

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Оркестровий факультет
Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано**

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
ВИКОНАВЧІ АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ ФАКТУРНИХ ПРОГРАМ
ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ К. ДЕБЮССІ**

для самостійної роботи з дисциплін
«Загальне фортепіано»
для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

освітньо-професійна програма «Оркестрова майстерність»
фахові профілізації «Оркестрові струнні інструменти»,
«Оркестрові духові та ударні інструменти», «Народні інструменти»,
«Музичне мистецтво естради та джазу (інструменталісти)»

Харків – 2024

УДК 78.071.2:785.11(44)

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (протокол № 13 від 19 червня 2024 р.).

Рецензенти:

Довжинець Інна Георгіївна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

Ринденко Оксана Валеріївна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано №2 Національної музичної академії імені П.І. Чайковського

Автор:

Ірина Євгеніївна Денисенко – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

***Анотація.** У методичних рекомендаціях висвітлено питання втілення і порівняння виконавських версій реалізації фактурних програм у фортепіанних творах К. Дебюссі. Особливу увагу приділено художній функції фортепіанної фактури, через яку відкривається шлях до втілення глибинних змістовних якостей творів, до діалогу епох, жанрів та стилів, манер та технологій письма. Методичні рекомендації адресовано здобувачам першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво».*

ЗМІСТ

1. Фактурна програмність «Douze Études pour piano» К. Дебюссі	4
2. Виконавчі версії реалізації фактурних програм циклу «Douze Études pour piano» К. Дебюссі (В. Гізекінг, М. Полліні)	10
3. Висновки	17
4. Джерела	20

Фактурна програмність «Douze Études pour piano» К. Дебюссі

Серед творчого доробку Клода Дебюссі особливе місце займає фортепіанний цикл «Douze Études pour piano» – один з останніх творів К. Дебюссі, написаний влітку 1915 року. Незважаючи на значущість цього опусу для розуміння фортепіанного стилю К. Дебюссі, йому в літературі приділено порівняно мало уваги. «Douze Études pour piano» К. Дебюссі, присвячених пам'яті Ф. Шопена, є своєрідною хрестоматією фортепіанного стилю К. Дебюссі, де основний компонент – новий дебюссістський тип (типи) фортепіанної фактури.

Узагальнюючи наявний дослідницький матеріал з приводу «Етюдів» К. Дебюссі, можна констатувати, що в загальному контексті історії жанру вони відображають перехід від музично-технічного його розуміння (інструктивні етюди) до філософсько-містичного (концертно-художні). Являючи собою своєрідний пік розвитку цієї тенденції, «Douze Études pour piano» К. Дебюссі є підсумком багаторічних шукань, результатом становлення особливого, одному йому притаманного, композиторського стилю.

Будучи фортепіанним опусом, показовим для художнього методу композитора, а, тим більше, твором, написаним у пізній період творчості, «Douze Études pour piano» втілюють ретроспективну проєкцію його естетичних та композиційно-технологічних поглядів на попередні традиції від французької школи (Ф. Куперен) до тенденцій романтичного піанізму (Ф. Шопен, Ф. Ліст) та модерних тенденцій Art Nouveau французького мистецтва на рубежі століть.

Сам К. Дебюссі відносив «Douze Études pour piano» до розряду чистої музики. У листі до І. Стравінського він писав: «За останній час я не писав нічого, крім чистої музики – дванадцять етюдів для фортепіано та двох сонат для різних інструментів, написаних у нашій старій формі, яка дуже милостиво не зажадала від слуху жодних драматичних зусиль»

(Durand, 1927). Ключові слова тут – «чиста музика» та «старі форми». Вони визначають суть задуму «Етюдів», характеризують закономірності їх фактури та композиційної форми.

Художній метод К. Дебюссі в циклі етюдів можна визначити як «контрольована імпровізація», в якій практично не залишається нічого імпровізаційного. З часом К. Дебюссі дедалі менше працює за інструментом», але специфіка фортепіанного викладу зберігається через графіку нотного тексту.

