Искусствоведение

УДК 78.03

Е.В. Иващенко

Иващенко Елена Валерьевна, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля, струнного квартета и концертмейстерского мастерства Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (Новосибирск, ул. Советская, 31), e-mail: info@nsglinka.ru

РАННЕЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО ДЕБЮССИ IN G: НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ

В данной статье автор рассматривает период консерваторского обучения Дебюсси, освещая основные сочинения первого этапа творчества композитора. Особое место отводится анализу Фортепианного Трио in G с целью выявления не только стилистических истоков опуса, но и некоторых аспектов, формирующих принципы зрелого композиторского стиля Дебюсси. Статья затрагивает историю создания Трио и его путь к исполнителю.

Ключевые слова: Дебюсси, исследование, композиторский стиль, стилевые влияния, фортепианное трио.

E.V. Ivashchenko

Ivashchenko Elena Valeryevna, senior lecturer of department of chamber ensemble, string quartet and accompanist mastery of the Novosibirsk state conservatory n.a. M.I. Glinka (31, Sovetskaya st., Novosibirsk), e-mail: info@nsglinka.ru

DEBUSSY'S EARLY PIANO TRIO IN G: SOME PROBLEMS OF STYLE

In this article the author examines the period of Debussy's conservatory education, highlighting the main works of the first stage of the composer's work. A special place is given to the analysis of the Piano Trio in G in order to identify not only the stylistic origins of the opus, but also some aspects that form the principles of Debussy's mature composing style. The article touches upon the history of the creation of the Trio and its path to the performer.

Key words: Debussy, research, composer's style, stylistic influences, piano trio.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели in G L № 5 (пересмотренный каталог Lesur, первоначально L № 3)[1] написано восемнадцатилетним Клодом Дебюсси в 1880 году в городе Фьезоле (Италия) и является единственным сочинением композитора для данного состава инструментов. В это время молодой Дебюсси был студентом Парижской консерватории.

Попытаемся проанализировать, какое место занимает Фортепианное Трио in G с точки зрения формирования собственного композиторского стиля Дебюсси: является ли оно своеобразным ключом для понимания стилистической эволюции французского мастера или относится к малоинтересным, несовершенным сочинениям.

Творчеству Дебюсси посвящены работы многих отечественных и зарубежных музыковедов, освещающие жизнь и творчество французского композитора-новатора, и исследования эти непрерывно пополняются. Назовем основные труды, которые были использованы при написании данной статьи. Очерк А. Альшванга о К. Дебюсси [1] как о значительном культурно-историческом явлении своего времени, изданный в 1935 году, до

[1] Лезюр, Франсуа (François Lesur; 1923 - 2001) – французский историограф. Создатель полного каталога произведений Клода Дебюсси (1977, новая редакция 2001).

сих пор вызывает интерес современных музыкантов и не утратил актуальности. Книга польского исследователя С. Яроциньского [10] раскрывает эстетические воззрения Дебюсси, а также описывает культурную среду Франции, в которой происходило формирование будущего гения. Монография Ю. Кремлева [6] является монументальным трудом и построена по принципу творческой биографии, последовательно освещая творческий путь Дебюсси. Она может быть рекомендована широкому кругу читателей, интересующихся искусством Франции. Следует указать также книгу Л. Кокоревой о К. Дебюсси [5]. Эта крупная музыковедческая работа представляет собой капитальный исследовательский труд, созданный в последние годы на русском языке, отличающийся неординарным взглядом на эстетику великого мастера.

Учитывая факт создания Фортепианного Трио in G совсем молодым автором, выделим отдельно наиболее крупные работы критиков, подробно описывающих композиторское наследие раннего периода творчества К. Дебюсси. Это исследования К. Розеншильда «Молодой Дебюсси и его современники» [7] и "Некоторые стороны тематизма и мелодического стиля симфонических произведений Дебюсси 90-х годов (на примере симфонического Прелюда «Полдень Фавна») Б. Ионина [4].

К. Розеншильд, анализируя интересующий нас период обучения Дебюсси в консерватории (1873–1884 гг.), выделяет две основные группы сочинений композитора, вскользь говоря о других ранних опусах.

К первой группе относятся хоровые сюиты и кантаты (хоровая сюита «Диана в лесу», кантаты – «Весна», «Заклинание», «Гладиатор»). Лучшим сочинением композитора подобного рода признана лирическая сцена на ветхозаветный сюжет «Блудный сын», за которую Дебюсси получил Большую Римскую премию, окончив консерваторию в 1884 году.

