**Областная методическая конференция**

**«Женские образы в искусстве»**

**Доклад на тему:**

**Прелюдии К. Дебюсси**

**«Девушка с волосами цвета льна»,**

**«Дельфийские танцовщицы»,**

**«Феи – прелестные танцовщицы»**

 Работу подготовил:

преподаватель МАУ ДО АДШИ

им.К.М. Щедрина

***Елена Владимировна Хмелева***

 \* \* \*  
  
Словно юная Весна,—  
С обликом прозрачным, чистым,  
С волосами цвета льна,  
Что так мягки, шелковисты.  
  
Словно флейты тихий звук,   
Как мелодия рассвета,  
Как объятья нежных рук,  
Музыка простая эта...  
  
В ней — сияние души,  
Звуки сердца, переливы,  
Поцелуи, что свежи,  
Те, что делают счастливым...  
  
            \* \* \*

В искусстве существуют вечные темы. Одной из них является тема женщины.

Испокон веков красота женщины являлась источником вдохновения для художников, писателей, поэтов. Образ женщины – это вечная загадка, сложный и запутанный мир тонких чувств и эмоций, часто используется в искусстве, т.к.  она является вдохновительницей и Музой многих  творческих людей.

У каждой эпохи свой идеал женщины, вся история отражается в том, как люди видели женщину. Образ женщины в искусстве столь многолик, противоречив, но в первую очередь этот образ опирается на чувства, эстетическое представление о женской красоте, являясь отражением того времени, символом эпохи.

Женский характер всегда привлекал особое внимание художников. Созданные в портретном искусстве образы женщин несут в себе поэтический идеал в гармоническом единстве его душевных качеств и внешнего облика.

По портретам мы можем судить как на внешность женщины, на ее душевный склад влияют общественные события, мода, литература, искусство, живопись

Тема данной работы: Женские образы в искусстве. Прелюдии К. Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна», «Дельфийские танцовщицы», «Феи – прелестные танцовщицы»

Клод Дебюсси - французский композитор, пианист и дирижёр, представитель музыкального импрессионизма. Годы жизни 1868-1918

Он был одним из самых интересных и ищущих художников своего времени, всегда искал новые пути совершенствования своего мастерства, изучал творчество современных ему музыкантов-новаторов: Листа, Грига, композиторов русской школы: Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. В стремлении к обновлению французской музыки Дебюсси опирался и на опыт её классиков, а именно на творчество Рамо и Куперена. Композитор сожалел, что отечественная музыка долго шла путями, удалявшими её от ясности выражения, точности, собранности формы, которые, по его мнению, и являются характерными качествами французской музыкальной культуры.

Дебюсси необычайно любил природу. Для него она была своеобразной музыкой. «Мы не слушаем вокруг себя тысячи шумов природы, не постигаем достаточно этой музыки, такой разнообразной которая раскрывается нам с таким изобилием», - говорил композитор. Стремление к поискам нового в искусстве привлекло Дебюсси в кружок поэта Маллармэ, где группировались представители импрессионизма и символизма.

Дебюсси вошёл в историю художественной культуры как крупнейший представитель музыкального импрессионизма. Нередко его творчество отождествляется с искусством живописцев-импрессионистов, их эстетические принципы распространились на творчество композитора.

Имя Дебюсси прочно закрепилось в истории искусства как имя основоположника музыкального **импрессионизма.** Действительно, в его творчестве музыкальный импрессионизм нашел свое классическое выражение. Дебюсси тяготел к поэтически одухотворенному пейзажу, к передаче тонких ощущений, которые возникают при любовании красотой неба, леса, моря (особенно любимого им).

Вместе с тем, искусство Дебюсси нельзя рассматривать только как музыкальную аналогию импрессионистической живописи. Сам он возражал против зачисления его в импрессионисты и никогда не соглашался с этим термином в отношении своей музыки. Он не был поклонником этого течения в живописи. Пейзажи Клода Моне представлялись ему «слишком назойливыми», «недостаточно таинственными». Среду, в которой формировалась личность Дебюсси, составляли преимущественно поэты-символисты, посещавшие знаменитые «вторники» Стефана Малларме. Это Поль Верлен (на тексты которого Дебюсси написал многочисленные романсы, среди них - юношеская «Мандолина», два цикла «Галантных празднеств», цикл «Забытые ариетты»), Шарль Бодлер (романсы, вокальные поэмы), Пьер Луис («Песни Билитис»).