Програмність «Douze Études pour piano» – фактурна програмність звуко-жесту, що обумовлено, по-перше, специфікою жанру етюдів, по-друге, прагненням композитора показати роль і значення фортепіанних фактурно-гармонічних формул в умовах нової мови музики

Йдеться не про специфічну «зручність», адаптованість фактури «Douze Études pour piano» до рук піаніста. У цьому плані К. Дебюссі завжди орієнтувався на інструмент і виконавця, розуміючи, що звукова якість залежить багато в чому від зручності викладу матеріалу. Будучи новатором у галузі фортепіанної фактури та чудовим піаністом, К. Дебюссі в «Етюдах» свідомо уникає традиційних прийомів викладу, типових для етюдної романтичної техніки з її гармонійною терасоподібною пасажністю, гамами та арпеджіо та октавами. Уникає К. Дебюссі і принципів поліфактурної «сюжетності» (Ф. Лист) і монофактурної передзаданості (Ф. Шопен), застосовуючи ці полярні якості фортепіанної етюдності у синтезі.

Закономірності етюдної техніки К. Дебюссі розкриваються через стильову просторовість фактури, що полягає в асоціативних вимірах різномасштабного рівня. Виконавець слідом за композитором обирає один або кілька з цих рівнів, підходячи творчо до авторського тексту. Для уявлення про розширений стильовий простір «Douze Études pour piano» важлива їх логічне, визначене закономірностями фортепіанного стилю К. Дебюссі, компонування в циклі.

В якості основного формотворчого засобу безпосереднього впливу К. Дебюссі обирає тут темповий контраст. Більшість етюдів, що стоять поруч, відрізняються за темпом – «швидко-повільно». У циклі є й розподіл на групи по шість етюдів у кожній. З одного боку, це – данина шопенівській традиції (етюди Ф. Шопена складаються з двох зошитів по дванадцять у кожному – відповідно, ор. 10 та ор. 25). З іншого боку, два зошити етюдів К. Дебюссі з угрупованням «по шість» демонструють два основні звуко-просторові вектори фортепіанної фактури – лінійно-мелодичний (перший зошит) та вертикально-гармонічний (другий зошит).

В своєму циклі К. Дебюссі йшов від пластики рук, від слухняної руки піаніста до тих асоціацій, які можуть народитися на основі цієї самої пластики. У цьому – головний новаторський принцип фактури та фортепіанної техніки в «Douze Études pour piano» К. Дебюссі. У фактурних програмах твору діють і складно переплітаються два провідних принципи – інструктивний з його логікою «від простого до більш складного» (*Gradus ad Parnassum*) та інтрамузичний художній (логіка «стильових перемикань»).

На фактурному рівні принципом об'єднання елементів у циклі виступає монодійно-гетерофонний лист, що забезпечує гнучкі взаємопереходи горизонталі та вертикалі. Їхні відмінності реалізуються у двох основних видах фактури «звукових смуг» (термін С. Яроцінського). У першому випадку, при лінійному трактуванні фортепіано (пальцева техніка), – у гаммах та коротких мотивах-арпеджіо з посиленням гармонічних опор у рамках змішаної мелодико-гармонічної фігурації. Фактура тут виглядає досить прозорою, у ній відсутня акордова багатозвучність, а переважають інтервальні «ланцюжки».

У другому випадку звукові смуги стовщені. Вони представлені здебільшого тризвуками в паралельному русі, іноді з варіантами. Тут при значній щільності викладу, майже завжди діє властива звуковому письму

К. Дебюссі, динамічна «згладженість» звучання масивних акордових утворень.

Незважаючи на угруповання «по шість» (принцип, використаний ще І. С. Бахом у «Гольдберг-варіаціях»), «Douze Études pour piano» К. Дебюссі мають своєрідну тиху кульмінацію у точці «золотого перерізу» – у Восьмому етюді «Pour les agréments» («Для прикрас»), який був складений останнім – дванадцятим, але потім переміщений на кульмінаційне місце в циклі.

З усіх «Douze Études pour piano» Восьмий – найбільш «програмний». У ньому мають місце прямі образні асоціації, про які К. Дебюссі писав у листі до Ж. Дюрана: «Я щойно закінчив дванадцятий етюд, призначений для «прикрас» <...> – тільки не піаністів, скажуть схильні до жартів віртуози. Він написаний у формі баркароли, на морі, трохи італійському <...> » (Durand, 1927).

