов предлагает своим ученикам вообразить картину погружения душ умерших в реку Забвения (Лету), «где есть только одна мощная волна, напоминающая о былом». За этим образным сравнением скрыта мысль об обобщающей роли финала.

Небольшое отступление в область исполнительства показывает, сколь важно проникновение в замысел, музыкальный язык сочинения для его интерпретации. Столь же важно уяснить композиторам и музыковедам, что для понимания стиля произведения нужно знать, какую роль в нём играет исполнение и сам инструмент. Фортепианная музыка Дебюсси показывает значение такой связи, отмечаемой в различных работах по творчеству композитора.

Прелюдия №2 «Паруса».

Это образец музыкального пейзажа, переданного через медленное созерцание образов. Состоянию неподвижности способствует целотоновый лад, однотонный, лишённый каких-либо тяготений. Хроматизмы в т.31, пентатоника в т.т. 42-47 создают кратковременное обновление ладового колорита. Необычно развивается тематизм. Прежде, чем говорить о нём, наметим контуры формы. Она у Дебюсси основана на различных видах трехчастности, но отличается

своим строением от традиционных форм. Первый раздел - экспозиционный (т.т.1-41) имеет трехчастную конструкцию. 2-й - срединный ограничивается 6-ю тактами (т.т.42-47). 3-й раздел выполняет функции репризы, не повторяющей прежний материал, а лишь подводящей итог его развитию (т.т.48-64). Тематизм кажется мозаичным, но все его элементы сплавлены в одно целое. Отсутствует традиционный период с его прочными устоями: гармонической функциональностью и метроритмикой. На место выдержанной фактурной схемы приходит изменчивость и непредсказуемость голосоведения. Вместе с тем, Дебюсси не отрицает лад, тональность, традиционную аккордику, но он использует эти средства по-иному. К примеру, гармония в прелюдии складывается из одной целотоновой гаммы, в среднем разделе - из пентатонической.

Проследим формирование и развитие тем прелюдии. Первую тему ассоциируют со звучанием сигнальной трубы (т.т.1-4). Она состоит из двух подобных фраз и проводится на неизменной высоте ещё четыре раза - точно либо вариантно. Вторая тема имеет признаки хорала (т.т.7-14). Для пианиста она привлекательна зеркальным отражением первой темы, что очень заметно при их соединении (т.т.15-17). Вторая тема звучит далее без транспозиции: в т.т.15-20 в аккордовом изложении с вычленением основного мотива и перемещением в средний регистр; в т.т.33-37 в такой же фактуре она проводится полностью, при этом появляется октавная дублировка, вплетающаяся в фигурацию. Попутно отметим, что у романтиков в «отделке» фактуры главное значение имеет фигурация и дублировка. Дебюсси - продолжатель этой традиции. Третья тема имеет срединный характер (т.т.22-23), интонация на сильной доле такта является ритмическим вариантом второго такта первой темы. В своём развёртывании третья тема переходит в фиоритуру (т.т.29, группа из 4-х 32-х и одной 8-ой), подводящую к кульминации (т.т.31), уплотнённой хроматизмами и каноническим изложением. Из затактовой фигуры третьей темы формируется тема среднего раздела, но подготавливает её контрапунктирующий голос, примыкающий к этому разделу (т.т.38-41). Достигается подход к новой теме выписанным ритенуто - квинтоль, квартоль, триоль и общим для обоих разделов тоном *as* (т.т.40-41). Необходимо обратить внимание и на более мелкий тематизм: нисходящая терция в среднем разделе (т.т. 42-43), фоновые «вставки» в репризе (аккордовые пласты в т.т.54,56, 58, 60), трёхоктавные ге как звучащие «точки» в окончании первой части первого раздела (т.т.21-22) . Движения рук в т.т. 21-22 создают не только звуковое, но и зрительное ощущение границы формы. «Вставки» созвучий в т.т. 54,56,58,60 вместе с другими голосами образуют подобие оркестрового tutti, завершающего произведение. Бас *si b* - опора всей композиции. Это явление естественное для традиционной восточной музыки, к которой Дебюсси питал интерес. Бас протлевается педалью, в т.т. 45-47 он