Дебюсси высоко ценил поэзию символистов. Его вдохновляла присущая ей внутренняя музыкальность, психологический подтекст, а главное - интерес к миру утонченных вымыслов («непознаваемое», «невыразимое», «неуловимое»). Под покровом яркой живописности многих сочинений композитора нельзя не заметить символических обобщений. Его звуковые пейзажи всегда проникнуты психологическим подтекстом. Например, в «Море» при всей его картинной изобразительности напрашивается аналогия с тремя этапами человеческой жизни, начиная с «зари» и заканчивая «закатом». Много подобных примеров в цикле «24 прелюдии для фортепиано».

Импрессионистская программность отличается своеобразной сюжетностью и драматургическая сторона как бы снята. Образы программы завуалированы. Главная её задача - возбудить фантазию слушателя, активизировать воображение, направить его в русло определенных впечатлений, настроений. И именно переход этих состояний, постоянно меняющихся настроений определяет основную логику развития.

Так же как и в живописи, поиски музыкантов, главным образом Дебюсси, были направлены на расширение круга выразительных средств, необходимых для воплощения новых образов, и в первую очередь на максимальное обогащение красочно-колористической стороны музыки. Эти поиски коснулись лада, гармонии, мелодии, метроритма, фактуры и инструментовки. Вырастает роль ладогармонического языка и оркестрового стиля, в силу своих возможностей более склонных к передаче картинно-образного и колористических начал.

Цикл из двадцати четырех прелюдий, созданный Дебюсси в конце творческого пути (первая тетрадь в 1910, вторая тетрадь в 1913 году), завершил, по существу, развитие этого жанра в западноевропейской музыке, наиболее значительными явлениями которого являлись до сих пор прелюдии Баха и Шопена (Развитие прелюдии в XX веке связано почти исключительно с творчеством русских и советских композиторов — Рахманинова, Скрябина, Шостаковича, Кабалевского и других. В их творчестве наметились новые пути эволюции этого жанра.).

У Дебюсси этот жанр подводит итог его творческому пути и является своего рода энциклопедией всего самого характерного и типического в области музыкального содержания, круга поэтических образов и стиля композитора. Способность прелюдии к воплощению отдельных, сменяющих друг друга впечатлений, отсутствие обязательных схем в композиции, импровизационная свобода высказывания — все это было близко эстетическим взглядам и художественному методу композитора-импрессиониста.

Двадцать четыре прелюдии Дебюсси — это цикл миниатюрных музыкальных картин, в каждой из которых заключен совершенно самостоятельный художественный образ.

В отличие от шопеновских прелюдий здесь мало ощущается цикличность, то есть взаимосвязь всех или части прелюдий, обусловленная общей идеей или единой логикой музыкального развития. В прелюдиях Дебюсси мы не найдем такого богатства образного содержания и жанровых связей, как у Шопена.

Каждая прелюдия имеет программное название, указанное лишь в конце пьесы (этим композитор как бы подчеркивает нежелание «навязывать» свой замысел исполнителю и слушателю), которое почти никогда не связано с литературным источником. Если эта связь и есть, то она заключается лишь в близких поэтических образах: «**Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют**» (по стихотворению Шарля Бодлера) или «**Терраса, освещаемая лунным светом**» (по Пьеру Лоти).

Программные названия большинства прелюдий, так же как и других фортепианных произведений Дебюсси, связаны с впечатлениями от картин природы («**Туманы**», «**Паруса**», «**Вереск**», «**Холмы Анакапри**», «**Ветер на равнине**»). В выборе пейзажных мотивов иногда проявляются черты символизма, заключенные в скрытом смысле некоторых названий, в стремлении придать прелюдиям более значительное содержание, чем просто пейзаж: «**Шаги на снегу**», «**Мертвые листья**». Но такие названия редки и не определяют образную сторону всего цикла.