У цьому авторському коментарі відзначені відразу дві сторони фактури «Douze Études pour piano», принаймні перших шести з них, що становлять логіко-конструктивний «цикл у циклі», оскільки вони призначені для пальцевої техніки піаніста. Перша сторона – ретельне оздоблення деталей, що виражено композитором у виконавських вказівках, а також у суворій логіці фактурних процесів, через які в «Douze Études pour piano» будується і композиційна форма. Друга сторона – відсутність у них опори на програмні асоціації, як у циклі «Préludes» К. Дебюссі. Це не означає, що Етюди не містять образних програм. За кожним видом їх фактурних формул можна знайти жанрові витоки, що зближує «Douze Études pour piano» з «Préludes». Проте, якщо в останніх програмні моменти у фактурі є динамічними, то «Етюдах» вони навмисне статичні. Композитор орієнтується на типові прийоми інструктивних етюдів, виводячи на перший план єдність техніки і сенсу.

Єдина сфера, де немає авторських вказівок виконавцю, – аплікатура. У передмові до «Douze Études pour piano» К. Дебюссі говорить про неї,

закликаючи піаніста до творчості: «Будемо шукати свої аплікатури!» (Debussi, 1915). Завершуючи передмову цим гаслом, К. Дебюссі спочатку пояснює свій підхід до аплікатури в фортепіанній музиці: «прописана аплікація не може бути застосована руками різної будови». Композитор підкреслює також і ту плутанину, яку сучасний йому піанізм вносить у це питання, даючи кілька аплікатур: «У цьому випадку музика набуває вигляду якоїсь дивної операції, коли кількість пальців якимось незрозумілим чином мало б помножитися» (там само). Далі автор називає те джерело, з якого він почерпнув ідею не вказувати в тексті «Douze Études pour piano» аплікатури – «старих майстрів» французьких клавесиністів, які «ніколи не вказували аплікатури, довіряючись винахідливості своїх сучасників» (там само).

На думку К. Дебюссі, «відсутність аплікатури є чудовою вправою» для віртуозів, які мають своє бачення запропонованої композитором фактури. Йдеться про призначеність «Douze Études pour piano» для віртуозів, що концертують, бажаючих долучитися до нової фортепіанної фактури, до якої К. Дебюссі йшов від своїх ранніх, ще багато в чому наслідувальних («романтичних») фортепіанних творів – «Бергамаської сюїти» (1888), «Двох арабесок» (1888), два зошити «Préludes» (1910 – 1913), де відпрацьовувалася техніка єдиного мотиву та його фактурних втілень у фортепіанному написанні. «Douze Études pour piano», являють собою підсумок не тільки авторського фортепіанного стилю, а й узагальнюють низку епох в еволюції цього стилю – від І.С. Баха та клавесиністів, В.А. Моцарта та Л. ван Бетховена (епоха «граючих творців») до романтичного піанізму середини ХІХ ст. (епоха «віртуозів, що творять»).

Архітектонічні та стильові зв'язки номерів циклу забезпечуються не лише темпово, фактурно-технічно чи навіть жанрово-асоціативно, а й ладо-гармонічно через тональний план. Орієнтуючись у цьому досвіді на попередників, К. Дебюссі по-своєму трактує шопенівсько-куперенівські, і навіть бахівські прототипи. Ще в «Préludes» К. Дебюссі відмовився від

прямого дотримання шопенівського тонального плану циклу з чергуванням мажорних та мінорних тональностей (як в Етюдах op. 10). Для К. Дебюссі з його новим трактуванням ладо-тональностей, важливим є не контраст мажору та мінору, а їх асиміляція один з одним та іншими ладоутвореннями діатонічного та хроматизованого видів. Тональність у К. Дебюссі вже не є суто гармонічною, а виступає в змішаній монодійно-гармонічній формі, де можливе трактування щаблів ладу і як одиничних тонів, і як співзвуччя. Дань традиції тут є скоріше вихідна тональність C-dur (перший етюд), а також загальна дидактична тенденція тональних змін, пов'язана з переходом від «білих» до «чорних» клавіш інструменту, де піаніст сам обирає аплікатурні рішення, що відповідають фактурно-технічним формулам.

Розширюючи до максимуму фактурно-стильовий простір «Douze Études pour piano», але, залишаючись при цьому в рамках свого творчого методу, К. Дебюссі демонструє новий тип етюдної фортепіанної техніки, в якій об'єднані графічний звукопис і образно-смілова асоціативність. Утворюється реальний синтез двох основних форм фортепіанної етюдної фактури, що тяжіла історично до інструктивно-дидактичного та художньо-концертного (поемного) принципів. В «Douze Études pour piano» К. Дебюссі є і те й інше, в чому полягає їх ще не до кінця розкриті значення для розуміння тенденцій авторського фортепіанного стилю, перспективного для музики ХХ століття в цілому. Цей стиль у концентрованому вигляді представлений у фактурних програмах Етюдів №№ 1, 4, 8 та 12.

