

Keywords: dramatic concept, movement, intonation, rhythm, declamation, choral, chord pulse, stiffness, determination, rethinking.

Наталія Гарна

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ КОМПОЗИЦИОННОГО РАЗВЕРТЫВАНИЯ В «ПРЕЛЮДИЯХ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО К. ДЕБЮССИ

Мнение о «размытости», отсутствии четкой структуры музыкального процесса в произведениях К. Дебюсси уже неоднократно опровергнуто. Такие исследователи как Д. Фришман [9], Э. Денисов [6], Т. Твердовская [8], С. Брюнн [4], обращаясь к материалу двадцати четырех «Прелюдий», как квинтэссенции стиля композитора, аргументировали логичность, четкость и выстроенность музыкальных форм. Вместе с тем, ведущими характеристиками формотворчества Дебюсси являются гибкость и креативное обращение с базовыми конструкциями, свободное от каких-либо ограничений и шаблонов.

Относительно структурного оформления темы и организации последующего композиционного процесса сформировались различные подходы. Так, Э. Денисов в статье «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси» [6] наделяет функцией темы вычлененные из общей фактуры мелодические мотивы. В итоге исследователь выделяет в «Прелюдиях» две «противоположные тенденции»: «в “Дельфийских танцовщицах” все строилось на сквозной линии непрерывного варьирования основного мотива и отсутствии настоящей репризы, в “Парусах” же весь материал практически остается неизменным, а происходит лишь его перераспределение» [6, с.237]. Второй тип Э. Денисов обозначает как построенный в технике «музыкального монтажа». Однако при такой характеристике тематического процесса нивелируются глубинные взаимосвязи между всеми элементами фактуры. Вычленив мотив из фактурного контекста, исследователь приходит к выводу о его о неизменности [6, с.238].

Т. Твердовская в диссертационном исследовании «Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси» [8] также оперирует понятиями «мотив» и «тема», но не дает их определения. Она выдвигает собственную версию формообразования и в данных произведениях, и в творчестве Дебюсси в целом, основанную на принципе «музыкальной арабески»: «Мотив становится главным исходным элементом, и его дальнейшее развитие обуславливается только изначально заложенными в нем выразительными возможностями. Становится правомерным говорить о «прорастании», «разветвлении» мотива, приводящем к образованию все новых и новых его вариантов» [8, с.105].

«...Результатом последовательного антиакадемизма Дебюсси, – отмечает исследовательница, становится решительный отказ от «административных» форм. Структура дебюссистской прелюдии лишь обнаруживает сход-

ство с некоей обычно репризной композицией (чаще трех-, либо двухчастной), в которой смещены пропорции разделов. Кроме того, в ней тщательно вуалируются границы разделов формы» [8, с.104].

С нашей точки зрения, двухчастная форма в «Прелюдиях» не встречается, а трехчастная всегда прослеживается достаточно ясно. Границы разделов вуалируются в разной степени, а иногда не вуалируются вовсе. Кроме того, Дебюсси различными ресурсами нотной записи проясняет конструктивные моменты: чаще всего он выделяет границы разделов с помощью двойной черты или с помощью ремарки об «изгибе» движения («Cédez»).

Трехчастное строение в «Прелюдиях» трактовано свободно. Так, на уровне композиции проявляется насквозь пронизывающий эти произведения принцип варьирования. В этом смысле «Прелюдии» представляют индивидуально-стилевой каталог «фантазий» на тему трехчастных форм в формате миниатюры.

Какими же ресурсами пользуется композитор для создания вариантов трехчастной формы? В первую очередь, это наличие или отсутствие вступления и коды, степень отличия их изложения от основных разделов, а также степень репризности заключительного раздела. Особую связность и текучесть придает композиции совмещение функций в разделах, наличие «разделов-переходов». Именно эта особенность образует ту гибкость и плавность, которая порой затрудняет скорое определение строения формы в «Прелюдиях», а порой вызывает ощущение размытости и рыхлости композиции.