Особое место среди прелюдий занимают жанрово-бытовые музыкальные картинки («**Прерванная серенада**», «**Ворота Альгамбры**») и музыкальные портреты («**Девушка с волосами цвета льна**»), часто оттененные юмором, приемами шаржа и иногда приобретающие черты гротеска («**Генерал Лявин-эксцентрик**», «**В знак уважения С. Пиквику**»).

В этих прелюдиях Дебюсси особенно широко использует распространенные бытовые музыкальные жанры, и в первую очередь танцевальные, — самых различных эпох и национальностей. Здесь мы находим и народные испанские танцы («**Прерванная серенада**» и «**Ворота Альгамбры**»), и современный Дебюсси эстрадный танец кэк-уок («Генерал Лявин-эксцентрик» и **«Менестрели**»).

В отношении Дебюсси ко всем этим сюжетам характерно то, что он не стремится воплотить музыкальными изобразительными средствами тот или иной, в большинстве своем связанный со зрительными впечатлениями образ. Его интересует скорее атмосфера, окружающая данный образ, то есть явление вместе с окружающим его фоном, а также чисто эмоциональное восприятие этого явления в совокупности со всевозможными зрительными или слуховыми ассоциациями. Эта черта ярко проявляется и в прелюдиях, связанных со сказочной и легендарной тематикой («**Танец Пека**», «**Феи — прелестные танцовщицы**», «**Затонувший собор**»), и особенно в прелюдиях, возникающих у композитора под впечатлением произведений изобразительного искусства («**Канопа**», «**Дельфийские танцовщицы**»).

В этом проявилась одна из характерных эстетических особенностей романтизма и импрессионизма: стремление максимально сблизить различные виды искусства — музыку, литературу, живопись, скульптуру и этим обогатить содержание и выразительные средства каждого из них (в данном случае музыки).

Каждая из прелюдий имеет совершенно законченную и стройную форму. Мы почти не найдем прелюдий типа набросков, эскизов или просто импровизаций. Большая свобода высказывания заключена у Дебюсси в довольно строгие рамки композиции. Форма большинства прелюдий имеет признаки «репризности» (трехчастная или двухчастная форма с репризой), всегда придающей пьесе большую цельность.

В отличие от шопеновских , прелюдии Дебюсси программны. Все они имеют оригинальные пост-заголовки – программные названия, которые фигурируют в конце музыкальных текстов. Композитор словно предлагал слушателю самостоятельно постичь смысл музыки, а уже потом сверить свои ощущения с авторским пояснением. В таком подходе к программности Дебюсси близок Стефану Малларме (одному из лидеров французского символизма), который писал: «Назвать предмет – значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы; внушить его об­раз – вот мечта».

Самая известная прелюдия великого импрессиониста была написана в 1909 или 1910 годах, когда в Париже с триумфом проходили гастроли Русского балета Сергея Дягилева.

        Потрясённый увиденными спектаклями (Шехерезада  на музыку Римского-Корсакова и Жар-птица  Стравинского), Дебюсси забросил безуспешную работу над двумя операми и начал писать 24 прелюдии, среди которых восьмая пьеса — знаменитая  Девушка с волосами цвета льна.  Вероятно, прелюдия была впервые исполнена самим Дебюсси на концерте в Париже в 1910 году.

        Название, по замыслу автора, должно объявляться после исполнения, чтобы не мешать блуждающим чувствам и ассоциативным впечатлениям слушателей. Именно поэтому заголовок пьесы указан в конце.

***Девушка с волосами цвета льна*** написана в матовом соль-бемоль мажоре, в медленном темпе, преисполненная тихого покоя... О чем она? Музыкальный портрет одной из белокурых девушек Ренуара? Портрет Мелизанды? Ведь Мелизанда была с волосами цвета льна. Можно себе представить, что в этой прелюдии есть действительно аллюзии на портрет героини, которая поёт свою диковинную песню: ***"Мои длинные волосы спускаются с окон башни до самой земли... Они вас ждут целый день. Святой Даниэль и святой Мишель! Святой Мишель и святой Рафаэль!  В воскресенье я родилась, в воскресенье в полдень"***.