Другой и более значительной ветвью консерваторского творчества музыковед считает романсы Дебюсси. Среди множества сочинений этого жанра («Звездные ночи», «Цветы полей», «Спящая красавица» и др.)

Розеншильд особо выделяет романс «Чудный вечер» на слова Бурже, отмечая, что музыка молодого композитора эмоционально превосходит «безрадостную покорность» поэтических строк [7, с. 79].

Упоминая другие сочинения молодого композитора, Розеншильд называет их "маленькими". Чем же обусловлено такое "невнимание" исследователя к такому полноценному камерно-инструментальному сочинению данного периода творчества, как Фортепианное Трио? Причины этому объяснимы. Во-первых, исследователь сознательно останавливается на хоровых и вокальных сочинениях Дебюсси как главных и определяющих жанрах консерваторского периода творчества. Во-вторых, на момент опубликования исследования (в 1963-м году) существование раннего камерного сочинения подтверждали лишь замечания Н.Ф. фон Мекк в ее письмах к П.И. Чайковскому [7, с. 73]. Сами же ноты Трио отсутствовали.

Из писем фон Мекк было известно, что Трио написано в 1880-м году в Италии, когда Клод Дебюсси был приглашен на службу в семью российской предпринимательницы и совершал с хозяйкой дома, Надеждой Филаретовной, путешествие по Европе. Известно также, что Трио игралось в приватном концерте, где партию скрипки исполнил В. Пахульский, виолончели – П. Данильченко, а фортепиано – сам молодой автор.

Первая часть Трио была обнаружена в 1979 году на одном из Парижских аукционов. Затем она попала в фонд Библиотеки П. Моргана в Нью-Йорке и впервые была исполнена в Мичигане по инициативе пианиста Д. Блюменталя, имевшего доступ к рукописи. Отечественным музыковедам рукопись была недоступна. Кроме того, наличие лишь одной части опуса могло послужить фактором, ослабляющим исследовательский интерес к Трио in G.

Полная партитура сочинения (Фортепианное Трио написано в четырех частях) была обнаружена в частном архиве французского пианиста М. Дюмениля, ученика Дебюсси[2].

Премьера Фортепианного Трио Дебюсси состоялась в Мичиганском университете 20 октября 1985 года. А в СССР сочинение впервые прозвучало 13 февраля 1988 года в Большом зале Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки в исполнении Новосибирского Фортепианного трио в составе М. Шавинера (фортепиано), В. Минасяна (скрипка), И. Бялого (виолончель). Затем те же исполнители неоднократно обращались к сочинению К. Дебюсси, представляя его публике Москвы, Ленинграда, Барнаула и ряда других городов.

С восстановлением полной партитуры Фортепианного Трио у музыковедов появилась возможность более ясного воссоздания картины раннего периода творчества К. Дебюсси. Кроме того, эта находка основательно пополнила раздел камерно-инструментальной музыки. Однако нельзя сказать, что исследователи творчества Дебюсси (речь идет о статьях отечественных музыковедов и о работах, переведенных на русский язык) обратились к серьезному анализу этого интересного юношеского сочинения.

Возможно, музыковеды основывались на том, что музыка Трио недостаточно оригинальна и отражает лишь многие «стилевые влияния» предшественников и современников на тогда еще совсем юного композитора. Увы, такое утверждение довольно распространено среди критиков. Можно согласиться с этим мнением и продолжать считать Трио in G "качественной копией" многих романтических сочинений.

Но давайте рассмотрим юношеский опус несколько глубже: а именно – с точки зрения поисков собственной манеры выражения. Не будем забывать, что перед нами сочинение композитора, которого ждут новаторские поиски и

[2] Дюмениль, Морис (Maurice Dumesnil; 1884 - 1974) – французский пианист, ученик Дебюсси. Автор книги Клод Дебюсси: мастер снов (Claude Debussy: Master of Dreams, 1940).

интереснейшие открытия в области нового музыкального течения, эстетическая основа которого, по мнению Л. Кокоревой (ее работу мы упоминали выше [5]), неоднозначна и вызывает полярные точки зрения музыковедов. Вероятнее всего, спорам критиков о принадлежности Дебюсси к музыкальному направлению импрессионизма, символизма или неоклассицизма не суждено утихнуть.

