

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**ФОРТЕПІАННІ СЮЇТИ К.ДЕБЮССІ У ДЗЕРКАЛІ ВИКОНАВСЬКИХ
ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Магістерська робота
Шарко Анни Сергіївни
Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
Сирятська Тетяна Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання
на відповідне джерело



Шарко А.С.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КЛОД ДЕБЮССІ – ПРЕДСТАВНИК ІМПРЕСІОНІЗМУ В МУЗИЦІ КІНЦЯ ХІХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ.....	6
1.1. Культурна ситуація в Європі на рубежі двох століть.....	6
1.2. Становлення творчої особистості композитора.....	10
1.3. Риси композиторського стилю К.Дебюссі.....	15
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ СЮЇТИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ КЛОДА ДЕБЮССІ.....	22
2.1.Фортепіанна творчість Клода Дебюссі в контексті розвитку жанру сюїти.....	22
2.2. Витоки «Бергамаської сюїти»: історія виникнення та специфіка драматургії.....	31
2.3. Загальні принципи композиційної форми сюїти Pour le piano.....	43
Висновки до Розділу 2.....	47
РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННІ СЮЇТИ К.ДЕБЮССІ ЯК ОБ’ЄКТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	48
3.1. Виконавська інтерпретація як спосіб варіантної множинності буття музичного твору.....	48
3.2. Виконавські концепції видатними виконавцями ХХ століття фортепіанних сюїт К.Дебюссі (порівняльний аналіз).....	52
Висновки до Розділу 3.....	58
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Актуальність теми. Для виконавців-піаністів творчість Клода Дебюссі представляє величезний інтерес, оскільки він написав велику кількість творів саме для фортепіано. Особливе місце займають циклічні твори і зокрема сюїти.

Всебічне цілісне вивчення музичного твору в усіх його аспектах – це шлях, який повинен пройти будь-який виконавець. Осягнення всієї глибини і багатства світовідчуття і образного світу композитора, особливостей епохи і музичного стилю композитора – завдання виняткової складності і важливості для піаніста. Про необхідність цілісного аналізу на шляху до інтерпретації говорили видатні майстри піанізму: Е.Фішер, С.Фейнберг, Г.Нейгауз, В.Софроніцький та інші.

Відомо, що існують різні аспекти знань про музичний твір (музикознавчий, виконавський, соціологічний, ціннісний). На жаль, музикознавчий та виконавський аспекти часто існують паралельно один одному. Музикознавці вивчають загальні теоретичні аспекти музичних творів і композиторської творчості, а виконавці обмежуються розглядом виконавських проблем. Трансформація теоретичного знання в практичне – надзвичайно важливе завдання для виконавця. Таким чином, один із шляхів вирішення цієї суперечливої ситуації полягає в тому, щоб домогтися оволодіння системою наукових знань про музичний твір, принципами його цілісного аналізу при провідному значенні музично-виконавської практики.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей виконавських концепцій фортепіанних сюїт К.Дебюссі, а саме «Бергамаської сюїти» і сюїти Pour le piano, в інтерпретації провідних майстрів фортепіанного мистецтва ХХ ст.

Слід сказати, що у автора роботи є не тільки теоретичний, а й виконавський інтерес до всебічного вивчення даного дослідження. «Бергамаська сюїта» входить в репертуар автора даної теми. У процесі тривалої роботи і неодноразових виконань цього твору на різних концертних

сценах, автор прийшов до висновку про необхідність поглибленого вивчення стильових, композиційних, жанрових, формотворчих, інтонаційно-тематичних особливостей цього твору; порівняння і аналізу різних інтерпретацій; узагальнення виконавських рекомендацій.

Поставлена мета тісно пов'язана з вирішенням конкретних **завдань**:

- визначити роль жанру фортепіанних сюїт в творчості К.Дебюссі;
- виявити новаторство К.Дебюссі в області драматургії циклу;
- виявити образний зміст, особливості музичного жанру і композиційної форми в фортепіанних сюїтах К.Дебюссі;
- здійснити порівняльний аналіз інтерпретацій фортепіанних сюїт К.Дебюссі.

Об'єктом дослідження є загальні закономірності жанру фортепіанної сюїти в ХІХ столітті, а **предметом** – виконавські концепції музичного твору.

Методологічна база дослідження. Проблемне коло завдань, зазначених генеральною лінією дослідження, потребує впровадження комплексного підходу для розкриття концепції роботи. Її теоретичною основою послужили, перш за все, роботи провідних музикознавців: А.Альшванга [3, 4], В.Бобровського [9], А.Виниченко [11], І.Денисенко [19, 20], М.Лонг [38, 39], С.Раппопорта [51], С.Яроцінського [61].

Неоціненним в розкритті основної теми дослідження виявився матеріал, викладений в працях видатних вітчизняних виконавців-теоретиків і музикознавців: О.Алексєєва [1], Н.Корихалової [31], С.Фейнберга [56], Д.Рабіновича [49, 50], В.Холопової [59]. *Найважливішим базовим методологічним елементом* роботи є використання підходів найвідоміших майстрів піанізму до розгляду питань інтерпретації. Були прослухані записи різних виконавців.

У дослідженні використовувалися історико-біографічний, історико-культурний, а також різні методи наукового пізнання: вивчення літератури, аналіз, порівняння, узагальнення.

Матеріалом дослідження обрані фортепіанні сюїти К.Дебюссі.

Наукову новизну дослідження визначає вперше здійснена спроба дослідження фортепіанних сюїт К.Дебюссі як єдиного стильового утворення, в комплексі питань істотних особливостей жанру, інтерпретації та методології роботи виконавця, а також в розширенні уявлень про полісемію жанру сюїти; про сюїту як циклічну музичну форму, що має різне образне тлумачення; про специфічні особливості програмної сюїти. Дані фортепіанні сюїти вперше досліджуються з точки зору інтерпретації та методики роботи виконавця над музичним твором. Фортепіанні сюїти К.Дебюссі розглядаються з позицій виконавської проблематики, підпорядкованої практичним завданням реалізації композиторського задуму.

Практичне значення роботи. Матеріали, викладені в роботі, можуть принести реальну користь виконавцям-інструменталістам різних спеціалізацій в їх концертній діяльності, а також педагогам-музикантам в процесі академічного навчання майбутніх професіоналів. Робота може виявитися корисною для педагогів, виконавців і студентів, які вивчають фортепіанні сюїти К.Дебюссі, використовуватися в навчальних курсах історії та теорії фортепіанного мистецтва і методики навчання гри на фортепіано.

Результати дослідження також можуть знайти застосування в роботі над виконавською інтерпретацією; при відборі художньо-виправданих виконавських засобів і прийомів; подоланні технічних труднощів; в практиці викладання, а також при читанні курсів історії та методики виконавського мистецтва.

Апробація роботи проводилася на засіданнях кафедри інтерпретології і аналізу музики Харківського Національного університету мистецтв ім.Котляревського.

Структура роботи. Робота містить вступ, три основні розділи (відповідні історичному, методологічному та аналітичному підходам), висновки, а також список використаної літератури. Загальний обсяг роботи становить 66 сторінок: основний текст – 61 сторінка, список використаної літератури включає 67 джерел.

РОЗДІЛ 1

КЛОД ДЕБЮССІ - ПРЕДСТАВНИК ІМПРЕСІОНІЗМУ В МУЗИЦІ КІНЦЯ ХІХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

1.1. Культурна ситуація в Європі на рубежі двох століть

Чверть століття від 1890 року до початку першої світової війни 1914-1918 років – становить дуже важливий переломний етап в історії західно-європейської музики. У ці роки висуваються найбільші майстри, що узагальнюють багатовіковий шлях розвитку західної класики: К.Дебюссі, М.Равель, Р.Штраус, Г.Малер, Дж.Пуччіні, Л.Яначек, Я.Сібеліус, Мануель де Фалья, З.Кодай, Б.Барток. Вони працювали в один час з російськими корифеями – М.Римським-Корсаковим та І.Глазуновим, С.Танєєвим та А.Лядовим, А.Скрябіним та С.Рахманіновим, молодим І.Стравінським і С.Прокоф'євим.

Музична творчість цих років відрізняється особливою складністю і багато в чому суперечливістю. Реакційні естетичні течії кінця ХІХ століття проповідують принцип «мистецтва для мистецтва», демонстративно відкидаючи колишнє прагнення до правдивого відображення життя народу. Проблеми моралі, етики, виховні завдання по суті виключаються з модерністської літератури, живопису, театру. Єдина мета поезії, на думку англійського драматурга Оскара Уайльда, – «чарувати, захоплювати, приносити задоволення».