Прелюдия решена в жанре светлой ***пасторали***. Эта нежная, тихая, прозрачная музыка полна света. Начальная мелодия, изложенная одноголосно, флейтового тембра. Всё это отсылает нас ещё к одной сцене оперы - ***Источник в парке***. Ведь она тоже решена в жанре пасторали и начинается флейтовым соло. Сцена наполнена тишиной знойного полдня, тишиной неподвижной воды в бассейне. Солнечный полдень влюблённых! Можно сказать, что прелюдия ***Девушка с волосами цвета льна*** есть инструментальное обобщение этой идеи, есть некий символ светлого, солнечного полдня юности человека.

Эта прелюдия — очень яркий образец свободной импровизационности в творчестве Дебюсси. Музыка ее течет поразительно непринужденно — и ритмически, и мелодически, и гармонически, словно играя пластикой возникающих форм. Она то мечтательна, то восторженна, то сдержанна до шепота. Выделяются — тетратоника в начале, роль терцевых хроматических сопоставлений (соль-бемоль мажор — ми-бемоль мажор, ми-бемоль мажор — до-бемоль мажор), нонаккорды, как выразители поэтически-сладостного (такты 17—18), подголоски, реприза темы на плагальной гармонии.

Не знаменательно ли, что, ища светлого и идеального, Дебюсси тянулся к простоте и ясности народных напевов и наигрышей?

В основе прелюдии — четырехтактовая мелодия, построенная на звуках малого минорного септаккорда с плагальной каденцией и диатоническим аккордовым расширением, которое завершается квартовым мотивом-зовом в ми-бемоль мажоре.

В дальнейшем на всем протяжении прелюдии эта тема варьируется, сопровождается новыми гармониями, получает иное мелодическое продолжение. Средний раздел (Un реu anime, т. 19—27) основан на ее варианте с триольным мотивом и нисходящей волной параллельных трезвучий, затем септаккордов (пентатоника на черных клавишах). Особенной тонкостью и хрупкостью звучания отмечена сокращенная реприза-кода (т. 28—39). Мелодия перемещается здесь на октаву вверх; ее сопровождает плагальная каденция, которая растворяется затем в параллельных кварт-секстаккордах и чистых квартах (ремарка: Murmure et en retenant peu а peu — «шепотом, вполголоса с постепенным расширением»).

Ее музыка воплощает идеал вечной женственности и красоты. В ней господствует светлая мечтательность, хотя выражение эмоций носит то более сдержанный и созерцательный характер, то приобретает большую порывистость и эмоциональность.

В сравнении со многими другими прелюдиями цикла, фактура подчеркнуто проста. Она отличается акварельной прозрачностью, особенно вначале, когда в тишине появляется нежный одноголосный напев редкой, для Дебюсси, протяженности. Отсутствие острых вводнотоновых тяготений (пентатоника) усиливает ощущение ясности и покоя.

В этом цикле есть и ещё прелюдии, в которых Дебюсси обращается к женским образам. Это «Феи – прелестные танцовщицы» и «Дельфийские танцовщицы»

Цикл открывается прелюдией «**Дельфийские танцовщицы**». Одухотворенная красота мраморных изваяний античного барельефа вызвала у композитора яркие музыкально-поэтические ассоциации. Этот скульптурный образ раскрыт в прелюдии в жанре очень медленного строгого танца. Основной мелодический образ прелюдии крайне неразвит — он состоит из одного краткого хроматического мотива, расположенного в среднем голосе.

Все его развитие в первой части прелюдии (до одиннадцатого такта) сведено к неоднократному повторению мотива в одном и том же (среднем) регистре, медленном темпе и минимальной динамике. Дебюсси избегает чисто танцевальной «квадратности» в его изложении неожиданной сменой метра 3/4 на 4/4 в четвертом и девятом тактах и расширением четырехтактных построений до пятитактных.

Ощущение скульптурной объемности и выпуклости образа достигается в прелюдии прежде всего фактурой изложения, когда происходит ее постепенное расслоение на три плана: мелодия в среднем регистре, бас и аккордовое сопровождение. Регистровый разрыв между этими тремя планами становится в дальнейшем все более заметным и достигает иногда пяти октав.