Возвращаясь к партитуре Трио in G, отметим, что при тщательном анализе музыкальной ткани сочинения отчетливо вырисовываются черты формирования собственного композиторского языка, выявляются многочисленные стилевые находки, зерна которых прорастут уже в ближайшем крупном и стилистически самостоятельном инструментальном сочинении Дебюсси – в симфоническом Прелюде «Полдень Фавна».

В этой связи в дальнейшем целесообразно будет проследить характер влияния предшественников и современников на творчество молодого композитора, а также выявить нити, связывающие Трио in G со зрелыми сочинениями Дебюсси.

О влияниях на молодого К. Дебюсси написано достаточно много. Несомненно, творческая среда, в которой вращался композитор в период обучения в консерватории, была насыщена огромным музыкально-стилевым разнообразием.

Так Розеншильд, в частности, выделяет «русское влияние» на юного автора. Это воздействие русской музыкальной культуры на Дебюсси было поистине велико. Приглашенный в качестве домашнего пианиста и учителя музыки к русской меценатке Н.Ф. фон Мекк, Дебюсси знакомится с новой русской музыкой Чайковского, Балакирева, Бородина, Мусоргского. Русская музыка оказала мощнейшее влияние на начинающего композитора и сказалась на его творчестве.

Розеншильд считает, что особое влияние на Дебюсси оказали романсы Бородина. «Завороженная недвижимость их образов, – пишет он, – связанная с поэтическим замыслом стиха, чудесная, блекло-красочная звукопись на

мягких, неустойчивых гармониях, колыхание длинными гроздьями повисших и мерцающих секунд – все это было воспринято и сказалось в его романсах 80-х и 90-х годов». Исследователь имеет в виду романсы Бородина – «Спящая княжна», «Морская царевна», «Чудный сад», описывая их воздействие на творчество молодого Дебюсси [7, с. 74].

Возвращаясь из России во Францию, Дебюсси привез с собой ноты романсов Бородина. Романсы русского композитора были почти не знакомы европейским критикам и любителям музыки, в отличие от его симфонического творчества. Известно, что Анданте из Первой симфонии русского мастера было объектом серьезного изучения французских композиторов – современников Дебюсси.

Так называемое «русское влияние» можно уловить и в раннем Трио in G. Некоторые его фрагменты вызывают прямые ассоциации с музыкой Бородина и Чайковского.

Обратимся к Первой части Трио. Здесь выделим тему виолончели (тт. 13-20), которая явно близка своей элегичностью сентиментальным мелодиям Чайковского: вспомним меланхоличные темы Первой симфонии «Зимние грезы», а также пьесу «Октябрь» из цикла для фортепиано «Времена года». Другие разделы Трио своим фактурным изложением и живописностью письма напоминают многие красочные фрагменты симфоний Бородина. Например, с т. 103 Первой части Трио начинается весьма показательный раздел, не уступающий своей красочностью лучшим образцам русской романтической традиции. Сначала на покачивающемся аккомпанементе фортепиано звучит у виолончели созерцательная тема в триольном изложении. В своем вариационном развитии, переходя от инструмента к инструменту, обрастая новыми красками и эмоциями, достигая в своем восторженном и даже страстном развитии определенного кульминационного пика, тема в итоге так и не преодолевает некую статику движения чувства и мысли. Подобное статично-пассивное любование часто можно встретить в музыке Бородина. Кода Третьей части опуса также напоминает характерные

приемы письма Бородина и перекликается со звукописью его романсов: мы вновь слышим вздохи качающегося аккомпанемента фортепиано, мягко обволакивающего умиротворенные мелодии струнных.

Основные темы Второй части Трио (Скерцо) весьма напоминают легкое, осторожное, мягкое и не лишенное изящества звучание некоторых танцев из балета Чайковского «Лебединое озеро». Известно, что молодой композитор по просьбе фон Мекк сделал переложение танцев из этого балета в четыре руки для фортепиано: Испанский, Итальянский, Русский танцы. Понятно, что напрямую юный Дебюсси никого не копировал, но влияние музыки балета Чайковского вполне прослеживается в характере тематизма – это явная танцевальность, характерные ритмические фигуры, использование украшений (фигуративные трели струнных) и штриховая палитра Второй части Трио.