Культ таємничості, абстрактності, вишуканих напівнатяків характеризує мистецтво поетів-символістів: – «Назвати предмет, значить, знищити три чверті насолоди, що складається в щасті потроху вгадувати, «смакувати», – пише вождь поетичного символізму Стефан Малларме.

У творах модерністського театру, живопису, поезії нерідко культивуються мотиви самотності, смерті, містичного страху перед долею. Подібна пасивно-сутінкова філософія прикривається туманними символами, ніби приховують справжнє єство реальних речей і подій. Багато художніх

явищ того часу оцінюють як занепадницькі, декадентські. Такими є деякі твори Оскара Уайльда, Габріеля д'Аннунціо – в літературі, Арнольда Бекліна – в живописі, і т.п. Різноманітні дії декадентської естетики неважко виявити і в музичній творчості, особливо у Франції, Німеччині, Австрії. Від цих збиткових впливів не вбереглися навіть найталановитіші композитори, подібні Клоду Дебюссі або Ріхарду Штраусу.

Однак, помилкове твердження, що вся західноєвропейська художня культура рубежу століть є у занепаді і декадентською. У ті роки продовжувала бурхливо розвиватися і соціальна література критичного реалізму. Книги Роллана і Драйзера, Франса і Голсуорсі, Манна і Лондона свідчать про це.

До кінця століття завершується творчий шлях видатних західних композиторів другої половини XIX століття. Ідуть з життя Ріхард Вагнер (1883), Бедржих Сметана (1884), Ференц Ліст (1887), Цезар Франк (1890), Антон Брукнер (1896), Йоганнес Брамс (1897), Джузеппе Верді (1901). Проте, традиції пізнього романтизму – і особливо традиції Р. Вагнера – ще сильно впливають на розвиток нової музики, викликаючи безліч наслідувань. У руслі пізнього романтизму з його легендарно-міфологічною сюжетикою і чуттєво-пряною музикою, що перевантажена сюжетними хроматизованими гармоніями, – розвиваються і французький академізм (Венсан Денді), і австрійський модернізм (ранній Шенберг), і чеський неоромантизм (Зденек Фібіх).

Багато молодих музикантів вступають на шлях принципового заперечення пізньоромантичних штампів, боротьби проти впливів вагнеріанства. У подоланні традицій пізнього романтизму формуються не тільки художники натуралістичної школи, які прагнуть до точного відображення звичайних явищ життя, а й музичні імпресіоністи, які тяжіють до більшої стриманості емоцій, до вишуканої витонченості форми.

На зміну пізньому романтизму приходять нові художні течії, що займають все більш помітне місце в музичній культурі Заходу. Це, по-перше,

натуралістична течія (в деяких країнах іменується веризмом), і, по-друге, імпресіоністсько-символістська течія, що зародилася в музиці Франції і, що поширилась в усіх провідних музичних культурах Західної Європи протягом 90-х і 900-х років.

Літературний натуралізм, який знайшов найбільш яскраве втілення в книгах Еміля Золя – у Франції, Джованні Верга – в Італії, висуває на перший план вимоги документальності, ретельної точності зображення реального побуту простих людей. Ця течія створила чимало талановитих творів музики. Наприклад, популярні опери італійців Джакомо Пуччіні, П'єтро Масканьї, Руджеро Леонкавалло, чеські музичні драми Леоша Яначка, ряд творів французького оперного веризму (опери Альфреда Брюно, Густава Шарпаньє).

Іншою формою реакції на минаюче пізньоромантичне мистецтво став музичний імпресіонізм, тісно зв'язаний з естетикою поетичного символізму. Імпресіонізм – в перекладі з французької – враження. Це художня течія з'явилася в 70-х роках XIX століття у французькому живописі, а потім, проявилася в музиці, літературі, театрі. Видатні художники-імпресіоністи (К.Моне, К.Пісаро, А.Сіслей, Е. Дега, О.Ренуар і ін.) збагатили техніку зображення живої природи у фіксації швидкоплинних вражень. Сутність їх мистецтва – в найтоншій фіксації швидкоплинних вражень. Музичний імпресіонізм виник в кінці 80-х – початку 90-х років XIX століття. Головне в музиці композиторів-імпресіоністів – передача настроїв, що набувають значення символів, фіксація ледь вловимих психологічних станів, викликаних спогляданням зовнішнього світу. Це зближує музичний імпресіонізм з мистецтвом поетів-символістів, для якого характерний культ «невимовного». Інша сфера музичного імпресіонізму – рафінована фантастика, породжена античною міфологією або середньовічними легендами, світ екзотики народів Сходу. Новизна художніх засобів нерідко поєднувалася у композиторів-імпресіоністів з перетворенням вишуканих

образів старовинного мистецтва (живопису стилю рококо, музики французьких клавесиністів).

«Плебейська» приземленість натуралізму з одного боку, аристократична вишуканість імпресіонізму і символізму з іншого складають два полюси нової художньої епохи. Музиканти веристської школи малюють життя «як воно є», імпресіоністи і символісти – рішуче поривають з грубою повсякденністю, прагнучи знайти відряду в світі чарівних снів і екзотичної казковості.

Обидва напрямки нової музики відкрили шлях до значного оновлення музичної мови, особливо в області гармонії і інструментування: чудова барвистість імпресіоністської гармонії та імпресіоністського оркестру, гостра інструментальна характеристичність і влучна декламаційно-мовна техніка у композиторів натуралістичної школи. Разом з тим обидві течії, при їх корінній стилістичній відмінності, укладали в собі і деякі риси спільності. Це подрібнення форми і початок кризи мелодійного мислення – в порівнянні з музикою класиків і романтиків. У нових творах нерідко спостерігається відмова від широких і пластичних мелодійних ліній, на зміну яким приходять короткі мотиви-формули, поєднані в складній контрапунктичній мозаїці.

Приблизно до 1905 року термін «імпресіонізм» по відношенню до музики К.Дебюссі у Франції був поширений вже повсюдно. У свідомості слухачів оформилося загальне поняття нового музичного стилю, який критика позначала цим терміном, але воно було ще далеко від тієї точності, яку отримало пізніше. Французькі критики виробили поняття музичного імпресіонізму в загальних рисах; теоретичні принципи, які спираються на структурний аналіз творів К.Дебюссі, розробили в основному німецькі автори. Зрештою в свідомості музикознавців сформувалося уявлення про музичний імпресіонізм і про творчість К.Дебюссі, подібне до того, яке давав рядовому французькому слухачеві Еміль Вюйєрмоз, що володів неабияким популяризаторським талантом. «Механізм теорії Бергсона, – пише він, – точно відповідає механізму, яким керуються пошуки Моне або Дебюссі:

замініть слово *conscience* на *perception* і ви отримаєте філософську основу імпресіонізму в музиці і живописі... Бути імпресіоністом – це намагатися передавати і перекладати на мову ліній, фарб, обсягів або звуків не зовнішній, реальний аспект предметів, а відчуття, які вони викликають в нашому чуттєвому сприйнятті. Це означає збирати їх найпотемніші риси і інтимні визнання, вловлювати випромінювання, слухати їх внутрішні голоси... Бо предмети бачать, кажуть, мають душу... Імпресіонізм – це спосіб вираження, який краще служить правді, так як він витягує її з-під видимого... «Трістан» Р. Вагнера був свого роду предтечею імпресіонізму – імпресіонізму серця, що трактує любов як зачарований пейзаж, найтонші нюанси якого і найбільш таємниче освітлення він з пристрасстю описував» [67, с.33].

Характерна еволюція провідних жанрів західноєвропейської музики – опери і симфонії. Багато композиторів рубежу століть ще продовжують культивувати улюблений масами жанр опери, удосконалюючи її форму і поглиблюючи психологічні характеристики героїв. Однак нікому з них вже не вдасться створити монументальну народну музичну драму. Те ж можна спостерігати і в симфонічній творчості: симфонія – епопея філософсько-узагальнюючого плану, що виражає основні суспільні прагнення епохи, все більше поступається місцем вишуканим пейзажам, мініатюрним ескізам, натуралістичним замальовкам окремих явищ життя. Подрібненню симфонічних форм сприяє приближення ідейної кризи західноєвропейського симфонізму.

Наступні роки після першої світової війни – виявляють подальшу еволюцію мистецтва в бік все більшого технічного ускладнення, здрібніння форми, катастрофічного розпаду мелодійної і ладогармонічної логіки.

1.2. Становлення творчої особистості композитора

Клод Ашиль Дебюссі походить із родини дрібного паризького чиновника. Сім'я дуже скромна, але допитлива, цікавиться театром і музикою. Батько К.Дебюссі претендує на розуміння мистецтва і любить

розмірковувати про нього, у нього природний смак до музики. Мати – добра, нескінченно віддана синові «господиня». Сім'я К.Дебюссі була безумовно обдарована в музичному відношенні. Однак Клод зростав без пізнання музичних традицій щонайменше до десятирічного віку.