Виконавчі версії реалізації фактурних програм циклу «Douze Études pour piano» К. Дебюссі (В. Гізекінг, М. Полліні)

Переслідувана в аналізах виконання мета більш конкретна і специфічна: показати принципову можливість різних інтерпретацій у підході до виконавського втілення фактурних програм одного і того ж твору (частини циклу). Для цього було обрано чотири етюди (№№ 1, 4, 8 та 12) у виконанні В. Гізекінга та М. Полліні;

Перший етюд «Pour les «cinq doigts» - d'après monsieur Czerny» («Етюд для «п'яти пальців» – за паном Черні») містить досить складну фактурну програму і орієнтований на послідовне «сплетіння» ряду різних фактурно-гармонічних формул. У змістовному плані він також є багатоскладовим: тут поєднуються пародійність, «жигова» танцювальність, елементи регтайму, «пропущені» крізь призму стильових знаків фактури К. Черні, Ф. Шопена, французьких клавесиністів, самого К. Дебюссі. Об'єднуючим моментом у цій жанрово-стильовій «строкатості» є стиль самого автора у вигляді «лінійної процесуальності» в фактурно-гармонічних формулах і «збільшеної ладовості» в інтонаційно-тематичних рішеннях (дві целотонових гами, що резюмують звуковий матеріал етюду у вигляді єдиної дванадцятитонові вертикалі).

Особливості цієї фактурної програми своєрідно втілені у виконанні В. Гізекінга. В арсеналі виконавця – засоби динаміки, артикуляції та агогіки, а також, що особливо суттєво, педалізації. Характерно, що у тексті К. Дебюссі не позначив педалізацію, як і аплікатуру, про що спеціально написав у коментарі до нотного видання Етюдів. Тим самим було відкрито шлях для волевиявлення виконавця, головним завданням якого у «фрагментарній» фактурі Етюду було забезпечення цілісності за рахунок точного підбору виконавських засобів. У сфері динаміки В. Гізекінг орієнтується на звуковий принцип К. Дебюссі: навіть за значності волюмена (фактурної маси) сила звуку має бути невеликою. Цей принцип особливо

важливий за особливої якості фактурної організації Етюдів – його фактура «реально безпедальна», що означає відсутність педалізації. В. Гізекинг за рахунок комбінування ресурсів обох педалей вдається досягти ефекту просторової стереофонічності в поєднанні звукових деталей, кожна з яких реально чутна і «не затьмарюється» іншою. Як об'єднуючий фактор у розвитку матеріалу, «ідучи» за фактурною програмою К. Дебюссі, В. Гізекинг застосовує хвилеподібні зміни щільності звучання.

При цьому текстові ущільнення фактури ним згладжуються, а розрідження, навпаки, поглиблюються за рахунок туше, динаміки та агогіки. У результаті досягається ефект рівноваги між композиторською та виконавською фактурними програмами, а звучання Етюдів наповнюється різноманітними сенсами та необхідною для створення цілісності експресією. Вигляд цієї експресії у даному випадку визначається як характеристичний ігровий.

В інтерпретації М. Полліні представлено іншу версію фактури Етюдів, багато в чому логічно протилежну версії В. Гізекинга. Якщо німецький піаніст відтворює цілісність фактурної програми, йдучи за думкою композитора і навіть пом'якшуючи зовнішні контрасти фактур і мотивів, які витікають з пародійності, то М. Полліні, навпаки, прагне підкреслити ці контрасти. Звідси – рельєфне виділення та зіставлення *piano-forte* у «мотивах-фактурах» «гами» та «жиги». Звідси ж – підкреслені перемикання на романтичну каденційно-віртуозну гру у «шопенівських» фактурно-стилевих фрагментах Етюдів. М. Полліні на відміну від В. Гізекинга не використовує (або майже не використовує) *uno corda* (ліва педаль), що компенсується «широкими» мазками динаміки правої педалі, в обсяги якої захоплюються часто не тільки вертикалі, а й ладогармонічні горизонтальні послідовності.