Заметно влияние стиля Чайковского и в Третьей части. Оно выражается здесь в самом характере основных тем Анданте, а именно – в принципах их конструкции. Мы наблюдаем очевидное сходство с композиторскими приемами Чайковского. И Дебюсси, и Чайковский начинают развитие мелодий с вершины-источника, а в синтезе с фактурным обрамлением мелодий основные темы Третьей части живо напоминают балетные Адажио русского композитора.

Вместе с тем можно предположить, что молодой Дебюсси хорошо знаком и с западной инструментальной музыкой, а будучи пианистом, естественно, владел фортепианным репертуаром, который формировался в те годы в основном из произведений композиторов XIX века.

Действительно, Дебюсси был одним из самых ищущих и интересующихся художников своего времени. Он изучал творчество своих современников – Грига, Листа, Франка и Шоссона, обращался к музыкальному наследию Шопена. Творения выдающихся французских клавесинистов (Куперена и Рамо) глубоко волновали его. Не избежал Дебюсси влияния и австро-немецкой традиции, которая стала основой

камерно-инструментальных стилей композиторов XIX века. Музыку Баха, Шумана, Вагнера он также высоко ценил. Свидетельства этому можно найти в письмах Дебюсси[3].

При знакомстве с музыкой Трио in G мы явно слышим глубокие связи с западной романтической традицией. Здесь благородство и простота выражения, идущие от Шопена, шумановские восторженность и порыв, изысканность и утонченность, напоминающие нам характерные интонации сочинений Франка.

Характер мелодических линий Трио зачастую обнаруживает прямые исторические инструментальные заимствования и параллели. Одним из ярких примеров является основная тема Финала, экспозиционно проходящая у фортепиано в октавном удвоении и практически впервые во всем сочинении сообщающая музыкальному развитию импульсивность и напористость.

Интонационное решение темы рождает ассоциации с полным драматизма романтическим образом. Более детальный структурный анализ темы выявляет ее интонационно-ритмическое родство с темой Прелюдии № 24, ре-минор ор. 28 Ф. Шопена (прототипом для которой стала главная партия Сонаты № 23 Л. ван Бетховена).

Нисходящее движение по трезвучию от пятой ступени к первой (у Шопена) ритмически усложняется, интонационно продлевается у Дебюсси. Затем в восходящем движении в сравнении с шопеновским вариантом устраняется пунктир, секстаккорд заменяется квартсекстаккордом. Несмотря на некоторые различия, тема Финала явно обнаруживает шопеновские корни, а неслучайность аналогий подтверждается композиторской ремаркой Appassionato, проставленной также у Шопена.

Вместе с тем романтическая порывистость и предельная эмоциональность Четвертой части Трио весьма близка финальным частям Первой и Второй Сонат для скрипки и фортепиано Э. Грига. Можно также найти в среднем разделе Финала Трио островки безмятежного покоя,

пронизанные интонациями томления, вызывающие сходство с манерой письма С. Франка.

Как отмечалось выше, «фортепианный след» в мышлении молодого Дебюсси мог быть весьма силен, а выявленные параллели лишь указывают на конкретные симпатии юного Дебюсси-пианиста.

Крепкая связь с романтическим стилем проявляется в Трио в характере кульминационных эпизодов частей. Таковы, например, тт. 170-173 в Первой части опуса и тт. 35-38 в Третьей части. Это только пара ярких примеров, иллюстрирующих утверждение, что чаще всего К. Дебюсси переносит в свое юношеское сочинение бурные романтические кульминационные «шумановские пики «, столь характерные для всей фортепианной литературы XIX века.

В качестве примера соблюдения композитором нормативов прошлого необходимо указать также на преобладание квадратности в построении основных тем Трио in G. В этом отношении сочинение в значительной мере отличается от опусов более позднего времени.

Э. Денисов посвятил несколько работ композиторской технике К. Дебюсси и относился с большим пиететом к творчеству композитора[3]. Исследуя вопрос структурных принципах зрелого мастера, Денисов отмечает неквадратность как особенность его композиторского мышления. Денисов пишет: «Внутренняя неквадратность типична для всех сочинений Дебюсси, а квадратность встречается у него как исключение. Наиболее часто он применяет пятитакты и семитакты, складывающиеся друг с другом» [3, с. 248].

Однако применительно к тематизму Трио возможно утверждать прямо противоположное: неквадратные построения – это крайне редкое явление, в то время как весь основной мелодический материал произведения заключен в классические нормативно-квадратные рамки.