Клод Ашиль Дебюссі народився 22 серпня 1862 року в містечку Сен-Жермен-ан-Ле (в тринадцяти кілометрах від Парижа). З одинадцятирічного віку – він учень Паризької консерваторії, в якій провчився десять років. З початку свого перебування в стінах консерваторії він звертає на себе увагу своїх вчителів (Лавіньяка – сольфеджіо, Мармонтель – фортепіано, Дюран – гармонія, Базиль – акомпанемент, Гіро – композиція) смаком до вишуканих, рідкісних співзвуч, послідовностей віддалених тональностей, до складних ритмічних побудов. Літні канікули 1880-1882 років К.Дебюссі проводить у багатій російській меценатки Н.Ф.фон Мекк як її домашній піаніст, супроводжуючи її сім'ю в подорожах по Швейцарії та Італії. Двічі він відвідує Росію (в 1881 і 1882 роках - маєток фон Мекк і Москву). У будинку фон Мекк К.Дебюссі знайомиться з творами П.Чайковського, робить фортепіанні перекладання трьох танців з «Лебединого озера». Знайомство з циганськими піснями пробуджує в ньому інтерес до нових, незвичних для європейської музики ладових оборотів. У 1884 році двадцятидворічний К.Дебюссі отримує першу Римську премію за кантату «Блудний син». У січні 1885 року поїхав до Риму й оселився там на Віллі Медичі – в місце перебування лауреатів. В Італії він знайомиться з Верді, Бойто, Леонкавалло, слухає фортепіанний дует у виконанні Ліста і Сгамбаті. У Римі композитор пережив і сильне захоплення Вагнером, до якого охолов через кілька років.

До початку 90-х років відносяться два опису зовнішності К.Дебюссі. Художник Жак Еміль Бланш малює вигляд К.Дебюссі в наступних словах: «Це був грубо-чуттєвий хлопець, мовчазний, якщо справа не йшла про вигідні знайомства або про те, щоб дістати собі ікри, блюдо, до якого він мав шалену пристрасть; це було сонна і щільна істота, зайнята ловлею музичних

видавців, істота, якій Луїс усіма способами допомагав виходити зі скрути» [3, с. 211].

У 1889 році К.Дебюссі отримує сильне враження на Паризькій всесвітній виставці. Там він чує музику різних народів світу. Сила вираження музики Сходу захоплюють К.Дебюссі. Не менш вражають його почуті їм концерти російської музики (твори О.Бородіна, М.Римського-Корсакого, М.Балакірева). Пізніше, в 1890 році К.Дебюссі познайомився з творчістю М.Мусоргського. Але справжнім середовищем, де зріли його нові ідеї, була не музика, а поезія символістів і живопис імпресіоністів. На початку 90-х років він зближується з поетами Малларме, Верленом, П'єром Льюїсом, Реньє, Уїстлером, В'єле-Гріффеном, з художниками Моне, Сезаном. З повним правом К.Дебюссі може бути названий найбільш узагальнюючим виразником ідей символізму та імпресіонізму в музиці.

Зі спадщини класиків К.Дебюссі виключно високо ставить музику XVI століття, як світську (французька хорова пісня XVI століття, так звана *chanson*), так і духовну (Палестрина, Вітторія, Орландо Лассо). Там він бачить в одному випадку справжню народність і реалізм, в іншому – благотворний вплив григоріанського хоралу. Схиляючись перед Й.С.Бахом, він недолюблює Г.Генделя. Могутнє не є для К.Дебюссі ідеалом мистецтва. При глибокій повазі до Л.Бетховена він безпосередньо надає перевагу В.А.Моцарту.

Виняткову симпатію К.Дебюссі живить до Ф.Шопена. Найбільше К.Дебюссі підкреслює поетичність, тонку нервову чутливість і чарівну музикальність Ф.Шопена. До Й.Брамса він відноситься як до дуже нудного необетховеніанця. Особливе місце займають у К.Дебюссі висловлювання про російську музику. При нелюбові (в зрілі роки) до П.Чайковського, він надзвичайно високо ставить М.Балакірева, М.Римського-Корсакого, О.Бородіна і особливо М.Мусоргського.

Періодизація творчості К.Дебюссі встановлюється порівняно легко завдяки чітким етапам, якими є з одного боку його «Післяполудневий

відпочинок Фавна», 1882 р.; а з іншого боку – остаточна редакція «Пеллеаса», 1902 р. Ці дві дати служать поворотними віхами композиторського розвитку К.Дебюссі. Можна розділити творчий шлях композитора на три етапи: перший – 1876-1892 р.р., другий – 1893-1902 р.р. і третій – 1907-1917 р.р.

Перший період найменш вивчений. Композитор за цей час зазнав багато найрізноманітніших впливів – від Ш. Гуно і Ж. Массне до Р. Вагнера, Ф. Ліста, М. Мусоргського і, вельми своєрідно, втілив їх у своїх піснях, фортепіанних творах і кантатах. Різностильність цих творів особливо яскрава в період 80-х років, коли спалахи новаторського духу чергуються з традиційними формами. Але, загалом, молодий К.Дебюссі занурений в наполегливі пошуки нових оригінальних звукосполучень і форм. Відмінною рисою досліджень композитора протягом першого періоду є широкий діапазон жанрів. К.Дебюссі пробує свої сили і в області танцювально-балетного жанру, і в сфері драматичного вираження, і в напрямку символізму, і в салонній романсовій ліриці.

Другий період охоплює порівняно невеликий ряд творінь: квартет «Післеполудневий відпочинок Фавна», три збірки пісень, «Ноктюрни», «Пеллеас». Але саме в ці десять років композитор досягає повного розквіту творчих сил. Всі впливи вже повністю переосмислені, музична мова позбавлена навіть найменших ознак еkleктизму, область жанрів звузилася, стиль досяг визначеності, імпресіонізм і символізм знайшли своє повне музичне вираження.

Останній період творчості, що охоплює п'ятнадцять років, характеризується проникненням нових елементів, різко відмінних від світу звучань «Пеллеаса» і «Пісень Білітіс». Сюди відносяться більш світлий, яскравий колорит («Море»), і більш часта поява жанрових моментів («Іберія», «Менестрелі»). Ладова структура стає більш одноманітною: визначеніше виступає целотонний звукоряд в якості ладової основи великих

епізодів і навіть цілих творів (фортепіанні прелюдії, «Античні епіграфи»). Виникають і зачатки політоналізму («Ігри»).

У ті роки К.Дебюссі йшов назустріч течіям, які прийшли на зміну імпресіонізму. Всі ці пошуки накладають на пізню творчість К.Дебюссі друк характерної незавершеності, і лише деякі твори цієї пори можуть бути названі класичними. Під кінець життя К.Дебюссі проявляє невелику творчу активність. Пояснюється це хворобами і війною, що справляє на нього гнітюче враження. Він пише кілька патріотичних творів («Героїчна колискова» для «Книги короля Альберта», пісня «Різдво дітей, які не мають даху над головою»). Найвизначнішим з усього створеного ним за воєнні роки є: 12 етюдів для фортепіано і 3 сонати для різних інструментів (з 6 задуманих сонат він здійснює лише 3 – для віолончелі та фортепіано, для флейти, альту і арфи і для скрипки з фортепіано). Це – твори великої художньої цінності. Всі три сонати являють собою сюїти з невеликих характерних жанрових номерів (пастораль, менует, серенада, рухливі фінали) і становлять значний внесок у сучасну камерну музику.

Звертає на себе увагу, до якої міри К.Дебюссі оволодіває принципами камерної музики. Так само, як його кuartет 1893 року ідеально відповідає самій сутності струнної ансамблевої звучності, так і сонати ніде не виходять за межі камерного звучання, хоча і розширюють його можливості. При найцікавіших деталях техніки (особливо в сонаті для арфи, альту і флейти) вони позбавлені підйому, багатства, багатосторонності його багатьох колишніх речей. У цих творах технічно К.Дебюссі вже на межі «конструктивізму»; все набуває вигляду мелодійних ліній. Але у нього це уподібнення музики малюнків «кубістів» ніде не виступає в такій схематичній формі, як у А.Шенберга і І.Стравінського в ці роки; навіть в 12 етюдах, побудованих за принципом деформації звичайних фортепіанних прийомів, «конструктивна» схема навіть у віддаленому ступені не досягає сухості «п'яти пальців» І.Стравінського (1915). К.Дебюссі ніде не жертвує своїм живим музичним інстинктом на догоду «винаходу». Він

задовольняється тим, що в зазначених речах по-своєму, залишаючись самим собою, лише відображає нові віяння.