звучит отрывисто. Там, где возникают половинные длительности, педаль создаёт фундамент обертоники верхних голосов. В оркестре многие «половинки» оказались бы залигованными, но на фортепиано продление уместней через повтор баса. В репризе у баса появляется октавный призыв (т.т.48-53, 55-57). Именно призыв, а не удвоение в октаву, которое противоречило бы характеру музыки. Таким образом, линия баса имеет много значений, несмотря на скромную роль органного пункта.

Мы ознакомились в общих чертах с тематизмом, формой и отдельными выразительными средствами в прелюдии. Теперь имеет смысл прослушать произведение целиком, обращая внимание на изложение и развитие тем, на другие стороны композиции.

Подведём некоторые итоги. Многочисленные темы и мотивы остаются неизменными, но они обрастают вариантными изменениями, объединяются. Между ними возникают интонационные связи. Напр., целотоновый пассаж в репризе выводится как обращение начального мотива первой темы, а также как заимствование из средней части первого раздела (т.т.29 -30, нижний нотоносец). В коде (т.т.58-64) объединяются элементы первой и второй тем с фоновым материалом, появившимся ранее в т.54. В последних тактах целотоновый пассаж наложен на «угасающие» мотивы первой темы. Средний раздел состоит из 6-ти тактов, но он сравним с законченной миниатюрой. Материал первого такта (т.42) дважды подвергается фактурным изменениям и переходит в код, в которой развитие быстро сворачивается. Контрастность достигается противопоставлением мелодического и гармонического склада. Характер мелодики с её пентатонической окраской рождает живое чувство, контрастирующее настроению холодной созерцательности.

Исполнение прелюдии требует владения фортепианным piano, тонкого осмысления педали (автор указал её лишь в коде), точного воспроизведения штрихов. Дебюсси применял четыре вида артикуляции – legato, non legato, portato (точка с лигой), tenuto. Ноты с чёрточкой могут исполняться по-разному. Это зависит от характера музыкального текста. Композитор иногда давал соответствующие пояснения. Особую трудность вызывает ритм. Преобладает свободное ритмическое дыхание, сглаженность акцентов и, вместе с тем, многообразие ритмических смен. Украшения входят в интонационный рисунок. Нередко мелодизм носит характер арабески – волнообразной линии, достаточно независимой по отношению к другим голосам. В своём отношении к пианизму, к поискам специфически фортепианной выразительности композитор продолжал традиции Шопена и Листа. Полагают, что Дебюсси находил в клавиатуре связь с живописью. Нередко аппликатура диктовала выбор интервалов, напр., расположение секунд в аккорде. Само наличие белых и чёрных клавиш подсказывало композиционные идеи. В «Парусах

средний раздел обязывает музицировать только на чёрных клавишах. В целотонной гамме отсутствие полутоновых скольжений между чёрными и белыми клавишами создаёт устойчивое положение пальцев. Звукоряд прелюдии даёт возможность равномерного чередования белых и чёрных клавиш. Быть может, для небольшой руки менее удобны четырёхголосные аккорды с большетерцовыми интервалами. Тускловатый колорит целотонности приобретает красочность, благодаря разнообразию фортепианных звучностей, выразительному использованию регистров, подобному живописной перспективе. Так, очевидный эффект отдаления ощущается в репризе, когда хоральная тема появляется в верхнем регистре рояля. Кода демонстрирует весь спектр фактурных воплощений целотонной гаммы.

Прелюдия №6 «Шаги на снегу».