[3] Денисов, Эдисон Васильевич – советский и российский композитор, музыковед, общественный деятель, народный артист Российской Федерации (1929 - 1996).

Примерами абсолютной структурной четкости служат основные темы Скерцо (2 часть), а также тематизм Анданте (3 часть), где Дебюсси использует традиционные периоды из четырех, восьми и двенадцати тактов, не нарушая равновесие. Подобный подход композитора к мелким тематическим структурам зачастую влечет за собой соблюдение классических традиций и в более общем формообразовании. Так Вторая часть написана в традиционной сложной трехчастной форме. И в Третьей части можно отметить тяготение к классической трехчастности, хотя ряд эпизодов несколько размывает строгую трехчастность и вносит в данную форму некий элемент нового.

Заметим, что разные части Трио с большей или меньшей степенью тяготеют к традиционности либо к новаторству. В этой связи, как отмечалось выше, Вторая и Третья части явно представляют собой более "традиционную ткань" и написаны в строгих формах. Первая часть и Финал, однако, обнаруживают более вольное мозаичное строение, что влечет за собой несколько размытое формообразование. Ощущать форму в подобных случаях довольно затруднительно. И здесь, по выражению Г. Хаймовского, необходимо "владеть временем" [8, с. 35].

Гармоническая сфера крайних частей Трио обнаруживает поиски новых идей, ломающих традиционную функциональную логику. Скрытые на первый взгляд нюансы гармонических изменений, внесенных композитором в сочинение, открываются при более детальном знакомстве с партитурой Первой и Четвертой частей цикла. Несмотря на сохранение тональности в музыке, можно услышать совсем не характерное для большинства композиторов-романтиков тяготение к использованию натуральных ладов. Пусть это будет едва уловимое опытным ухом стремление Дебюсси "вернуться" к модальности, обогатив тем самым колористические стороны гармонических решений, но музыкальная ткань начинает существовать по иным законам. Композитор часто использует секвентное развитие материала, лишенного вводнотоновых тяготений, бесконечно меняя фактуру и

окрашивая его живописными ладотональными вариантами. Тем не менее эти новшества, начинающие переводить гармонию из сферы функциональности в сферу колорита, размывая традиционную устойчивость, станут впоследствии основными стилевыми чертами зрелых сочинений Дебюсси[4].

Переводя разговор о тех деталях Трио, которые нашли повсеместное применение и стали ключевыми в стилистике зрелого Дебюсси, остановимся на характерном эпизоде, решение которого уже не вписывается в классико-романтические рамки.

Возвращаясь к основной теме Финала Трио, можно выявить различия в принципах развития темы у Дебюсси и определенного нами в качестве прототипа темы Прелюдии № 24 Ф. Шопена.

Так шопеновская тема активно развивается уже во втором своем проведении: нисходящий «тезис» усложняется ритмически и дробится интонационно. Затем тема выходит на новый кульминационный пик, что способствует росту напряжения и приводит к модуляционному прорыву. Таким образом, тематизм прелюдии Шопена – это саморазвивающееся образование, находящееся потенциально в процессе становления.

Что касается Дебюсси, то развитие темы Финала Трио показывает, что композитор уже во многом стоит на новых антиромантических позициях, взявших верх в его дальнейшем творчестве.

Данная тема, впитавшая в себя столь много от романтической образности, существует у Дебюсси по совершенно другим законам. В ее дальнейшем развертывании композитор полностью исключает приемы ритмоинтонационного дробления, т.е. тема каждый раз возвращается в полном объеме и в практически неизменном виде. А незначительные ее коррективы в виде понижения отдельных ступеней либо перестановок элементов местами не способствуют возникновению драматической напряженности. Тема Финала Трио представляет собой вполне завершенную

[4] Подробнее об этом в работе Е. Шевченко [9].

музыкальную структуру: она не развивается. Такие ее свойства коренятся в самих принципах темообразования сочинения, что позволяет выйти на главную проблему преемственности стилевых особенностей зрелого композиторского письма с рассматриваемым нами юношеским опытом. Становится очевидным, что в Трио in G Дебюсси приходит к новым идеям и пробует совершенно иную манеру письма, в корне отличную от традиций романтического стиля. Уже в одном из первых юношеских опусов вырисовывается один из основных принципов зрелого стиля Дебюсси – бесконфликтность и бесконтрастность тематизма, невозможность какой-либо драматизации.