1.3. Риси композиторського стилю К.Дебюссі

Хоча, деякі дорікали музику К.Дебюссі в надмірній витонченості, зніженості, у своєрідній «монотонії», розкоші і прянощі, проте, стилістичні відкриття Клода Дебюссі справили величезний вплив на розвиток в подальшому всієї європейської музики. Французький майстер, відкривши нові принципи ладового мислення, навчив композиторів цінувати барвисті звукові багатства, що криються в народних ладах, звільнив нову музику від обов'язкових норм традиційної мажоро-мінорної системи.

В кінці 80-х років остаточно формується художній світогляд К.Дебюссі. Швидко подолавши захоплення вагнеріанства, він шукає витoki музичного оновлення то в оригінальних творах російської школи («Борис Годунов» М.Мусоргського), то в ладових і ритмічних особливостях китайського, індонезійського, арабського фольклору, з якими він познайомився на концертах всесвітньої виставки 1889 року. Так поступово складається найвишуканіший стиль молодого К.Дебюссі, який знайшов втілення в ранніх його фортепіанних творах кінця 80-х початку 90-х років. Такі, наприклад, його «Маленька сюїта» для фортепіано в чотири руки і «Бергамаська сюїта».

Клод Дебюссі глибоко шанував Й.С.Баха, Ф.Ліста і Ф.Шопена. У творчості першого звук став носієм якоїсь сакральної інформації. Для Ф.Ліста музика стала «поетичною мовою, більш здатною, ніж сама поезія, висловлювати все, що виходить за звичайні горизонти». Ф.Шопен, творчістю якого був пройнятий К.Дебюссі, неодноразово підкреслював роль звуку як такого собі початку, з якого народжується не тільки музика, а й слово. У своїй «Методі» він пише: «Слово народилося зі звуку. Звук передував слову. Слово є різновид звуку» [4]. Для К.Дебюссі, послідовника великих романтиків і прихильника символізму музика стала таємничою мовою, яка здатна «висловити невимовне». Звук розумівся ним як «сполучна ланка в

діалозі людини з Універсумом» і як якась першооснова, першоелемент подібно стихіям землі, води, вогню і повітря, які запам'ятовувалися в таємничій грі звуків. Наприклад, в п'єсах: «Що бачив західний вітер», «Кроки на снігу», «Відображення у воді». Тому робота над звуком, пошуки необхідного колориту, тонка градація динамічних нюансів, освоєння різноманітних прийомів туше повинні стати для виконавця головним орієнтиром в процесі вивчення п'єс імпресіоніста.

Значення К.Дебюссі визначається головним чином творами середнього періоду творчості, коли розквітло його обдарування як найбільшого представника імпресіонізму в музиці. К.Дебюссі створив імпресіоністську мелодику, що відрізняється делікатністю і гнучкістю нюансів, але в той же час відомою розмитістю, невизначеністю. У його мелодиці переходи-переливи переважають над ясністю малюнка, рух – над кристалізацією, мінливість – над стійкістю. Найважливіші її якості – крихкість, вередливість, затушованість контурів.

Тематизм К.Дебюссі позбавлений чіткої визначеності, завершеності. Теми не організують розвитку цілого, а розфарбовують його яскравими відблисками. Суть імпресіоністської поліфонії К.Дебюссі – в накладенні і сплетінні колористичних штрихів, сукупність яких досягає іноді, особливо в оркестрових творах великої складності.

Ритміка К.Дебюссі поєднує різноманітність деталей, незліченність найдрібніших відтінків з відходом від чітких і широких ритмічних узагальнень.

Гармонія К.Дебюссі так само виявляє переважання деталей над цілим. Колорит кожної гармонії для К.Дебюссі набагато важливіший, ніж логічно функціональний зв'язок гармоній між собою.

Тональність втрачає напружену структуру, вона зберігає лише значення колористичного тону. Прагнучи до постійного «мерехтіння» гармонійних фарб, К.Дебюссі використовує в колористичному плані натуральні лади, пентатоніку, целотонність з її збільшеними тризвуками. Ускладнюючи

гармонійні засоби, він прийшов до різноманітних сумісностей гармоній, елементів політональності.

Кращі сторінки музики К.Дебюссі підкорюють безперервністю і плавністю мелодійного потоку, хоча внутрішня будова відрізняється "мікрОВИРАЗНІСТЮ" (визначення Мазеля) [40]. Мелос К.Дебюссі ще співучий і зберігає риси пластичності, плавності, плинності. Однак він уже розімкнутий, простежується прагнення не до чітких, завершених періодів, а до «нескінченності» і нерозчленованості.

Музична мова К.Дебюссі багата нерозрішеними акордовими затриманнями, нонакордами, ундецимакордами. Альтеровані і квартові співзвуччя не розрішені, а вигадливо змінені, як елементи звукового колориту, створюючи барвисті гармонійні плями, розширюючи темброву палітру роялю. Звертає на себе увагу ретельність голосоведення, завдяки якому музична тканина стає прозорою і зрозумілою навіть там, де стикаються різко дисонуючі звучання.

Прагнення композитора до цілісності і гармонійності спонукає його до нового типу мислення – мислення звуковими комплексами, щільними, багатозвучними вертикалями. Типові акордові послідовності, в яких акорд ускладнюється до восьмизвуччя введенням надзвичайних ладових утворень, паралелізмів, "випадкових" нот. Все це призводить до багатоплановості музичної фактури.

Одна з тенденцій фактури творів К.Дебюссі – чергування щільності і розряженості фактури, подібно тембровим, регістровим, динамічним співставленням (мануальна, терасоподібна динаміка) в музиці старих майстрів і класиків.

Особливу увагу важливо приділити динамічним засобам і звуковим градаціям в межах від *ppp* до *fff*. У сфері *piano*, найбільш детально виписаної автором музики необхідно домагатися легкості, витонченості, французької рафінованості при легкій свободі і рухливості пальцевого апарату та рук в цілому, особливо в так званій «парадоксальній фактурі», тобто щільної

багатозвучності в р, ріи р, рр, ррр. Forte слід виконувати так само без зайвого обтяження.

Подібно Ф.Лісту і Ф.Шопену, К.Дебюссі вважав мистецтво педалізації «свого роду диханням». Педаль є незамінним засобом при вирішенні різноманітних фактурних і колористичних завдань. Багатошарова фактура п'єс, протяжні баси, об'ємний ігровий простір роялю неможливі без використання педалі.

Майстерність імпресіоністської педалізації можна порівняти з технікою імпресіоніста - живописця, яка заснована на поєднанні чистих фарб, в результаті чого створюється багатобарвний комплекс. Майстерне застосування педалі полягає в тому, щоб об'єднавши різні звучності на одній педалі, можливо рельєфніше виявити індивідуальне забарвлення кожного елементу і на цій основі створити виразний ансамбль. При цьому необхідно якнайточніше співвіднести ступінь глибини натискання педалі.

У творах К.Дебюссі виявляють прагнення до чіткої і суворої ритмічної організації шляхом багаторазового повторення якогось ритмічного "ядра" протягом усього твору або його розділу. (Прелюдія з циклу «Для фортепіано», «Сади під дощем», «Вечір в Гренаді», «Ворота Альгамбри», де ритм хабанери є "стрижнем" всього твору). У творах з народно-жанровим тематизмом композитор охоче застосовує імпульсивні регулярні ритми (хабанери, тарантели, кек-Уока), і безперервно підхльостуючі остинатні рухи. У строгості і стійкості метроритмічної організації написані Прелюдія і Токката з сюїти «Pour le piano», яким властива моторика, єдина формула руху, єдиний остинатний ритм.

В окремих епізодах К.Дебюссі прагне подолати владу тактової риси, супроводжуючи нотний текст позначеннями поступового (протягом декількох тактів) прискорення або уповільнення темпу.

Ритміка багата міриадами нюансів, деталей, капризами відтінків. Мало схильна до утворення енергійних ритмічних настроїв, рухів і потоків. Якщо така й виникає, то вона тяжіє до остинатності. Твори К.Дебюссі (особливо в

середньому і пізньому періодах) насичені поліфонією, але поліфонією колористичного складу, яка прагне ні до контрастної боротьби голосів, а до найтоншої гри світлотіні.

Гармонію К.Дебюссі багато хто вважає головним елементом його музики. Гармонія поступово ускладнювалася і поступово досягла надзвичайної витонченості. Принципом гармонійного мислення К.Дебюссі стало чергування або контрастування гармоній відповідно до властивостям їх «тьмяності» або «яскравості», «гулкості» або «дзвінкості», «терпкості» або «солодкості», «соковитості» або «сухості». Саме так він зіставляв і гармонійні комплекси (мажорні і збільшені тризвуки), і цілі гармонійні ладові системи (цілотонний і пентатоніку). К.Дебюссі до межі розхитав звичні, що закріпилися функціональні зв'язки гармонійної логіки. Між тонікою, субдомінантою і домінантою він вклинив стільки переходів і переливів, що нейтралізував і розчинив динаміку функціональної тріади.