Эта пьеса не только образ зимнего пейзажа. Её оstinатная попевка («трагическое оstinато» по определению В.Холоповой), а по сути своей интонация-вопрос, символична. Символ явление конкретное, но он может означать многое. В прелюдии ощущение «шага» постепенно сменяется другими ассоциациями, напр., нарастающим чувством одиночества. Созерцательность, живописность, таким образом, не исключают здесь элемента психологизма. В отличие от статики «Парусов», в данной прелюдии развитие имеет сквозной характер. Весь тематизм вырастает из первого четырёхтакта, материал которого вариантно развивается. Из него вычленяется интервал нисходящей терции (т.т.12-13, 21 и др.), противостоящий восходящим секундам оstinато. В репризах Дебюсси нередко вводит новые интонации или темы. Такова, напр., мелодическая линия трёхголосных созвучий в т. т. 30-32. Строение прелюдии может быть отнесено к вокальным строфическим формам. Все «строфы» начинаются установлением оstinатного фона. Границы между ними скрыты, исключение составляет глубокая цезура на грани середины и репризы (т.т.14-15). Это длительная остановка на целотонной гармонии, отсутствие интонационного развития, сведённого к однозвучным мотивам (ранее они встречались в т.т.5-6). Представим схему формы: т.т.1-7 – первая часть, т.т. 8 – 15 – середина, т.т.16- 25 – реприза, т.т.25-37-кода. Во всех частях нет квадратности. Иногда она намечается, но не реализуется, напр., в заключительном пятитакте.

Перед дальнейшим анализом необходимо прослушать прелюдию, наблюдая, как меняется облик оstinато и контрапунктирующего голоса. Желательно обратить внимание на переходы к репризе (т.т.14-16) и к заключению (т.т. 30-32).

В произведении главное развитие сосредоточено в гармонии. Бесплезно искать в ней традиционные функциональные связи. Связь аккордов больше мелодическая с элементами линейности. Созвучия имеют разный интервальный состав и обладают самостоятельной ценностью. Сложный аккорд может стать основой лада. Напр., в т.т. 30-32

Des-dur- ный нонаккорд расплывается в миксолидийский лад. В 1-й части главенствует диатоника: натуральный d-moll сменяется дорийским. Начальный и заключительный аккорды середины (т.т.8 и 14) основаны на целотоновости. В т.т. 8-11 проявляется хроматика, сменяемая диатоникой в следующем двухтакте (т.т.12-13). Начало репризы идёт в рамках диатоники - фригийский g-moll (с дорийской секстой), далее намечается дорийский d-moll. Неожиданно вместо d-moll появляется Des-dur-ный нонаккорд, его продолжительность указывает на ключевую роль в композиции. Затем вместе с хроматическим ходом баса идёт цепочка напряжённых аккордов. Гармонический колорит коды мягче, хроматика постепенно отходит на второй план, её место занимает диатоника (т.т.30-32). На границе т.т.32 - 33 Des-dur плавно переходит в однотерцовый d-moll. Звук cis, относящийся к гармоническому минору, в то же время является отзвуком des. Нисходящая увеличенная секунда cis-si b энгармонически равна нисходящей терции, имеющей в заключительных тактах символический смысл. Подчёркивается и значение аккорда g –moll, которым начинаются реприза и кода. Всё сказанное о гармонии свидетельствует о том, что она трактуется преимущественно красочно - через взаимодействие диатонических ладов, целотоновости и хроматики. Но всё же реприза отмечена всплеском динамического напряжения гармонии, чему способствует линейное движение баса (т.т. 20-25). Вид аккордики также используется как красочное средство. Показательно, напр., противопоставление диссонирующих созвучий и трезвучий с их обращением.