Зачастую исследуемое явление предстает перед исследователем как бы в виде несобранного паззла: все необходимые детали перед вами, и вы теоретически знаете, что они составляют целостную логичную и красивую картину, однако, разобранная на части, она такой не выглядит. Становясь на путь постижения некоего явления, исследователь ищет соответствующий «ключ» к его пониманию, ключ, способный связать воедино все детали. Такими ключами могут стать ответы на ориентирующие вопросы, такие как: «Что в глубинном плане скрывается за данными музыкальными знаками?», «Какова была идея, материализовавшаяся таким образом?». Подобные вопросы отражают интерпретационный подход к музыкальным явлениям. Нахождение возможных ответов проливает свет на внутреннюю сущность произведения, проявляются внутренняя логика, скрытые взаимосвязи, смысл, привычные краски оживают, полнее раскрывая для нас свой потенциал. Увлечение комбинацией знаков сменяется ощущением произведения как живого организма.

В данном случае направляющий вопрос можно сформулировать следующим образом: «какая композиционная идея стоит за организацией музыкального развертывания в данном произведении?». В «Прелюдиях» К. Дебюсси такая идея опирается на диалектический закон перехода количественных параметров в качественные. Композитор создает некий фактур-

ный образ – звуково-материальный эквивалент программному образу-символу, характерный и, при этом, обладающий большим количеством разнообразных свойств. Потенциал фактурного образа раскрывается в постоянном варьировании. Композитор словно исследует его возможные границы, выход за которые приведет к переходу материала уже во что-то принципиально другое. Так достигается особый эффект, производимый фактурой «Прелюдий», когда постоянно присутствует некая тема, но при этом она нигде не повторяется одинаково.

Именно тема должна стать «путеводной звездой», проливающей свет на организацию композиции в «Прелюдиях». Определение того, что относится к теме и где ее границы, выявляет логику всего процесса, а то, что происходит с темой в процессе формообразования, составляет «фактурный сюжет» произведения. Приведем высказывание В. Бобровского: «<...> Внутритематическое развитие, образующее тему, с одной стороны, и дальнейшее ее развитие с другой, — процессы функционально подобные, но разного радиуса действия. Процесс становления темы (микромир) воспроизводится в процессе становления музыкального произведения (макромир), тип темы воздействует на тип формы» [3, с.116].

В нашем случае в основу трактовки организации музыкального процесса в «Прелюдиях» К. Дебюсси положена авторская концепция музыкальной темы¹. Согласно предлагаемому подходу, тематическое качество воплощается в «Прелюдиях» на трех взаимосвязанных уровнях: *тема-заказ* (символический программный подтекст, зашифрованный в данных в завершение произведений названиях), *тема-идея* (предтекстовый мыслительный фактурный образ) и *тема-структура* (внутритекстовое воплощение феномена темы). На уровне структуры тема существует в двух измерениях: в виде концентрированного ядра и в виде макро-темы, представляющей развернутое экспонирование тематического качества. Макро-тема образуется из двух элементов. Их взаимодействие решено индивидуально в каждой «Прелюдии».

Композиционной функции программы (в нашей системе понятий – *темы-заказа*) особое внимание уделяет Д. Фришман [9]. Основываясь на данных композитором программных названиях, исследователь применяет к «Прелюдиям» К. Дебюсси классификацию по типам «сюжетной» выразительности, сформулированную В. Бобровским². Таким образом, в «Прелюдиях» выделяются такие типы композиции:

- «обобщенные несюжетные программные композиции» («Дельфийские танцовщицы», «Канопа», «Холмы Анакапри», «Девушка с волосами цвета льна», «Ветер на равнине», «Паруса», «Туманы», «Верески», «Ворота Альгамбры», «Шаги на снегу», «Мертвые листья», «Терраса аудиенций лунного света»),

¹ В статье «Феномен темы в “Прелюдиях” для фортепиано К. Дебюсси» [5].

² В статье: В. Бобровский. Программный симфонизм Шостаковича [1, с.33-35].

- «обобщенно-сюжетные программные композиции» («Танец Пэка», «Менестрели», «Генерал Лявин», эксцентрик», «Посвящение Пиквику»)

- «последовательно-сюжетные программные композиции» («Затонувший собор, «Прерванная серенада»).

Д. Фришман выделяет связь типа сюжетности в «Прелюдиях» со степенью репризности заключительного раздела: «Именно трехчастная репризная форма избирается для большинства прелюдий, отнесенных к обобщенным несюжетным программным композициям» [9, с.135]. По мере же приближения к полюсу «последовательной сюжетности», исследователь отмечает бóльшую свободу формообразования, его усложнение. Такие композиции оказываются наиболее импровизационными: «В прелюдиях же с последовательно-сюжетной композицией особое значение приобретает именно параллельность, своего рода синхронизм постепенного развертывания сюжета и формы» [9, с.150]. Так, чем менее сюжетным является программный подтекст прелюдии – тем ближе ее форма к классическим образцам. Исследователь отмечает отсутствие резких границ между типами программных композиций, гибкость градаций и смягченность переходов.