В оркестрі К.Дебюссі також розхитував і розчиняв звичні логічні зв'язки, зокрема, систему трактування оркестрових груп. Найважливішим для К.Дебюссі, як для дивовижного майстра оркестру, було прагнення до максимальної своєрідності і неповторності оркестрових інтонацій, до свободи і невимушеності злиття тембрів заради максимальної натуральності тих чи інших шуканих тембрових ефектів.

Піаністичний стиль К.Дебюссі відрізняється невимушеним трактуванням регістрів. Він знаходив незліченні градації фортепіанних звучностей. Часто використовував великий склад оркестру, але рідко вдавався до гучних, сумарних ефектів. Він замінив звичні узагальнення інструментальних мас послідовної деталізацією. Композитор тяжів до розхитування, витіснення і заміни сталих логічних зв'язків, його твори відрізнялися трепетною мінливістю звукової тканини. Проте, музика К.Дебюссі не хаотична, оскільки вона поєднує хиткість музичних образів з ясністю і простотою форми. Особливе значення у К.Дебюссі отримали Тричастинні форми різної міри складності та протяжності, засновані на

порівняно м'яких контрастах. К.Дебюссі постійно писав програмну музику, але це була типово імпресіоністська програмність, яка проголошує завуальовану образність, повну неясних натяків, здатну порушувати фантазію. Програмність К.Дебюссі зазвичай уникає сюжетності, там де ця сюжетність намічається, вона носить прихований характер. К.Дебюссі різнобічно розвинув здатність музики до гранично витонченого і смутно хвилюючого відображення і втілення відтінків людських емоцій і явищ природи. У той же час йому не чужі були світлі сонячні образи, пройняті радісним відчуттям повноти і яскравості життя. К.Дебюссі відстоював високі естетичні вимоги до музики, протиставляючи вульгарній обмеженості міщанського смаку справді прекрасне в житті і мистецтві.

Клод Дебюссі володів досконалим даром фіксувати звуками зорові враження – або безпосередні, або нав'язні уявою, образотворчим мистецтвом, літературою, що зміг повністю проявити свою майстерність в передачі образів, раніше майже повністю недоступних музиці. Інтерпретація творчості К.Дебюссі вимагає співучасті уяви, схильної до літературної картинності і тих тонкощів нюансування, що не були потрібні раніше.

Висновки до розділу 1

К.Дебюссі належить до числа специфічних французьких художників кінця XIX початку XX століття. Формальна витонченість і стриманість вироблені століттями аристократичної і буржуазної культури в її, так би мовити, спокійному стані, головним чином за старого режиму.

К.Дебюссі став творцем нового фортепіанного стилю, оригінального і самобутнього, що містить в собі багатоплановість фактури, мелодію, приховану в гармонійному тлі, складну ладогармонічну мову, засновану на несподіваних змінах вельми далеких тональностей. Композитор створює нові прийоми фортепіанної техніки, засновані на складних комбінаціях її різних видів – акордів і октав, гамоподібних арпеджованих пасажів, поперемінного чергування рук. Для багатьох творів К.Дебюссі характерна несподівана зміна фактури, викликана зміною образів або їх барвистих відтінків.

Новаторство К.Дебюссі складалося головним чином в своєрідному перегляді співвідношення інтонаційного і логічного початків музики. Прагнучи відобразити все швидкоплинне і мінливе, К.Дебюссі поставив інтонацію, деталь попереду логіки всього цілого, підпорядкувавши першому друге. Принцип розвитку через суперечності К.Дебюссі став особливо послідовно замінювати принципом чергувань, зчеплень окремих моментів, уникаючи динамічного, конфліктного їх зв'язку. Так виступали найважливіші етико-філософські передумови імпресіонізму, принципово далекого від процесуального трактування явищ, схильного прагнути до вірності «моментальних знімків» і до стрункості їх змін. Цей принцип послідовно виступив у всіх сторонах музичного мислення К.Дебюссі, породжуючи всюди панування інтонаційних чинників над логічними.

РОЗДІЛ 2

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ СЮЇТИ В ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ КЛОДА ДЕБЮССІ

Звернемося до творчості Клода Дебюссі, до його фортепіанних творів і, зокрема, до його жанру сюїти. Джерело музики Клод Дебюссі бачив в природі: «...Музика найближче до природи», «Тільки музиканти мають привілей охоплення поезії ночі і дня, землі і неба – відтворення атмосфери і ритму могутнього трепету природи» [4, с. 54].

Як відомо, К. Дебюссі вважається і дійсно є в основному «фортепіанним» композитором, твори якого широко відомі і популярні серед виконавців і слухачів різних країн світу. Особливо цікаво простежити за фортепіанними циклами К.Дебюссі, яких у нього досить багато і до яких він ставився з творчою зацікавленістю.

2.1. Фортепіанна творчість Клода Дебюссі в контексті розвитку жанру сюїти

Фортепіанна музика займає в творчості Клода Дебюссі найважливіше місце. Будучи першокласним піаністом, К.Дебюссі звертається до фортепіанних творів протягом усього життя. І найтипівіші риси його творчості, що стосуються образної сфери, жанрового різноманіття і стилю, знайшли найбільш яскраве втілення в його творах.

Саме фортепіанна музика К.Дебюссі значно більше, ніж будь-яка інша область його творчості, зазнала суттєвої еволюції від раннього до пізнього періоду композиторської діяльності і тому вона представляє особливий інтерес для дослідників і виконавців.

Своєрідність фортепіанної творчості К.Дебюссі полягає, перш за все, в його образному ладі. Звернемо увагу, що ніхто з композиторів минулого не втілював в музиці для фортепіано такого розмаїття і багатства сюжетів, пов'язаних з картинами природи («Тумани», «Верес», «Вітер на рівнині», «Сади під дощем», «Місячне сяйво»). Можливо, хіба що французькі

клавесиністи, а зокрема Франсуа Куперен, якого можна вважати попередником К.Дебюссі у використанні жанру сюїти, їх різних стилістичних ліній, танцювальності і програмності.

К.Дебюссі не прагнув до вибору близьких йому тем, пов'язаних з картинами природи, до тільки образотворчого рішення (тобто до конкретного музичного втілення явищ навколишнього світу). Для нього проблема барвистості і колориту завжди пов'язувалася з передачею певного настрою, відчуття і відображення свого особистого ставлення до того чи іншого поетичного образу. Кожна пейзажна замальовка має у композитора певне емоційне забарвлення: спокійного, мрійливого споглядання, величавого роздуму; а суворий, іноді й похмурий, настрій може миттєво змінитися п'янкою радістю (наприклад, п'єса «Місячне сяйво» з «Бергамаської сюїти»).

Композитора приваблює можливість втілення в фортепіанній музиці жанрових сценок і музичних портретів, старовинних танців. Тут К.Дебюссі виявляє вміння кількома штрихами створити певний, життєвий музичний образ (наприклад, «Вечір в Гренаді», маленька сюїта «Дитячий куточок», прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону», «Перервана серенада», «Менестрелі» та інші).

Відмовившись від звичайних і традиційних фортепіанних жанрів (соната, варіації, концерт), К.Дебюссі зберіг в більшості своїх творів стрункість і цілісність композиції, використовував риси традиційних форм – сонатної, варіаційної, але трактував їх індивідуально. Він уникає розпливчастості форми, завжди чітко поділяючи її на внутрішні розділи за допомогою цезур, фермат, зупинок в русі, зміни тональності, при цьому віддаючи перевагу мікроформам (міні період, проста двочастинна складова форма, контрастна двочастинна форма, тричастинність, проста тричастинна репризна форма).

К.Дебюссі став творцем нового фортепіанного стилю і цілого напрямку, оригінального і самобутнього, що містить в собі багатоплановість фактури; мелодію, приховану в гармонійному тлі; складну ладогармонічну мову,

засновану на несподіваних змінах далеких тональностей; на частому вживанні недозволених дисонантних співзвуч, примхливу ритміку. Фортепіанна стилістика К.Дебюссі в багатьох випадках вимагає особливої виконавської манери, бездоганного почуття звуку, колористичного чуття. Ця музика потребувала «піаніста-чарівника, що захоплює своєю грою, пестить звуки своїми дотиками». Такі майстри висунулися в другій половині ХХ століття: серед них – французи Маргарита Лонг, Робер Казадезюс, іспанець Рікардо Віньєс, німець Вальтер Гізекінг, італієць Мікеланджелі Бенедетті; з радянських піаністів – Володимир Софроніцький, Святослав Ріхтер і багато інших.