Середина прелюдии отличается несколько большей экспрессией за счет постепенного роста динамики до f, встречного движения в мелодии и сопровождении. Но начавшееся развитие неожиданно прерывается, не дойдя до кульминации (этот импрессионистский прием часто можно встретить в различных сочинениях Дебюсси). Оно угасает в как бы повисших в воздухе аккордах на pp, раздвинутых в крайние регистры фортепиано.

Гармонизация в репризе основной темы увеличенными трезвучиями и постепенно «истаивающая» звучность тонко передают ощущение остановившегося и застывшего в каменном изваянии барельефа танца.

**«Дельфийские танцовщицы»**. Поводом — прообразом послужила скульптурная группа трех танцовщиц на фрагменте греческого храма; Дебюсси увидел репродукцию этой группы в Лувре. Музыка впечатляет исключительной пластикой медленных, плавных движений. Обычна для Дебюсси игра гармонических красок — то мутных и терпких (увеличенные трезвучия), то светлых и мягких (натуральные обороты). Замечательна также роль ритма, основанного на сменах акцентов и успокоений и образующего вначале два пятитакта.

«Прелюдии» - это энциклопедия искусства Дебюсси, потому что здесь он достигает высшего мастерства образно-звуковой характеристики, в мгновенном «схватывании» впечатления во всей его изменчивости. В прелюдиях проявляются такие черты импрессионизма как фиксирование мимолетных впечатлений от каких-либо характерных явлений действительности, передача внешнего впечатления света, тени, цвета, а также этюдность и картинность, фиксирование различных состояний природы и женские портреты.

Каждая женщина неповторима и многогранна, поэтому из века в век художники, поэты, музыканты не могут устоять перед ее красотой и пробуют уловить мимолетный взгляд, легкое движение, раскрыть потаенные черты характера и изобразить правдивый, прекрасный образ. Так было. Так будет.

Во все века женщина не только мать, дочь, жена, возлюбленная, но и Муза.

**Список литературы**

1. Алексеев А.Д. Французская фортепьянная музыка конца19 - начала20 веков.- М.: Издательство академии наук СССР,1961.  
  
2. Алексеева Л.Н., Григорьев В.Ю. Зарубежная музыка XX века.- М.:  
  
Знание,1986.  
  
3. Алыпванг А. Избранные сочинения в 2-х т. Т.2 - М.: Музыка, 1965.  
  
4. Бернстайн Л. Концерты для молодежи.- Ленинград: Советский композитор,1991.  
  
5. Вентурин Л. От Мане до Лотрека.- Иностранная литература, 1958.  
  
6. Власов В.Г. Стили в искусстве в 3-х т. T.I — С.Пб.; Кельна,1995.  
  
7. Гаккель Л. Фортепьянная музыка XX века. Очерки, 2-е издание.Л.: Советский композитор,1990.  
  
8. Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей.- Л.: Музыка,1983.  
  
9. Импрессионисты. Письма художников. Воспоминания. Документы.- Искусство, Ленинградское отделение,1969.  
  
10. Каратыгин В.Г. Избранные статьи.- М.: Музыка,19б5.  
  
11. Кремлев Ю. Клод Дебюсси.- М.: Музыка,1965.  
  
12. Лонг М. За роялем с Дебюсси.- М.: Советский композитор,1985.  
  
13. Мартынов И. Клод Дебюсси.- М.: Музыка,1964.  
  
14. Музыкальная литература зарубежных стран. Вьш.5/ Ред: Б.Левик. - 5-е изд.- М.: Музыка,1984.  
  
15. Музыкальная энциклопедия. Гл. Ред. Ю.В.Келдыш. Т.2 - М.:  
  
«Советская энциклопедия»,1974.  
  
16. Нестьев В. На рубеже 2-х столетий. Очерки о зарубежной музыке концаXIX - началаXX века.- М.: Музыка,1967.  
  
17. Нестьев Ю. История зарубежной музыки. Вып.5- М.: Музыка, 1988.  
  
18. Смирнов В. Клод- Амиль Дебюсси.- Л.;1962.  
  
19. Чегодаев А.Д. Импрессионисты.- М.: Искусство,1971.  
  
20. Шнеерсон Г. Музыка Франции.- М.;1968.  
  
21. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века.- М.: Музыка.1975.