Так інтерпретується, зокрема, п'ятизвучна формула *гами*, яка представлена в Етюдіві в різних модифікаціях ладового забарвлення. Скрізь, де це можливо, піаніст прагне укрупнити штрих, поєднати в реальній

одномоментності мотивно-фактурні осередки звукової тканини. Головним диференціюючим ефектом тут є динамічний контраст по горизонталі. Вертикаль фактури в моменти «крайніх точок» її розшарування практично не диференціюються динамічно та артикуляційно. З погляду типу експресії, дана інтерпретаційна концепція близька до барокової італійської моделі, що історично свого часу протиставлялася французькій. Загалом такий тип експресії можна визначити як віртуозно-артистичний, при якому характеристичні «деталі», «павутинне плетіння» дебюсістської фактури трансформується на романтичну імпровізаційну віртуозність. Правомірність такої інтерпретації, проте, не підлягає сумніву: фортепіанний стиль К. Дебюссі даного Етюдю не ізоляційний, а містить жанрово-стильові знаки романтичного письма (Ф. Шопен).

Етюд №4 «Pour les Sixtes» («Для секст») демонструє принцип звукового письма К. Дебюссі, який визначається як специфікований для фортепіано інструментально-ансамблевий. Його вихідна фактурна формула – «технічний» піаністичний елемент із паралельних секст – за своєю природою інструментально-дуетний. Тракткування секст не як прикрас-дублювань («стрічок»), а як інтонаційно значущих комплексів визначає інтерпретацію фактурної програми даного Етюдю. Регістрова роз'єднаність і багатоохопність фактури, що рухається в загальному напрямку «зверху-вниз», вимагає від виконавця адекватного підбору динамічних і тембрально-звукових засобів, які в комплексі забезпечували б «хвильово-дзеркальну» логіку форми і фактури Етюдю, що вдається в повному обсязі В. Гізекінгу.

Виконавець прагне максимального укрупнення масштабів лінійного інтонаційного комплексу Етюдю, поєднуючи на тлі загальної динаміки і штрихів ті синтаксичні побудови, які можна було диференціювати. При такому підході до реалізації фактурної програми визначального значення набуває характер звуковедення, його злитість і цілісність, хвилеподібні «переливи» динаміки всередині побудови, що виступають синхронно з

агогікою. На відміну від Етюд № 1, де фактурна програма є досить контрастною, в Етюді «Pour les Sixtes» фактурний план більш стабільний. Його динаміка проявляється через зміну динамічних та штрихових позначень композитора, які В. Гізекінг ретельно виконує. Для подолання статичності матеріалу використовуються загальна педаль у тих «секстах», де можливе їх гармонійне поєднання, заострене стакато в пунктирно роз'єднаних секстах у поєднанні з тією ж педаллю (поліфонія штрихів у вертикалі).

В інтерпретації М. Полліні (при однаковому з В. Гізекінгом виборі темпу) даний Етюд представлений не в співучо-плавній, а в підкреслено моторно-пластичній версії. Його інструментальна дуетність трактується ніби графічно, у стилістиці, що йде від просторових мистецтв – живопису, графіки, танцю, що «вуалюється» композиторськими ремарками щодо динаміки та штрихів у фразуванні. Головним засобом в інтерпретації цього Етюд у «пластичному» ключі М. Полліні стає педалізація, вказівки на яку у К. Дебюссі відсутні.

На відміну від В. Гізекінга, що тяжіє до укрупнення фактурних осередків по горизонталі, М. Полліні прагне відобразити найтонші відтінки експресії, йдучи «традиційним» шляхом – від спокійного і розміреного експонування через розгортання матеріалу в регістрах інструменту до потужних кульмінацій у поемно-романтичному дусі. Тканина Етюд не розшаровується, як у В. Гізекінга, а виступає компактною масою. Єдиним винятком тут є підкреслені басы, які В. Гізекінг трактує лінійно, а М. Полліні – гомофонно-гармонічно. Аналогічно трактуються зміни штрихів. Якщо у В. Гізекінга пунктирно-стакатні сексти найчастіше викладені на одній педалі, утворюючи фактурний зв'язок зі своїм же пісенним варіантом, то у М. Полліні внутрішньо-фактурна зміна трактується як жанрова – новий штрих вносить у виконання навіть елемент скерцозності. При цьому обидва виконання є правомірними з погляду двоїстості самої фактурної програми Етюд, в якій монофактурність виступає як тло для її подолання засобами

виконавчої експресії. Якщо у В. Гізекінга переважає *лірико-споглядальний* тип експресії, що відсилає до традицій французьких клавесинових пасторалей, то у М. Полліні – *емоційно-віртуозний* тип, пов'язаний із романтичним піанізмом.