Рассмотрим в общих чертах всю композицию. Оstinato изложено в виде двухголосного контрапункта. В нём важна не только проводящаяся с усиленным повтором интонация вопроса («расслабленность» большой секунды, а затем напряжение малой), но и упорное повторение pedalного re. Мелодия верхнего голоса (т.т.2-4) в следующем трёхтакте сильно преобразуется: попевка в объёме терции (т.т.2) превращается в точечные мотивы (т.т.5-6), а следующая часть мелодии (т.т.3-4) сокращается, расширяется интервально (т.т.7 с затактом), превращаясь в связку к следующей части. В средней части остинато развивается через хроматическое сопоставление аккордов, затем появляется участок диатоники с мелодической линией в басу и намёком на тональность Des-dur. Оstinato исчезает, в т.т.14 заимствуется его ритм и вновь появляется целотоновость, но без звука re, который приберегается для репризы. Реприза предваряется хроматическим ходом в басу (т.т.15) – предвестником новой повторяющейся фигуры - ритмическим вариантом остинато (т.т.16-18). При вступлении верхнего голоса возникает противодвижение голосов (т.т.17-18). Это один из многих приёмов, создающих симметричное движение рук. Показательны в пианистическом отношении и другие моменты: упомянутый выше кульминационный фрагмент с нарастающим напряжением гармонии (т.т. 20-25), светлый колорит уходящих вверх трёхголосных созвучий (т.т.30-

32), «истаивание» остигатного мотива в верхнем регистре с противостоящей ему интонацией нисходящей терции (т.т.33-35). Прояснение музыкальной ткани в заключительных тактах сказывается и в другой детали: альтерированные кварты и квинты, звучавшие в конце средней части (т.т.14-15), превращаются в чистые. Здесь возможна, как и в первом случае, скрытая ассоциация со звучанием колоколов (в т.т.14 увеличенная кварта в басу). Введение в репризах новых интонаций или новая интерпретация прежних – черта, свойственная стилю Прелюдий, о чём говорилось выше. В заключительном аккорде высотное разобщение гармонических тонов создаёт особый пианистический эффект. Но при таком внешне завершённом окончании всё-таки остаётся ощущение недоговорённости, что вполне согласуется с содержанием произведения.

Прелюдия № 24 «Фейерверк».

Прелюдия «Фейерверк» - энциклопедия фортепианно-колористических опытов Дебюсси. С самого начала в остигатном мотиве затевается чередование белых и чёрных клавиш. Точечные мотивы в верхнем регистре и в басу подчиняются тому же принципу, также как и токкатная фигура в т.т.20-24. В т.т.17 глиссандо по чёрным, в т.т.87 - одновременно по белым и чёрным клавишам. С той же лёгкостью контрастируют тональности: в т.т.3-4 тоны *re* и *as* представляют соответственно *d-moll* и *Des-dur*, в т.т.29-30 белоклавишная фанфарная попевка смещается на чёрные клавиши. Состязание «чёрных» и «белых» в коде оборачивается утверждением «чёрных» (т.т.88-98). Фортепианность изложения подчас корректирует фактуру. К примеру, во фрагменте *Scherzando* линия больших секунд в левой руке как бы независима от прилегающей гармонии (т.т.47-56). Virtuозность прелюдии большей частью выражена в многочисленных эффектах вибрации, в ярких «мазках» звуковых пятен, подвижности регистров. Прелюдийность сочетается с токкатностью и её нередкой спутницей - фанфарностью. Кода примечательна появлением цитаты из «Марсельезы», хорошо вписывающейся в атмосферу праздника. В прелюдии много мотивного материала, мелких контрастов, темповых изменений. Заботясь о цельности исполнения, Дебюсси акцентировал внимание на строгом выполнении ритма в этом сочинении. Восприятие музыкального текста, особенно при частой смене регистров, сложной фактуре облегчается во многих фрагментах прелюдии трёхстрочной записью.