С нашей точки зрения, в данном случае следует говорить скорее не о разделении на группы, а о некоей недискретной шкале, где «несюжетность» и «последовательная сюжетность» будут крайними координатами. Специфическая относительность четкой классификации программности в «Прелюдиях» Дебюсси детерминируется символистским мышлением композитора, в котором находит отклик восприятие понятия «символ» поэтами-символистами (Маларме, Бодлер, Рембо). В творчестве этих авторов произведения-символы выступают в роли концентрированного энергетически-смыслового интеллектуально-эмоционального сгустка, проявляющего связи между явлениями материального мира и духовной сущности, являющегося своеобразным коммуникативным ключом, пробуждающим ассоциации и аналогии.

Дебюсси в «Прелюдиях» создает музыкальный аналог этого явления. В восприятии каждой из пьес совмещаются, с одной стороны, ощущение «пребывания», симультанного восприятия символического содержания, с другой стороны, происходит процессуальное сопереживание интонационных событий. Программность в «Прелюдиях» наделена особым свойством: с одной стороны воспринимается соответствующий названию обобщенный образ-символ¹, с другой – интонационная событийность фактуры вызывает «сюжетные» ассоциации². Подобная двойственность проявляется в «Пре-

¹ О символизме в творчестве К. Дебюсси, и в частности в «Прелюдиях», пишет С. Яроцинский в книге «Дебюсси, импрессионизм, символизм» [10].

² К примеру, С. Брюнн обнаруживает «последовательную сюжетность» в таких прелюдиях, которые по типу программы скорее относятся к группе «обобщенно-сюжетных» или даже «несюжетных» (прелюдия «Шаги на снегу» [4, с.89]).

людях» Дебюсси на всех уровнях, отражая фундаментальные свойства стиля композитора.

Тема-идея, будучи явлением, организовывающим и направляющим музыкальное мышление, как в процессе создания, так и в процессе интерпретирования музыкального произведения, выступает в роли образца – мыслительной модели, структурные воплощения которой становятся вариантами¹. Свойства темы-идеи обнаруживаются в первую очередь в фактуре «Прелюдий». Однако она не указана прямо, конкретным фрагментом текста. Ее необходимо «извлечь» на основе анализа всей композиции, с постоянной опорой на программный подтекст. Первоначальное экспонирование – лишь возможный вариант структурного изложения темы-идеи. Ее черты обнаруживаются путем обобщения, при сравнении всех вариантов изложения в их взаимодействии.

Тему-структуру представляют в «Прелюдиях» два масштабных уровня: *тема-ядро* и *макро-тема*. Уровень *темы-ядра* в концентрированном виде воплощает свойства темы-идеи. Однако структурой темы-ядра еще не прогнозируются свойства композиционного целого. *Макро-тема* является завершенно оформленной конструкцией. Она содержит необходимые для полноценного структурного оформления темы стадии: «ядро-развитие-завершение».

Макро-тема организуется в «Прелюдиях» взаимодействием двух элементов. Каждый из элементов по сути является «мотивом». Первый элемент в организации макро-темы составляет ядро (совпадая с темой-ядром), а второй – ее завершение. Степень интонационной самостоятельности мотивов варьируется в разных прелюдиях. Здесь также образуется некая шкала, где крайними координатами являются, с одной стороны, спаянность элементов при дополняющей роли второго («Дельфийские танцовщицы»), а с другой – их развитие до уровня самостоятельных тем с собственной двухэлементной «структурой в структуре» (первый элемент макро-темы в прелюдии «Ветер на равнине» – тт.1-8, второй элемент макро-темы в «Минестрелях» – тт.9-34).

Свойства структуры, которые многие исследователи «Прелюдий» обозначают как «многотемность», в таком ракурсе как бы произрастают из двухэлементной структуры макро-темы, являясь более высоким композиционным уровнем развития элементов-мотивов. Дебюсси здесь словно прощупывает возможные границы явления темы.