Восьмий етюд «Pour les agréments» («Для прикрас») займає особливе положення в циклі. Він припадає на середину третьої чверті форми музичного простору всього циклу, тобто на зону золотого перетину. Цей Етюд найбільш «поемний» серед усіх дванадцяти етюдів циклу. В його основі – дебюссістське втілення «водної стихії» та типового жанру «музики на воді» – баркароли. Що стосується «прикрас», то тут цей термін є умовним і позначає різні типи фігурацій (арпеджіо, трелі, тремоло), спрямованих на створення ефекту картинності (звукопису). В. Гізекінг, слідуючи своїй виконавській манері, відтворює в Етюді звукову картину, пофарбовану в тони, що «пливуть». Технічні елементи трактуються піаністом як такі, що мають не додатковий («прикраси»), а основний виразний зміст. Вони змістовно рівнозначні «вільним» від прикрас мелодичним мотивам, побудованим на елементах пісенно-баркарольного походження. Звукова картина, що створюється в цілому, наповнена «рухомою статикою» («арабески, що зазвучали») завдяки цілеспрямованому застосуванню педальних, фразувальних і динаміко-артикуляційних засобів. Відсутні різкі «сплески» динаміки, у реєструванні рельєф паритетно поєднується з фоном, багатозвучні вертикалі в кульмінаціях звучать на тихій динаміці (ліва педаль), що відповідає програмно-колеристичному типу експресії, що обирається піаністом.

Якщо у В. Гізекінга протягом усього Етюду зберігається прозорість фактури, то в М. Полліні вона чітко розподіляється на рельєф і фон. «Прикраси» трактуються саме як прикраси, як колористичний звуковий «флер», що приєднується до рельєфу (мотиви «пісні») і навіть цей рельєф «розчиняє» в собі. Виконання таких епізодів на одній педалі створюють не

чужий фактурно-гармонічній вертикалі К. Дебюссі ефект додаткового («барвного») дисонування.

У трактуванні Етюд М. Полліні залишається вірним стилю романтичного піанізму («вода» у «Баркаролі» Ф. Шопена та етюд «Un Sospiro» Ф. Ліста). Особливо це помітно в середньому розділі Етюд, де «баркарольно-пісенні» мотиви піаніст трактує на кшталт листівської динамічної експресії шляхом хвильових наростань і спадів у звучанні загальної фактурної маси (поемно-романтичний тип експресії).

Етюд № 12 «Pour les accords» («Для акордів») набагато більш традиційний у фактурному плані, а також формою. Це пов'язано з тим, що для К. Дебюссі багатозвучне акордове написання не було пріоритетним. Тому, спираючись на традиційну романтичну фактуру акордів з октавними дублюваннями в партіях обох рук, композитор прагнув пом'якшити акцентну природу фортепіанної ударності, наситити рух фактури лінійним потенціалом.

Привертає увагу подача фактурного матеріалу основної теми (перший розділ складної тричастинної форми Етюд). Ця тема багат шарова. Акордовий компонент тут зосереджений у середньому шарі тканини. При цьому більшість сполучень в акордових послідовностях тут – секундні, що відповідає гетерофонному принципу викладу вертикалі в стилі К. Дебюссі. Два інших «поверхи» цієї тришарової фактури монофонічні і викладені октавами без акордового заповнення – акорд, що акцентується, «знімається» відразу ж октавним унісоном.

Дванадцятий етюд «Pour les accords», який завершує цикл етюдів К. Дебюссі і є свого роду концентратом його фортепіанного стилю, будується на акордовій техніці. Активний поступальний рух тут – «зовнішня» сторона репрезентованого музичного образу; «внутрішньо» (на кшталт експресії) Етюд імпресіоністично «картинний».