Ладогармоническое строение «Фейерверка» определяет развитие тематизма, контрастность образов и форму в целом. Напр., чистые трезвучия встречаются на кульминации и в других узловых моментах формы (сопоставления трезвучий в т.т.61-64). Более употребительны септаккорды, нонаккорды, целотоновые и иные созвучия. Есть также

сгущения секундовых интервалов - так называемые «кластеры» (т.т.1-16, т.т.20-24). В звуковые потоки сливаются пассажи, состоящие из мягких, обертоновых звучаний с преобладанием больших секунд (т.25). Своеобразна динамика, которой не свойственны длительные нарастания и спады. Громкостные контрасты являются таким же красочным средством, как и фактура. Парадоксально, что в этой музыке праздника *piano* занимает большее место, чем *forte*. Даже масштабная фактура фортепиано может звучать *piano* (т.т.61-64). Отсутствие постоянных указаний педали объяснимо очевидностью её применения. Педаль отмечена лишь в т.т.53-54 ремаркой «laissez vibrer», означающей продление звучания.

«Фейерверк» - масштабная пейзажная фреска, превосходящая рамки миниатюры. С одной стороны, в прелюдии резко ограничен тематизм, который составляет в основном разделе фигурационный материал и фанфарный мотив. С другой стороны, строение формы сложнее привычной для Дебюсси трёхчастности. Наличие вступления и заключения сомнений не вызывает. Основной раздел нельзя назвать ни какой-либо трёхчастной формой, ни вариационной, ни рондообразной. Принимая во внимание гармонический план и большую роль мотивной разработки, можно предположить в данном случае сонатные черты. Это сонатная форма, в которой нет самостоятельной побочной темы. Такой тип сонатности встречается, напр., в симфониях Гайдна. Но разработочные приёмы не связаны с классицизмом, несмотря на технику мотивных вычленений. Всё многообразие фактуры, вычленения, «врезки» фанфарного мотива или образование более протяжённых эпизодов подчинено картинно-живописным задачам.

Схема основного раздела:

	ГП.	СП.	ПП.	ЗП.	Разработка.	Реприза (ГП).
Такты:	25-32	33-34	35-40	41-43	44 - 78	79 -87

Дальнейший анализ прелюдии более целесообразен после её прослушивания.

Вступление не только вводит в атмосферу праздника, но постепенно приближает тональность основного раздела. Это проскальзывающие на фигурационном фоне «блики» *d-moll* и *Des-dur* (т.т.1-17), «жужжание» кластера *si,c,des,es* (т.т.20-24). Появившийся *C-dur* (т.25) не трезвучие, а нонаккорд, возникший на основе обертоники. В т.30 он смещается в такой же аккорд от *cis*, а затем от *re*. Фанфарный мотив со всеми его вариантами, включая хроматический сдвиг, проводится в экспозиции четырежды. В СП фигурационный материал ГП преобразуется. Изменяется регистр, вводится хроматический звук *cis*, появляется бас (т.т.33-34). ПП, идущая в тональности доминанты, превращает фанфарные мотивы в лирическую тему. Этому способствует и мягкий колорит целотоновой гармонии (т.т.35-38). Следующее перевоплощение «фанфар» наступает в ЗП (т.т.39-43). Изменение ритма,

перемещение в высокий регистр создаёт иллюзию «рассыпающейся» звучности. Здесь возможно сравнение с гаснущими искрами фейерверка. Усечённый 44-й такт образует грань между экспозицией и разработкой.

Разработка снабжена частыми авторскими указаниями, раскрывающими многое в драматургии пьесы, в её исполнении. Напр., подчёркивается рельефность штриха «фанфар», мягкость артикуляция баса, поддерживающего поток фигураций. Оправданно *rubato* при исполнении *glissando*, постепенное замедление в коде. В момент появления цитаты в коде автор рекомендует исполнять её как слышимую издалека. Но это не единственный случай, где ощутима звуковая перспектива. Отметим наиболее характерные моменты разработки:

т.т. 45 - 46 - вычленение мотива III переходит в токкатную фигуру;

т.т.53-56 - графика и само звучание широко разбросанных больших секунд вызывает в воображении картину фейерверка; перекрещивание рук, распределение между ними чёрных и белых клавиш, октавные скачки ставят перед исполнителем увлекательную задачу;