В «Прелюдиях» прослеживается композиционное развертывание двух типов: развивающее и вариантное. При этом, каждая из композиций являет-

¹ Понятие темы-идеи перекликается с предложенным В. Бобровским понятием «внетекстовой инвариант», под которым понимается «комплекс выразительных средств, лежащий в основе анализируемой темы, но не зафиксированный в нотном тексте. В каждом проведении темы (в каждом ее варианте) он получает конкретную, уже зафиксированную в тексте, форму» [2, с.247].

ся унікальної в пропорціональному соотношении смесью двух этих процессов. Способ развития запрограммирован в свойствах элемента-мотива уже на уровне его экспозиционного изложения. Выделим здесь два типа:

- Мотивы в экспозиции показаны как некое концентрированное зерно, которое затем «прорастает» в процессе фактурного развертывания. На уровне макро-темы стадия развития организована как повтор с минимальными изменениями (например, первый мотив в «Парусах» – тт.1-2).

- Мотивы получают развитие уже внутри макро-темы. Такие мотивы в образном плане самодостаточны уже в экспозиционном изложении и нацелены на дальнейший процесс вариантного становления композиции (например, первый элемент макро-темы в прелюдии «Звуки и ароматы кружат в воздухе вечера» – т.1).

Для композиционного развертывания первого типа характерно раскрытие потенциала мотива, изначально как бы свернутого. Кульминацией процесса становится звучание темы в «развернутом» виде. В этом случае тема в экспозиции и процесс ее развития подобны закрытому бутону, который раскрывается в кульминации пьесы («Затонувший собор» – первый элемент, тт.1-6).

Для композиционного развертывания второго типа характерно вариантное раскрытие тематических свойств. При этом тема-мотив не развивается, а словно показывается с разных сторон, в разном свете. В этом случае разделы формы становятся тематическими блоками-вариантами, их границы четко очерчены. Если, благодаря изначальным свойствам темы, возможность варьирования кажется неисчерпаемой, композитор добавляет коду, необходимую для эффекта завершения (как, например, в прелюдии «Звуки и ароматы кружат в воздухе вечера»).

Процесс формообразования, основанный на варьировании, организован в «Прелюдиях» трехчастной композицией, где первый раздел – экспозиционное изложение, второй – срединный, третий – завершающий.

Главная роль первого (экспозиционного) раздела в «Прелюдиях» – изложение макро-темы. Часты случаи, когда их границы совпадают. В других случаях построения, следующие за экспонированием макро-темы, совмещают функции экспонирования и развития, содержат «вариант» макро-темы и предлагают мягкий и плавный переход к срединной части. Срединный раздел формы содержит наиболее интенсивные изменения первоначального материала. Здесь происходит наиболее активное развитие, часто с приходом к противоположным свойствам. Иногда это приводит к появлению новой темы, которая рождается в синтезе двух элементов начальной макро-темы (например, в прелюдии «Ветер на равнине»). Но даже в этом случае обнаруживается тонкая глубинная производность всего нового от первоначального. Заключительным разделам «Прелюдий» больше всего подходит характеристика «резюме». Ведь Дебюсси совмещает в этих разделах экспозиционные свойства материала с чертами, возникшими в процессе

дальнейшего варьирования. В случаях, когда в серединном разделе возникает новая тема, она вся, или отдельные узнаваемые ее черты обязательно присутствуют в заключительном разделе.

В качестве иллюстрации высказанных положений рассмотрим прелюдию «Шаги на снегу».

Французское название прелюдии «Des pas sur la neige», данное Дебюсси, излучает амбивалентный программный подтекст: слово «pas» означает и шаг как действие, и след от шага.

Тема-идея в данном случае воплощается «полифоническим» взаимодействием двух начал. Первое из них воплощено остиной фигурой, создающей образ шагов, второе – мелодическим голосом, передающим нечто внутреннее, созерцательное. При этом ведущую роль играет секундовая интонация, из которой произрастают оба начала. Программный подтекст фигуры шага уточняется композитором в первом такте ремаркой: «этот ритм должен иметь звучащее значение основы грустного и замороженного пейзажа». Специфически решенный ритмический рисунок фигуры ассоциируется с затрудненным шагом по неутрамбованному снегу, в тоже время, ее равномерность и постоянство, «ненарушаемость» передают впечатление бескрайнего снежного пейзажа. Одноголосная мелодическая линия струится спонтанно и импровизационно, интонационно уподобляясь печальным размышлениям, внутреннему монологу.