К.Дебюссі використовував нові прийоми фортепіанної техніки, засновані на складних комбінаціях її різних видів – акордів і октав, гам і арпеджованих пасажів, поперемінного чергування рук. Для творів К.Дебюссі характерна несподівана зміна фактури, викликана зміною образів або їх внутрішніх барвистих відтінків. Часто він використовує одночасне звучання крайніх регістрів фортепіано без заповнення середини, що створює ефект об'ємності і дозволяє зберегти прозорість фактури, як і при зіставленні різних регістрів: середнього з високим або середнього з низьким.

Стиль фортепіанних творів композитора невіддільний від його виконавської манери і відрізняється відмовою від всього показного. Утворюється камерний стиль в кращому сенсі цього слова, де віртуозні можливості інструменту підпорядковані серйозному художньому завданню.

Твори К.Дебюссі відрізняються особливо тонкою і складною педалізацією (з широким застосуванням напівпедалей), заснованою на необхідності затримувати звучання, як окремих звуків, так і цілих акордових комплексів на великій протяжності.

Твори композитора вимагають від виконавців тонкого нюансування і градації динаміки при незначних відмінностях (наприклад, від *p* до *mp*), а також володіння колористичними прийомами видобування звуку. У багатьох п'єсах К.Дебюссі ми знаходимо значну кількість авторських вказівок для

виконавців, тобто ремарок, які розкривають образну сторону виконання (такі як «ніжна і сумна скарга», «запально», «знервовано і з гумором»). Часто ці вказівки походять від певних живописно-барвистих завдань: «вібруючи», «уїдливо», «тихо звучить в густому тумані». Вони підкреслюють прагнення композитора збагатити темброву палітру фортепіано, підпорядкувати технічні віртуозні завдання художнім, картинно-живописним.

Таким чином, при всій суто клавірній природі, піанізм К.Дебюссі багатий прямими асоціаціями з іншими інструментальними тембрами. Звідси авторські ремарки, що нагадують про який-небудь оркестровий інструмент (наприклад, «як віддалений звук рогів» або «quasi tambouro» – подібно барабану); звідси прямі аналогії то з китайськими гонгами або індонезійським гамеланом, то з дзвонами або тихими переборами іспанської гітари... [44, с.12].

Якщо співставити фортепіанну творчість Клода Дебюссі зі спадщиною його великих попередників, які вчинили буквально революцію у світовій фортепіанній музиці і виконавстві (таких, як Людвіг ван Бетховен, Роберт Шуман, Фредерік Шопен і Ференц Ліст), побачимо, що по утвердженням в навчальній музикознавчій літературі, з якими не можна погодитися, «твори К.Дебюссі безумовно поступаються їм в глибині змісту, в емоційному діапазоні, в масштабі задумів і форм. Але така сторона художнього методу К.Дебюссі, як барвисто-колористична, сприяла максимальному розширенню темброво-звукових можливостей фортепіано і збагатила фортепіанну літературу ХХ століття багатьма чудовими творами» [45, с. 313].

До музики для фортепіано К.Дебюссі звертався протягом майже всієї композиторської діяльності – від ранніх мініатюр 80-х років до останніх опусів – етюдів і сюїти для двох фортепіано «Білим і чорним». Їм написано понад вісімдесят п'єс, значна частина яких відноситься до загальновизнаних шедеврів світової фортепіанної літератури. Слідом за великими «поетами фортепіано», скоріше, магістрами фортепіано – Ф.Шопеном і Ф.Лістом, –

К.Дебюссі створив неповторний піанізм, що полонить витонченою красою, новизною образного світу, чарівною барвистістю колориту.

Відомо, що в числі перших наставників юного К.Дебюссі була французька піаністка Антуанетта Моте де Флєрвіль, яку вважали ученицею Ф.Шопена. «Я зобов'язаний їй тим небагатьом, що знаю про фортепіано... Вона багато відкрила мені в Ф.Шопені», – говорив К. Дебюссі. Поклоніння польському композитору збереглося у нього до останніх років життя, що проявилось в присвяченні циклу з дванадцяти етюдів «Пам'яті Фридерика Шопена» (літо 1915 року) і в редагуванні творів композитора в адаптації до французької музики.

Сучасники, які чули гру К.Дебюссі-піаніста, відзначали чарівність його делікатної виконавської манери. «Я ніколи не чув гри більш гнучкої, більш витонченої і більш бархатистої одночасно», – згадував критик Е.Війермоз. «Він витягав з фортепіано м'які звучності, які згладжували кути і шорсткості його сміливого письма. Він відкрив точну пальцеву техніку, якої вимагала його гармонійна система» [35, с. 575]. Вказували на особливу досконалість фонічних ефектів, що досягаються К.Дебюссі, широкий діапазон відтінків – від приглушеного *pianissimo* до мужнього *forte*. Характеризуючи його піанізм, часто цитували відому фразу з вірша Верлена: «Цілує клавiші прекрасна рука...».

Цілий набір тембрових засобів, що належать фортепіанній музиці К.Дебюссі, обумовлений як образно-поетичною природою музики, майже завжди пов'язаної «з конкретними пейзажно-колористичними стимулами», так і з «особливостями гармонічної техніки («гармонія тембрів») [21, с. 95]. Прагнення до звукопису, передає дзюрчання води, гул вітру, шарудіння ночі, вимагало вишуканої деталізації, найтоншої гри побічних тонів, співучого туше, складної фоніки декоративних пасажів і фігурацій. Композитор свідомо уникав грубих, «ударних» звучностей, пропонуючи виконавцям «забути, що у фортепіано є молоточки». Він з насолодою воскрешав традиції старовинного письма лаконічністю фактури, наївністю динамічної «гри»

(може, особливо орієнтуючись на творчість знаменитих французьких клавесиністів).

У фортепіанному імпресіонізмі К.Дебюссі представлений арсенал нових для свого часу фонічних ефектів. З них найбільш типові й оригінальні наступні:

- розосередження звукових пластів, що охоплюють крайні регістри фортепіано з метою створення ефекту просторовості;
- складна техніка педалізації, яка народжує особливе резонування повітряного середовища, поступового зникнення, «танення» звукового потоку;
- мальовниче трактування пасажів і фігурацій, тремолоючих і тріольних фонів, що немов передають реальні звучання природи і при цьому вуаюються основні контури мелодії [22, с. 96].

Можна встановити прямі зв'язки цих та інших тембровоколеристичних нововведень з ладогармонічними, лінеарнополіфонічними відкриттями К.Дебюссі; мальовнича багатошаровість фактури нерозривно сплавлена у нього то з оригінальними знахідками в сфері поліфункціональних, поліладових комбінацій, використанні остинатної техніки (докладніше про піаністичну фактуру див. в [16, с. 26-56; 2, с. 102-153]).

Нове фортепіанне звучання склалося у К.Дебюссі не відразу. Його п'єси для роялю, складені в 80-ті і 90-ті роки, ще кілька традиційні, хоча приваблюють відточеністю, а часто і оригінальністю форми; жанровими рішеннями, близьких то французькому інструменталізму другої половини століття (таким композиторам, як Е.Шабріє, Ж.Бізе, К.Сен-Санс), то старовинному клавірному мистецтву (французькі клавесиністи). З числа ранніх мініатюр, які, на думку В.Нестьєва [22, с. 48], не відрізняються особливою оригінальністю («Слов'янська балада», «Штирійська тарантела», «Шотландський марш», Мазурка, Ноктюрн), виділяються дві «Арабески» (1888) і два сюїтних цикла: «Маленька сюїта» (1889) і «Бергамаська сюїта» (1890). У «Арабесках» E-dur і G-dur, як і в сюїтах, проявляється витончений

гумор К.Дебюссі, його схильність до вигадливості ритмічних формул, світлої скерцозності, спадкоємний зв'язок з романтичним піанізмом (Р.Шумана, Ф.Ліста).

Принципи композиційної будови фортепіанних творів К.Дебюссі, так само, як і їх тематика, відрізняються великою різноманітністю. З досить великих форм він віддає перевагу жанру фортепіанної сюїти, тобто жанру, що складається з ряду відносно самостійних п'єс.

У творчості композитора ми зустрічаємо різні типи сюїт: «Весна» – симфонічна сюїта; «Пісні Білігіс» – інструментальна сюїта; Сюїта для оркестру («Свято», «Балет», «Мрія», «Хід і вакханалія»); Сюїта для віолончелі з оркестром (Інтермеццо для віолончелі з оркестром). У тому числі і фортепіанні сюїти:

- «Маленька сюїта» для фортепіано в чотири руки (і варіант для оркестру) (1889);
- Сюїта «Для фортепіано» (1901).
- «Бергамаська сюїта» для фортепіано (1890-1905).
- «Образи» – фортепіанна сюїта (1905-1907).
- «Дитячий куточок» – маленька сюїта для фортепіано (1908).
- « По білим і чорним» – сюїта для двох фортепіано (1915).