т.т.57-60 – тонкость ладовых переливов в фигурациях (пентатоника, очертания доминантового септаккорда, целотоновость, дорийская гамма);

т.т. 61-64 - кульминационное изложение «фанфар» в аккордовой фактуре с глоссандирующими ходами и красочным сопоставлением тональностей

в духе романтизма; необычность эпизода состоит в кажущемся противоречии массивной фактуры и тихой динамики (автор отражает не столько происходящее событие, сколько оставшийся в памяти образ);

т.т.65-70 - в пентатонически окрашенную фигурацию «инкрустируются» интонации «фанфар» с выдержанными во всём фрагменте октавами в правой руке, а также пассаж и каденция с её терпким гармоническим звучанием;

т.т.71-78 – своеобразный предыкт к репризе, в котором слиты воедино фигурационные рисунки разработки; трели в левой руке - новая интерпретация «жужжащих» секунд вступления (т.т.20-24);

т.т.79-87 – реприза, начинающаяся взлётом фигураций из глубин нижнего регистра; апофеоз праздника выражен в массивных, оркестральных звучаниях;

т.т.84-87 - напряжение кульминации подготовлено поступенным восхождением квинт от C,D,E, а затем мажорных трезвучий Es,E,F,Fis, обострённых септаккордами в среднем регистре;

т.87 - пассаж *glissando* по чёрным и по белым клавишам - предельное выражение композиционной и пианистической идеи, последовательно развиваемой в прелюдии; предвосхищение одной из техник 20-го века –

сонористики;

т.т.88-89 – в коде фигурационный рисунок вступления теряет свою чёткость, благодаря «разбавлению» элементом целотонности и паузированию;

т.т.90-98 - квинтовое тремоло в басу - признак просветление колорита; новая тема - отголосок «Марсельезы» соединяется с его прототипом – «фанфарой»; утверждение Des-dur в конце прелюдии обнаруживается в его полном показе в т.96, слегка завуалированным прибавленной секстой.

Все особенности музыкального языка Дебюсси, о которых говорилось выше, проявляются в той же мере в «Фейерверке». Но нужно выделить колоссальную роль фоново-фигурационного развития, проявляющегося в пейзажных образах композитора, и масштабность формы, слагающейся из мелких деталей.

Прелюдия № 12 «Менестрели».

Некоторые прелюдии композитора построены не на мотивах, а на темах различной протяжённости. Такова часто исполняемая на фортепиано и в различных транскрипциях прелюдия «Менестрели». Название не имеет ничего общего со средневековыми музыкантами и актёрами Европы. В 19-м веке возникает американская разновидность музыкального театра - «представления менестрелей», сочетавшие местный фольклор с традициями английского театра. В них участвовали белые актёры, загримированные под негров. Впоследствии формируются негритянские труппы, продолжавшие ту же традицию. В своей прелюдии Дебюсси яркими штрихами отразил свои впечатления от игры негритянского ансамбля, сосредоточив внимание именно на негритянских фольклорных элементах. К ним относятся синкопированные ритмы, пентатонические обороты, имитация игры на банджо. Отображены характерные для джаза гармонические обороты, аккорды. Явственно слышны имитации контрабаса и ударных. В т.т. 58-63 имитируется малый барабан, в т.т.81-85 на том же ритме - большой барабан. На первый взгляд, это трехчастное произведение с тематическим развитием не отличается от классических форм. Но своеобразное претворение джаза с большой ролью «инструментальных соло», квазицитаты (см. квазицитаты в т.т.28-31, т.т.63-74), колористическое разнообразие делают такую форму исключительной по содержанию и техническому воплощению. Обилие пикантных подробностей в гармонии также говорит о влиянии джаза. В т.18 с нарочитой помпезностью обставлен кадансовый оборот к G-dur. Это явное заимствование и не без доли иронии. Неоднократно использован приём вторжения рефренной темы, повторяющейся без изменений, если не считать её укорочения (в т.т.9-12 первое проведение, в т.т.32-33, т.т.53-54 «врезка» темы путём гармонического сопоставления). В т.44 (2-я четверть) необычно подготавливается тональность Fis-dur. Её доминантовый тон появляется с опережением, ложась на гармонию двойной доминанты. Тот же изысканный каданс в т.77, но уже по отношению к тональности G-dur. Звучание параллельных септаккордов