В связи с отмеченной двойственной природой темы-заказа и темы-идеи, на уровне темы-структуры в «Шагах на снегу» обнаруживается двойное выражение тематического качества: остиная фигура (традиционно именуемая «мотивом шагов») и мелодический голос.

Особая роль остиной фигуры в фактуре данной пьесы не раз привлекала внимание исследователей. Приведем рассуждения М. Скребковой-Филатовой: «Многokrатно повторяющаяся фигура приобретает значение «микротемы», на которую наслаиваются остальные голоса, что характерно для остиной-полифонического варьирования; однако в данном случае в качестве темы-остинато выступает характеристический мотив, настолько интонационно яркий, что он начинает конкурировать с ведущей мелодией. Он является совершенно уникальной модификацией интонации *lamento*, в которой «обращено» мелодическое движение (восходящее вместо нисходящего), равно как и ритм («обращенный» пунктир). Траурный оттенок интонации ясно слышен, но он как бы «застыл» в своей трансформации. Может быть, эта двойственная модификация и служит одной из причин двойственной роли мотива, выступающего в функции микротемы и контрапункта-сопровождения? <...> Необычное интонационно-ритмическое строение фигуры, особые условия ее существования в пьесе, несомненно, наделяют ее гораздо более существенными функциями, чем фоновые: это вторая тема, но — в силу краткости, регистровой скованности и «застылости» — все же подчиненная ведущей мелодии» [7, с.89-90].

В свою очередь, в мелодическом голосе отсутствует конкретный фрагмент, который можно выделить как «тематический». Интонационный материал мелодии постоянно развертывается из первоначального зерна, ни разу не повторяя конкретного фрагмента, конкретного мотива. Однако сила и интенсивность выразительности и характерности этой партии позволяет говорить о ней как о не менее тематической.

Оба тематических элемента взаимодействуют на протяжении всей пьесы, в равной степени выступают репрезентаторами художественного образа, оба вариантно развертываются и сохраняются в памяти как характерные ключевые интонации пьесы. Они являются двумя элементами макро-темы, выросшими до уровня самостоятельных тем. Притом, что, в отличие от других прелюдий, в «Шагах на снегу» элементы макро-темы излагаются полифонически, сохраняется определяющий принцип организации двухэлементной структуры макро-темы в «Прелюдиях». Он заключается в том, что элементы наделены в значительной степени противоположными свойствами и комплементарно взаимодействуют в создании единого образа.

Так, первый элемент (остинатная фигура) отличается пунктирным ритмом, строгим в своем постоянстве. Фактурно он скомпонован как пласт, состоящий из выдержанного тона «ре» и своеобразно ритмизованного шага на секунду. Второй же элемент (мелодический голос) представляет собой мелодию с вокальными свойствами и разнообразным ритмическим рисунком: мелодическая линия строится из коротких реплик, а иногда из отдельных звуков, постоянно прерываемых паузами.

Композиция «Шагов на снегу» состоит из трех разделов: с чертами экспозиции (тт.1-15), середины (тт.16-25) и заключения (тт.26-36). Каждый из разделов состоит из двух предложений. Эта структура не только ясно слышна, но и наглядно выделена композитором в нотном тексте с помощью ремарок об изгибах темпоритма и сольным звучанием мелодического голоса в завершение разделов.

В первом предложении излагается макро-тема прелюдии (тт.1-7). В первом такте излагается *тема-ядро* – остинатная фигура «шагов» в среднем регистре. Все дальнейшее произрастает из нее. Во втором такте она получает развертывание, при этом вступает второй элемент. Пример 1

Triste et lent (♩ = 44)

pp

p *expressif et douloureux*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

Завершенное изложение макро-темы закладывает взаимодействие двух элементов а также программирует дальнейший процесс развертывания (его специфику для каждого из элементов).

В пределах первого предложения мелодическое начало представлено в фактуре также двумя пластами: кроме верхнего голоса, есть еще нижний (вступает в т.5), который также мелодичен, и его интонации родственны интонациям верхнего голоса. Эти два пласта словно вторят двухслойной структуре остиной фигуры, в то же время обрамляя ее.