Цікавий процес еволюції стилю К.Дебюссі. К.Дебюссі - майстер двочастинної і тричастинної форми. Уже в молодості він проявив до цієї форми особливий інтерес і з тих пір зберіг його на все життя. Які ж були його імпульси? Соната і сонатність взагалі для артистичної натури К.Дебюссі надто масштабні, їх схеми - надмірно регламентовані, тематичні відносини вимагають мало властивого композитору драматизму. Діалектична логіка розвитку рідко привертала його (хоча і тут у нього є високі досягнення), і не дарма він так холодний був до Л.Бетховена. Проте, К.Дебюссі активно вводить риси сонатності в свої твори (наприклад, Прелюдія з «Бергамаської сюїти»).

Тематизм К.Дебюссі за своєю мелодійною структурою, гармонією і метрикою був мало податливий на систематичне і протяжне розгортання варіаційного типу. Зате чудово вдавалися варіанти більш епізодичного плану. Є вони і в Пасп'є з «Бергамаської сюїти».

Завершена композиція у вигляді періоду (згадаємо прелюдії Ф.Шопена) передбачає граничну зібраність висловлювання, динамічну енергію і цілеспрямованість звукового потоку, а вони майже завжди лежали за межами стилю К.Дебюссі. Зате дво- і тричастинні, особливо ж тричастинна репризна форма імпонувала йому і зв'язком з історичною традицією XVIII століття, шанувальником якої він був, і жанровими зв'язками, і образно-виразними можливостями.

При цьому винахідливість К.Дебюссі особливо інтенсивно і гнучко проявилася в репризах дво- і тричастинних форм. Не стільки фазис розгортання (класицизм), скільки фазис завершення форми став для нього найбільш типовим показником стилю. У нього є, особливо в ранніх опусах, репризи, абсолютно або майже незмінні («Арабеска» E-dur, «Кортеж» з Маленької сюїти); Тобто, втім, і не часті репризи динамічного плану, як, наприклад, в «Токаті» cis-moll.

Надалі улюбленою у К.Дебюссі стає неповна реприза, іноді скорочена до масштабу коди твору («Тераса в місячному світлі», «Дівчина з волоссям кольору льону»), навіть до репризного доповнення («Дельфійські танцівниці»). Багато його реприз фігураційноваріантні, зазвичай у зв'язку з мальовничою картинністю образу. Рідше писав К.Дебюссі репризи синтетичні, але, коли він звертався до цього типу, то вирішував його неймовірно красиво. У «Хмарах» з «Ноктюрнів» три теми зближуються і тонуть pp в якомусь туманно-вологодому сутінку h-moll (колорит бретонського вечірнього пейзажу?).

Але особливо цікавим є прояв особливостей формоутворення К.Дебюссі в репризах – «пониклих» (як відомо, В.Цуккерман дає таке визначення деяким репризам у Ф.Шопена), згасаючих, де образ,

розпливаючись, тане на слуху (наприклад, «Тераса в місячному світлі»). У К.Дебюссі саме в такому варіанті репризи зосереджені найбільші згущення імпресіоністських прийомів. Втім, в цій частині форми – репризах – як в ранніх творах, так і в кульмінаційний творчий період, у нього склалася і інша риса, що витокami більш глибоко йде в ґрунт класичного і романтичного мистецтва (наприклад, до Ф.Шопена): це тематичні синтези в третій частині форми і точно розрахована, планомірна і поступова підготовка репризи, завжди мотивована виразною природою образу, лінією його руху.

Віртуозний був К.Дебюссі в предиктових фазисах сонатної композиції, але звичніше у К.Дебюссі маленькі, проте образно значущі предикти до репризи в його мініатюрах. Ця пластика форми, виразна і мальовнича, удосконалювалася довгими роками. Те, що було схильністю, – стало рисою стилю; що було раціонально і свіжо, – досягло витонченості (наприклад, в «мовчазному» і сумному звукописі «Канони»).

У творах 80-х – початку 90-х років ми вже зустрічаємо такі пошуки. Для арієти Верлена «Моє серце в сльозах» обрано репризу, яка послужила згодом для «Затонулого собору». Це фігурація-передвісник: дощ, що затих в середині романсу, знову застукав по даху; крізь фігураційну сітку вокальна партія вступає з останньою байдуже-сумною строфою – «без неприязні, без любові», як сказано у Верлена.

Імпресіоністи – це незрівнянні майстри образу, красиво застигаючого або розкішно відцвітаючого в своїх фарбах, – вперше поглянули на людське горе очима колористів: як часто воно (горе) для них – всього лише один з нюансів – «темно-фіолетова тінь» в симфонії світла, тіні і багатобарвних переливів! Впоєність імпресіоністами елегіями не знає протидії, тому їх завершення – репризи – майже завжди знаходяться в стадії в'янення або розчинення. Предикти – нагнітання, розвороти – підйоми до могутніх кульмінацій їм не властиві і часто естетично непотрібні для них, для імпресіоністів.

Перейдемо до розгляду більш конкретного музичного матеріалу Клода Дебюссі, його популярних клавірних сюїт, до їх аналізу, виявлення рис циклічності, які об'єднують п'єси твору.

2.2. Витоки «Бергамаської сюїти»: історія створення і принципи драматургії

Музика К.Дебюссі в останні роки все більше привертає увагу дослідників, і це не випадково. На відміну від неокласичного напрямку, що моделював форми і жанри XVIII століття, К.Дебюссі прагнув будувати свій звуковий світ на іншій основі. У його творчості зрідка зустрічається і стилізація («Бергамаська сюїта», "Pour le piano", "Doctor Gradus ad Parnassum" з «Дитячого куточка»), але Дебюссі переосмислює стилізовані зразки набагато сміливіше, ніж, наприклад, М.Равель, П.Хіндеміт або С.Прокоф'єв, а його індивідуальність настільки сильна, що прототип сприймається лише натяком (як в «Сарабанді» з фортепіанного циклу "Pour le piano").

Звернемося до джерела змістовної програмності «Бергамаської сюїти» К.Дебюссі. Що стосується самої назви твору – «Бергамаська сюїта», – то воно як би має на увазі узагальнене поняття – «італійська», але, разом з тим, має відношення і до Бергамо, бергамасок. І звичайно, виникає інтерес уточнити історію походження даної назви.

У К.Розеншильда ми зустрічаємо деякі пояснення походження цієї назви: «Бергамо» – місто в Італії – славиться, як відомо, пам'ятниками середньовіччя, а Бергамаска – танець, який здавна танцювали там. Ще до XVII століття його жвава чотирьохдольна мелодія поширилася далеко за межі Ломбардії і проникла в професійну музику.... Жителів Бергамо називають бергамаски, бергамаск. (Звернемо увагу, що бергамаска періодично пишеться як з великої, так і з малої літери, а також з однією або двома буквами «с») [52].

Бергамо вважається однією з найбагатших провінцій Італії, і важливу роль у процвітанні регіону відіграє туризм: до Мілану всього 50 км, до

Верони – 100, а до Венеції – 200 км. Крім того, поруч знаходяться неймовірно красиві і відомі міста Італії – Клузоне і Сан-Пелегріно.

Уточнимо також, що бергамаска (італ. *Bergamasca*, франц. *Bergamasque*) – жвавий, веселий старовинний національний танець італійських селян, супроводжуваний веселою мелодією. Так що родом танець з італійської провінції Бергамо і зародився даний танцювальний напрямок досить давно – в середині XV століття.

Разом з тим, танець бергамаска, витоки якого зароджувалися в Середні віки і розвивалися в епоху Відродження і який був присвячений богу, при всій селянській простоті виконувався з належною витонченістю, звертаючись вгору, як би до небес. Цікаво також, що зустрічається вираз «маски бергамаски», що має на увазі наявність карнавальності, часту зміну як зовнішніх, отже, і внутрішніх, видів, осіб.

Існує танець бергамаска в двох різновидах: старовинна бергамаска, заснована на постійно повторюваних басових партіях (*basso ostinato*) і сучасний варіант танцю, ймовірно, має мало спільного з прабатьком і нагадує тарантелу.

Танець бергамаска став відомий в Англії XVI століття (великий англійський письменник Вільям Шекспір згадував бергамаску в своєму творі – п'єсі-комедії «Сон в літню ніч») і набув широкого поширення по всьому світу. Дане джерело підтверджує, що англійці вже в XVI столітті мали відомості про цей танець-стиль, його виконання. Згадаймо також знаменитого «Труффальдіно з Бергамо» в п'єсі Карла Гольдоні «Слуга двох панів».