навечно аккордикой банджо - так называемые «паримахерские гармонии» (т.15, начиная с затакта; т.т.40-43). Секунды в т.т.9-10 (а также в т.т.19-20, 85-86) передают щипковое звучание негритянского инструмента, возможно, его настройку. И ещё раз о форме: в ней есть мотивы и темы неизменные, повторяющиеся с новым развитием, эпизодические. Традиционные приёмы формообразования переосмысливаются. Доминантовый предькт к репризе (т.т.58-63), напр., реализуется как соло «малого барабана». Затем появляется экстравагантная квазицитата, на фоне которой звучит тема-рефрен (т.т.70-71, 74-75). Её появление осуществлено тем же приёмом вторжения.

Своеобразие пианизма в «Менестрелях» заключено в необычности звукового материала, отображении стилистики раннего джаза. Авторские пояснения дают ясное понятие о характере исполнения, трактовке отдельных тем. Частые смены фактуры требуют выстроенности исполнительского рисунка, особенно в темповом отношении.

Ю.Кремлёв своей книге «Клод Дебюсси», давая точную оценку содержания и композиции прелюдии, считает её лишённой поэтических достоинств и не относящейся к импрессионизму. Это мнение было отголоском существовавшего некогда в СССР негативного отношения к западной культуре. Действительно, прелюдия по своей образности, характеру развития несколько отличается от других пьес первой тетради. Близки к ней по стилистике прелюдии из второй тетради «Генерал Лявин»- эксцентрик» и «В знак уважения С.Пиквику, эск. П.Ч.П.К.». Все эти сочинения можно отнести к жанру музыкального портрета. По своему музыкальному языку и принципам развития они не отличаются от других прелюдий.

Содержание данной методической разработки является теоретической основой мастер-класса, который должен проводиться в форме непринуждённой беседы с возможным участием слушателей. Прелюдии Дебюсси представляют благодарный материал для изучения творчества композитора и импрессионистического стиля в целом.

Литература.

- 1.Альшванг А. Клод Дебюсси. - в кн. «А.Альшванг. Избранные сочинения». - М.,1965.
- 2.Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки.- Санкт-Петербург,1977.
- 3.Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси. – в сб. «Дебюсси и музыка XX века». – Ленинград, 1983.
- 4.Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века. - в сб. «Дебюсси и музыка XX века». - Ленинград,1983.
- 5.Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники.- М.,1986.
- 6.Егорова Б. Дебюсси и его окружение. – «МА»№4,2002,М.

7. Кокорева Л. Язык символизма - поэтический и музыкальный.- «МА» №4, 2002, М.
8. Конен В. Пути американской музыки. – М., 1961.
9. Кремлёв Ю. Клод Дебюсси. – М., 1965.
10. Кудряшов Ю. Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века. – в сб. «Проблемы музыкальной науки», вып. 6 – М., 1985.
11. Куницкая Р. Черты музыкального пейзажа Дебюсси. - в сб. «Из истории зарубежной музыки». - М., 1979.
12. Лонг М. За роялем с Дебюсси. – М., 1985.
13. Мержанов В. Каждое произведение является моим собеседником. – «МА» №2, 2006, М.
13. Нестьев И. Клод Дебюсси. - в кн. «История зарубежной музыки»,
вып. 5 - М., 1988.
14. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. - М., 1974.
15. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М., 1978.