Многие исследователи творчества композитора отмечали этот факт. Б. Ионин, например, характеризуя стилевые особенности зрелого Дебюсси, замечает: «Принцип постепенного становления одной эмоции, ее раскрытия, доведенного до кульминационной точки <...>, заменяется сменой различных оттенков, нюансов одного или крайне близких эмоциональных состояний» [4, с. 12].

Рассматривая образную сферу Прелюда «Полдень Фавна», Ионин пишет: «Понятие контрастности становится все более узким и частным <...>. В «Фавне», безусловно, преобладает лирическая сфера эмоций с явным перевесом одного ее аспекта – созерцательно-просветленного, гармонически уравновешенного» [4, с. 12, 13].

Анализ Трио показывает, что его гармонический язык, принципы конструкций мелодических построений и тематического комплекса в целом мало напоминают сочинения последующих периодов творчества Дебюсси. Однако процесс темообразования в Трио обнаруживает множество точек соприкосновения с мотивной работой, выявленной и подробно описанной Б. Иониным в «Полдне Фавна» [4].

Характеризуя мелодический стиль Дебюсси, Ионин отмечает следующее: «Предельная детализация и дробность мелодического рисунка <...> сочетается у Дебюсси в ряде случаев с одновременным стремлением к

текучести, непрерывному свободному развертыванию одного мелодического ядра, избегая при этом периодичности» [4, с. 8].

Данное наблюдение характеризует стиль зрелого композитора, но главное утверждение исследователя отчетливо прослеживается в принципах темообразования в Трио in G.

Если периодичность построений, как мы выяснили, еще не уступила место неквадратности структур в Трио, то разворачивание тематизма из одной интонационной фигуры-ядра уже является главным принципом этого раннего сочинения.

Так интонационно-ритмическая формула вступления к Первой части явится, в итоге, основной тематической опорой для конструкций многих мелодических построений Трио. Элементы вступления присутствуют в музыкальной ткани сочинения как в чистом виде, так и в многочисленных своих вариантах, обеспечивая интонационное единство частей Трио.

Интонационный строй Трио буквально пронизан мелодическими комплексами с единым тематическим ядром. Лейт-формулы, обозначенные во вступлении к Первой части, лежат в основе ее главных тем, а также четко прослеживаются в конструкциях Скерцо, присутствуют они и в элегической теме Анданте. И даже импульсивная тема Финала содержит в себе тот же набор несколько ритмически видоизмененных элементов.

Не пользуясь разнообразием ритмического письма, что станет характерным для зрелого композиторского стиля [4, с. 20], Дебюсси развивает мелодизм в Трио за счет тотального вариантно-вариационного развития начальных интонационных зерен, их тонкого взаимосплетения и комбинаций.

Не погружаясь особо в сферу теоретических дискуссий, сделаем важный вывод – свойственный зрелому стилю Дебюсси принцип «развития из ядра» находится в юношеском Трио в стадии своего формирования и проявляется в оригинальной системе мелодических лейт-формул, пронизывающих весь тематический комплекс сочинения.

Следует указать и другие композиторские приемы, связывающие стиль молодого Дебюсси с его последующими опусами.

Обнаруживая оригинальный способ передачи "множественных эмоциональных и колористических оттенков одного образа", Ионин формулирует его как «полимелодию» – одновременное сочетание 2-х, 3-х и более планов, имеющих самостоятельное образное значение [4, с. 22]. В Трио данный прием получает широкое распространение. Одновременно в различных партиях сочинения может проходить до трех тем либо их элементов.

В качестве примера приведем фрагмент Первой части (тт. 152-155), где фортепиано проводит главную тему, в то время как у скрипки и виолончели звучит новое образование, основанное на поступенном нисходящем движении, интонационно вырастающем из элемента вступления.

Выявленный Иониным принцип «перерастания мотивов», ранее использованных в сопровождении, в самостоятельное развернутое тематическое образование [4, с. 18] прослеживается также в Трио. Так фигуративные секундовые трели струнных (тт. 18-19, Вторая часть), перекличка которых сначала носит явный фоновый характер, поскольку в партии фортепиано в это время проходит главная тема Скерцо, – далее преображаются, а результатом их развития становится новая тема у виолончели, в основе которой лежит все та же секундовая трель.