Сенс цієї фактурної програми піаністично «точно» відтворено В. Гізекінгом. У його трактуванні реєстрово-роз'єднаних акордових пластів першого розділу Етюдів матеріал середнього «поверху» відразу ж виявляє свою мотивовану автономність, що досягається за рахунок динаміки та артикуляції. Активна атака звуку в «обрамляючих» крайніх пластах поєднується з співуче-легатною артикуляцією середнього (пласта), що передбачає фактура середини форми. Таке «передбачення» подальшого розгортання фактурної програми дозволяє В. Гізекінгу забезпечити необхідну для інтерпретації цілісність звукового образу Етюдів, показати визначальну роль його початкової («технічної») фактурно-гармонічної формули (програмно-характеристичний тип експресії).

Трактування Етюдів № 12 у М. Полліні відрізняється більшою «прямолінійністю» у розшифровці фактурної програми. Орієнтуючись на класичну модель «підсумковості» (обидва піаністи грають весь цикл етюдів), М. Полліні трактує його як фінал циклічного твору. Контраст розділів Етюдів для М. Полліні, на відміну від В. Гізекінга, не означає непомітного («монтажного») перетікання одного образу в інший, властивого манері К. Дебюссі. Для М. Полліні – це «реальний» образний контраст між активно-динамічним та споглядально-ліричним. Така версія трактування фактури Етюдів можлива, але не є єдиною в його багатозначному змісті з прихованим «другим планом» – наскрізною драматургією, що ґрунтується на техніці фактурних «проростань» в інтерпретації В. Гізекінга.

М. Полліні трактує драматургію Етюдів в поемно-романтичному стилі, приділяючи велику увагу переходам та зв'язкам, ферматам, паузам, агогічним моментам. Це стосується не тільки середнього розділу Етюдів, але й розрідження фактури в кінці першого розділу, де вертикаль поступово звільняється від багатозвучності і концентрується в остинато басової («французької») квінти. Однак відсутність диференціації звукових планів у першому розділі Етюдів призводить в інтерпретації М. Полліні до дещо

одностороннього трактування фрагментарного за своєю природою, середнього розділу з його «акордовими речитаціями». Зокрема, не наповнюються асоціативно-звуковими сенсами, укладеними в фактурі, що раніше відзвучала, паузи між мотивами-фразами. Слух не «добудовує» ці паузи перерваним на якийсь час моторно-поступальним рухом попередньої фактури. До переваг виконання М. Полліні відноситься більш яскрава, ніж у В. Гізекінга, романтична експресія у створенні безперервного руху музики Етюдів за рахунок верхнього пласта фактури, який чітко і масштабно артикулюється. Опора на його лінійну мелодійність, властиву фортепіанному письму К. Дебюссі, дозволяє італійському піаністу досягти переконливості в інтерпретації і одночасно зберегти в ній своє творче «обличчя».

Висновки

Таким чином, виконавські реалізації фактурних програм фортепіанних творів К. Дебюссі підтверджують значення фактури у створенні інтерпретаційних стильових концепцій. Змістовно-програмні сенси, «закодовані» композитором у фактурі нотного тексту, спонукають виконавців не тільки до їх розшифровки, а й до надання додаткової експресії художньо-перцептивному простору форми, де фактурне «програмування» та його звукова реалізація виступають в якості емоційної програми, яка спрямована на слухача.

У реалізаціях фактурних програм виконавці базуються на «композиторських» (нотно зафіксованих) жанрових та стильових знаках, що визначають художньо-подібний підтекст змістовної форми твору, його «програми», яка розуміється як логіка драматургічної подійності. Фактура в її художній функції передбачає обов'язкове поєднання стилів композитора та виконавця у конкретно-звуковій формі твору, що виконується. Тут діють дві взаємопов'язані тенденції:

– прагнення виконавців до максимально точного дотримання моделей стилю композитора в цілому (естетико-художній концепт стилю), жанрового стилю, стилю «цього» (даного) твору;

– бажання виконавців «самовиразитися» у творі, для чого в розшифровці його фактурної програми (для виконавця це – типи та різновиди фактурно-гармонічних, в даному випадку, піаністичних формул) використовуються додаткові сенси-значення, які «не належать» даному стилю і твору, а привнесені з інших стилів, репрезентованих музикою інших авторів, що була освоєна у їх виконавському репертуарі.

Оскільки кожен стиль прагне до «індивідуалізації-універсалізації», його внутрішня діалектика рухлива і мобільна в плані реалізації даної дихотомії. Тому у виконавському стилі діє сукупний принцип, що ємно визначається німецьким словом *Werktreue* – «точність», «правдивість», «вибагливість».