Именно на развитии нижнего голоса построено второе предложение экспозиционного раздела (тт.8-15), представляющее новый фактурный вариант тематических свойств. В нем развивается тенденция, запрограммированная в первом предложении: развертывание двух элементов макро-темы происходит двумя различными способами. Первый элемент в большей степени варьируется, второй же – непрерывно развивается. Первый как бы показывается с разных сторон, в разных нарядах, второй словно вырастает из зерна. При этом, как в первом, так и во втором случае все новые нюансы тесно связаны с изначальными свойствами.

Серединный раздел построен на разрабатывании ключевых тематических свойств. Для первого элемента – это остинатность ритма и предрасположенность к расслоению и уплотнению подголосками, а для второго – волнообразное движение мелодии, вопросительная интонация, диалог двух мелодических голосов и прихотливый quasi импровизационный ритм, который постоянно уплотняется.

Ведущей тенденцией в обоих элементах становится их устремленность к движению вверх. При этом достижение вершины для первого элемента затрудняется все более утяжеляющимся и тянущим к низу расслоением первоначального «ре». Мелодический голос, в свою очередь, хоть и поднимается в середине каждого предложения все выше, однако затем вновь «опускается», оказываясь неспособным «удержаться» на высоте.

Своеобразно решена кульминация пьесы, которую не так просто сразу обнаружить. Ведь динамика нигде не выходит за пределы piano, и все предложения затухают к концу. Эта кульминация скорее обнаруживается интеллектом, нежели однозначно представлена в реальном звучании. Она находится в завершающем разделе прелюдии, в тактах 29-31. Здесь оба тематических элемента достигают своих тесситурных вершин. При этом первый сбрасывает оковы остиной фигуры, и оба элемента макро-темы переkreщаются во встречном движении. За этим следует «угасающая» кода, в которой элементы в фактурной вертикали словно меняются местами. Подтоживает все музыкальные события реплика нижнего голоса. Завершающее тоническое трезвучие объединяет всю фактуру, озвучивая на ppp крайние регистры фортепиано.

1. Бобровский В.П. Программный симфонизм Шостаковича // в сб. ст. Музыка и современность, вып.3. – М.: Музыка, 1965. – С.32-67

2. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. В 2х выпусках. – М.: Музыка, 1989. – 268 с.
3. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
4. Bruhn S. Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Debussy, Ravel, and Messiaen. – NY: Pendragon Press, 1997. – 425 p.
5. Гарна Н. «Феномен темы в “Прелюдиях” для фортепиано К. Дебюсси» // Музичне мистецтво. Сб. ст. вип. 13. – Донецьк-Львів: Юго-Восток, 2013. – С. 43-50.
6. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. – М., 1977. – С. 235-253
7. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
8. Твердовская Г.И. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси. Диссертация на соискание науч. степ. канд. искусствоведения. Санкт-Пет. Гос. Конс. На правах рукописи. – Санкт-Петербург, 2003. – 156 с.
9. Фришман Д. Программность и музыкальная форма в фортепианных прелюдиях Дебюсси // Музыка и современность. Сб. ст. Вып.7. – М.: Музыка, 1971. – С. 122-163
10. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.

Гарна Н. Про організацію композиційного розгортання в «Прелюдіях» для фортепіано К. Дебюссі. В центрі уваги автора знаходиться процес формоутворення в «Прелюдіях». Розглядається зв'язок теми та композиції. Розширюється уявлення про феномен музичної теми в контексті особливостей стилю К. Дебюссі. Висловлені положення проілюстровано на прикладі прелюдії «Кроки на снігу».

Ключові слова: тема, мотив, тема-замовлення, тема-ідея, тема-структура, тема-ядро, макро-тема, композиційне розгортання, програмний підтекст.

Гарна Н. Об организации композиционного развертывания в «Прелюдиях» для фортепиано К. Дебюсси. В центре внимания автора находится процесс формообразования в «Прелюдиях». Рассматривается связь темы и композиции. Расширяется понимание феномена музыкальной темы в контексте особенностей стиля К. Дебюсси. Высказанные положения иллюстрируются на примере прелюдии «Шаги на снегу».

Ключевые слова: тема, мотив, тема-заказ, тема-идея, тема-структура, тема-ядро, макро-тема, композиционное развертывание, программный подтекст.

Garna N. About organization of composition development in «Preludes» for piano by C. Debussy. The process of form creation in «Preludes» is situated at the centre of author's attention. Connection between the theme and the composition is examined. The conception of phenomenon of musical theme is enlarged in the context of peculiarity of C. Debussy's style. Stated positions are illustrated on the example of prelude «Steps on the snow».