Э. Денисов, исследуя творчество К. Дебюсси, среди прочих специфических свойств композиторской формы называет прием кратких тематических "врезок", формулируя его как принцип монтажа [3, с. 243, 246]. Так называемая «склеенность» форм зрелого Дебюсси, действительно, является характерной чертой его стиля. Зерна этого принципа прослеживаются и в раннем творчестве. Строгость форм в Трио, ранее отмечавшаяся нами, применима в большей степени ко Второй и Третьей частям опуса. Иной формообразущий принцип используется в крайних частях Трио: здесь на первое место выходит метод частой смены

относительно законченных эпизодов, рубежи которых отмечены у композитора тональной сменой. Построенная таким образом Первая часть представляет собой конструкцию, состоящую из восьми разделов. Обособленность разделов подчеркивается разнообразием их характера, тональным непостоянством и сменой темповых условий, что указано автором.

Частая смена крупных разделов – это еще не принцип монтажа в своем откристаллизовавшемся варианте, однако склонность молодого композитора к калейдоскопичности конструкций, реализовавшейся позже в монтажной технике, проявляется в Трио в виде соединения множества законченных эпизодов.

Таким образом, анализ Трио in G К. Дебюсси доказал, что многие принципы зрелого композиторского стиля, такие как монтажность, развитие тематизма из единого интонационного ядра, применение полимелодии, бесконфликтность тематизма и другие приемы, отмеченные нами выше, находят свои проявления уже в столь раннем опусе, а соединение их с предшествующей традицией (преимущественно романтической) рождает оригинальное сочинение в жанре камерно-инструментальной музыки. Сочинение, которое не заслуживает быть названным "маленьким" и неинтересным, достаточно редко звучит с концертной эстрады в Новосибирске. Напротив, его следует изучать как достойный образец формирования эстетики Дебюсси, характерных черт композиторского стиля, ставших основополагающими в его дальнейшем творчестве.

Трио in G по праву должно занять важное место в репертуаре исполнителей камерно-инструментальной музыки. На наш взгляд, следует рекомендовать Трио молодым музыкантам, ведь умение трактовать данное сочинение откроет перед ними путь далеко вперед: к произведениям Дебюсси в жанре камерного ансамбля последующих периодов творчества, а также камерной музыке Равеля, Стравинского, Мясковского, Прокофьева и др.

Безусловно, Трио in G потребует от исполнителей определенных профессиональных навыков для полноценного раскрытия его образно-эмоционального замысла, но тем самым сподвигнет музыкантов к дальнейшему самосовершенствованию и расширению концертного репертуара.

Список используемой литературы:

1. *Альшванг, А.* Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мировоззрение. Творчество / А. Альшванг. – М.: Музгиз, 1935. – 96 с.

2. *Дебюсси, К.* Избранные письма / К. Дебюсси; сост., перевод, вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. – Л.: Музыка, 1986. – 286 с.

3. *Денисов, Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси / Э. Денисов // Вопросы музыкальной формы: сборник научных статей. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 3.- С. 230-254.

4. *Ионин, Б.* Некоторые стороны тематизма и мелодического стиля симфонических произведений Дебюсси 90-х годов (на примере симфонического Прелюда «Полдень Фавна») / Б.Ионин // Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. – М.: Музыка, 1968. – Вып. 8. – С. 5-26.

5. *Кокорева, Л.* Клод Дебюсси. Исследование / Л. Кокорева. – М.: Музыка, 2010-е., нот. – 496 с.

6. *Кремлев, Ю.* Клод Дебюсси / Ю. Кремлев. – М.: Музыка, 1965. – 359 с.

7. *Розеншильд, К.* Молодой Дебюсси и его современники / К. Розеншильд. – М.: Музгиз, 1963. – 144 с.

8. *Хаймовский, Г.* Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси / Г. Хаймовский // Как исполнять импрессионистов. Сб. статей. – М.: Классика 21, 2008. – С. 35.

9. *Шевченко, Е.* Композиционные принципы гармонии на примере Прелюдий К. Дебюсси / Е. Шевченко: учебное пособие по современной

гармонии для обучающихся по специальности 073002 теория музыки, 02.05.2020. // Знанио: [образовательный портал]. – для педагогов. – URl: https://www.znanio.ru (дата обращения: 12.05.2022).

10. *Яроциньский, С.* Дебюсси, импрессионизм, символизм / С. Яроциньский ; перевод с польского С. Попковой. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.