«Озвучуючи» фактуру фортепіанних творів К. Дебюссі, виконавці такого рівня як В. Гізекінг та М. Полліні загалом керуються згаданим принципом, дотримуючись при цьому певної «дистанції» по відношенню до композиторського тексту. У їхньому арсеналі – виконавчі засоби, які для композитора знаходяться на «периферії» і є не власне фактурою (засобом «композиторського центру»), а її атрибутами – динамікою, артикуляцією, агогікою, педалізацією тощо. У «композиторській» фактурній програмі, навіть за наявності відповідних авторських позначень та ремарок, ці засоби залишаються лабільними і не вкладаються у чітко означену нотно-текстову «схему».

Фактурна програма у цьому сенсі представляє не «всю» фактуру твору, а лише її конструктивно-логічний план, необхідний виконавцеві як базова установка для надання експресії – типів образних значень звуковому матеріалу, що виконується. Сукупний результат озвученого фактурного плану твору – «сумарна» експресія певного типу, що завжди має образно-

стильове забарвлення і залежить від характеру поєднання стилів двох творчих особистостей – композитора та виконавця, «стилю» інструменту в тій його якості, яка представлена у них в інтегрованому варіанті, стилю конкретного твору (групи творів, що репрезентують певний жанр чи жанри музики).

Фактурні програми фортепіанних творів К. Дебюссі в індивідуально-виконавчому розшифруванні постають як конкретні (образні) та узагальнені (жанрові та стильові). Через поглиблення індивідуальної специфіки обидва вектори фактурних програм – композиторський та виконавський – виходять на шлях універсалізації, стаючи у творах, що виконуються на їх основі, надбанням світової фортепіанної культури.

Таким чином, за звуковими реаліями фактури творів завжди стоять програмно-змістовний підтекст, певна логіка вибудовування перцептивного простору-часу його художньої форми, концепції композитора та виконавця, що резюмуються та конкретизуються в акті інтерпретації. Виконавське втілення фактурної програми залежить від композиторсько-текстового лише в загальних рисах. Наявність комплексу виконавчих засобів як атрибутів фактури – динаміки, агогіки, артикуляції, педалізації та інших, може суттєво впливати на тип експресії в інтерпретації, розкривати наявні і приховані змістовно-емоційні якості музики. У фортепіанному стилі К. Дебюссі діє принцип універсальної інтерпретаційності, що надає представникам різних виконавських стилів можливість вибору, який буде правомірним лише у разі наявності «спільного» у світобаченні обох авторів – автора тексту та автора його реально-звукової версії. Програмність, реалізована через фактуру, означає «полюси» – деталізованість і, одночасно, універсальну багатозначність «звукових осіб» фортепіанних творів К. Дебюссі, в межах яких виконавці-інтерпретатори вибудовують власні індивідуально-стильові версії, спираючись на принципи імпресіоністичного піанізму як закономірного етапу розвитку світової фортепіанної культури.

Джерела

- Жаркова В. Б. (2021) Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 24–51.
- Катрич О. Т. (2000) Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ.
- Москаленко В. Г. (2000) Про художню функцію фактури в музиці. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, (7), 56–65.
- Goulon-Fontaliran Emmanuèle. La poétique des images de l'eau dans la mélodie française à la charnière des XIXe et XXe siècles : pour comprendre l'interférence des arts à la croisée des disciplines : essai d'interprétation d'«Ut pictura poesis» : de doctorat Musique et musicologie Paris 4, 2008.
- Laaf E. Walter Giesecking zum Gedachtnis. – Wiesbaden, 1956. – P.18.
- Giesecking Walter. So wurde ich Pianist. 2. Aufl. – Wiesbaden, Brockhaus, 1963. – 148 p.
- Cortot Alfred. La musique française de piano. Par. A. Cortot. Ser. 3. – Paris, Presses universitaires de France, 1944. – 294 p.
- Debussi, Claude. (1915). Douze Études. Paris: Alfred Music.
- Jarocinski, Stefan. 1970. Debussy, impressionnisme, et symbolisme. Translated by Theresa Douchy. Paris : Éditions du Seul.
- Durand, Jacques. (1927). Lettres de Claude Debussy à son éditeur. Paris: Durand.