Крім того, бергамаски з супроводжуючим текстом описані в третій книзі Аццайоло «*Vilotte del Fiore*», що відноситься до 1569 року. Басові варіації на тему бергамаски включені в сонати Уччелліні «*Aria V sopra la bergamasca*» 1642 року, а також в ряд інших творів тієї епохи. Але бергамаска так і не стала придворним танцем, хоча і була популярна при дворі.

У різних рукописах того періоду бергамаска згадується як простонародний енергійний танець, який має оригінальну мелодію швидкого темпу – повторюваний бас з різними варіаціями (імпровізацією) виконання.

Для бергамаски характерні розміри 4/4 або 2/4, чітке членування на восьмитакт. Цей жвавий, енергійний танець набув великої популярності в Італії та інших західноєвропейських країнах (Англія, Німеччина, Франція).

Особливостями бергамаски як італійського танцю є простота, енергійність, ритмічність і парна «згуртованість» виконавців. Звичайно, хореографічне мистецтво Італії формувалося не відокремлено, перебуваючи під впливом культури Марокко та Близького Сходу. Традиції екзотичних країн з'єднувалися з європейськими течіями і таким чином створювалися оригінальні зразки танцювальної спадщини Італії.

Для танцю бергамаски характерна квадратна структура і швидкий темп. Швидше за все, тому, спочатку користуючись успіхом як танець, бергамаска до кінця XVIII століття стає найчастіше інструментальним жанром. Варіації на її тему можна почути в творах Лауро Россі, Франциско Сальвадорі, Массада Паскуїні. Фрагмент її мелодії звучить в «Гольдберг-варіації» Йоганна Себастьяна Баха, оскільки бергамаска вельми схожа на більш пізню німецьку народну пісню «Kraut und Ruben».

Народжений і отримавший найбільшого поширення в народному середовищі, танцю бергамаска невластиві яскравість і помітність: його виконували в скромному селянському платті. Втім, демонстрація спільності і згуртованості простого народу не потребує складних рухів і строкатих нарядів. Також бергамаска не володіла чіткою закономірністю будови, і навіть коли її форма частково визначилася, танець так і не увійшов до числа придворних. Однак це не завадило йому мати успіх і в аристократів – здебільшого завдяки згаданим музичним творам відомих композиторів.

У XVI-XVIII століттях бергамаска стає жанром чисто інструментальним. Композитори часто зверталися до бергамаски, відтворюючи в своїх творах її мелодію або тільки ритм; пишучи варіації на

мелодію бергамаски, дану у вигляді *basso ostinato* (С.Россі, Б.Маріні, С.Шейдт і багато інших).

Танець сучасної бергамаски виконується в жвавому, швидкому темпі, має розмір 6/8 і виразно нагадує інший італійський танець – тарантелу, як за характером виконання, так і по музичному супроводу.

Бергамаска як музичний твір найрізніших жанрів і Бергамаська тема зустрічаються у багатьох композиторів:

- у лютняра Джамбаттисто Доменіко (1619);
- відома скрипкова соната на бергамаску – у мантуанця Саломоне Россі (1622),
- Арія з варіаціями на Бергамаську тему у моденського майстра Марко Уччеліні (1642);
- П'єса для органу (або клавесина) «бергамаска» Джироламо Фрескобальді;
- Симфонічна сюїта Габріеля Форе (1919);
- Бергамаська тема є в одній з камерних сонат венеціанського найвідомішого скрипаля і композитора Бьяджо Маріні (1655).

У всіх цих творах використані різні варіанти однієї і тієї ж мелодії, що незабаром зацікавила і композиторів інших країн - австрійців, німців, англійців і т.д.

Дуже цікава «бергамаска» Джироламо Фрескобальді, побудована як поліфонічна п'єса на народну тему, перетворену композитором в чотири самостійні теми, які постійно і в різних варіантах контрапунктують, створюючи складну чотирьохтемну контрапунктичну композицію, що складається з шести контрастних розділів. Теми також найактивнішим чином змінюють свої внутрішні види ритмічно.

Музика К.Дебюссі дуже далека від бергамаски XVII-XVIII століть. Активно існує думка (наприклад, того ж К.Розеншильда), що деякі «неясні відгомони останньої можна було б, мабуть, вловити лише в другій темі четвертої п'єси (Пасп'є), значно менше вони помітні, або їх зовсім немає, в інших частинах «Бергамаської сюїти» К.Дебюссі.

К.Дебюссі відтворив образ Бергамаського танцю, розгорнувши його в невелику циклічну композицію сюїти з чотирьох частин: Прелюдія (Moderato, F-dur) вводить нас в атмосферу «Свят». У центрі сюїти – «Місячне сяйво» (образ так улюблений композитором), Andante, Des-dur – ліричний пейзаж. Навколо нього як би в зоні сяйва «Місячного світла», – знаходяться два танці, причому обидва створені в мінорі: Менует (Andantino, a-moll) і Пасп'є (Allegretto, fis-moll).

Танець бергамаску часто називають «маски-бергамаски», додаючи другий елемент складеного слова перед ним і отримуючи нове, мабуть, дуже яскраве визначення змісту. «Маски-бергамаски» – не тільки напівжартівлива і звучна гра слів або деталь картини, овіяної спогадами про Італію. Якщо шукати в «Бергамаській сюїті» К.Дебюссі місцевий колорит, то він, звичайно, виявляється французьким: більш архаїчний по краях циклу, ближчий до сучасного музичного життя і інтонацій – в середині. У цьому сенсі назва жанру даного твору «сюїта» виявляється дещо умовним у К.Дебюссі.

Загальна назва фортепіанного твору К.Дебюссі «Бергамаська сюїта» говорить про його танцювально-жанрові риси, що підтверджують і назви трьох частин сюїти – першої, другої і останньої: «Прелюдія», «Менует», «Пасп'є». Дві традиційних назви п'єс сюїти Дебюссі – «Прелюдія» і «Менует», дещо поступаються оригінальним частинам «Місячне сяйво» і «Пасп'є».

При цьому темпова драматургія твору «Бергамаська сюїта» наступна: три перші п'єси циклу сюїти повільні. Проте їх темп в рамках повільного поступово прискорюється; і остання частина, що виконує функцію фіналу, – швидка.

«Бергамаська сюїта» досить традиційно складається з майже звичайних 4-х частин:

Назва частини	Тональність	Темповий зміст	Внутрішній жанр	Роль в циклі	Розмір
1. ПРЕЛЮДІЯ	F-dur	Moderato (tempo rubato) - (помірно, стримано)	Риси вальсу	Вступ	C
2. МЕНУЕТ	a-moll (III ступінь)	Andantino, pp et tres delicatement (дуже витончено, вишукано, досконало)	Скерцозний	Середня частина	3/4
3. МІСЯЧНЕ СЯЙВО	Des-dur (VI низька ступінь)	Andante tres expressif (дуже виразно)	Ноктюрн	Програмний епізод	9/8
4. ПАСП'Є	fis-moll (однотерцовий мінор до основної тональності) і S до енгармонізму третьої частини	Allegretto non troppo ma	Старовинний французький танець	Фінал	C

«Бергамаська сюїта» являє собою спробу поєднати принципи старовинної клавірної сюїти з новаторськими устремліннями імпресіоністської техніки і виразності.

Вже вступна «Прелюдія» *F-dur* дає цікаве поєднання фактурних ознак початкової п'єси з сюїти XVII-XVIII століть (прелюдія, інтрада, алеманда) з ясно вираженими якостями і властивостями новітньої музики, як, наприклад: «балансування» між *F-dur* і *B-dur*, дисонуючі складні співзвуччя, переважна ладова нестійкість з рідкісними, як би формальними тонічними каденціями, відхилення у віддалені тональності (середня частина). П'єса має міцну клавірну фактуру, відрізняється бадьорістю і блиском.

П'єси «Прелюдія» і «Місячне сяйво» найбільш вагомі в сюїті, багатогранні за своїми образами. Вони як би ближче до повсякденності, до нашого часу, хоча і займають в драматургії циклу «свої місця», відповідно за старовинною традицією: Прелюдія – починає сюїту, а «Місячне сяйво» – повільна частина в її центрі або майже в центрі циклу, тобто передфінальна частина.

Ці п'єси збігаються з загальними метричними відносинами форми: I і III частини – опорні частки великої композиції; а танці («маски-бергамаски») розташовані на «слабких долях». У всьому чути тонкий розрахунок вимогливого художника, його прагнення в строкатій низці своїх бачень зберегти гармонійну цілісність всієї картини, її архітектоніку.

Разом з тим розміри частин створюють концентричну форму в «Бергамаській сюїті»: крайні частини – з характерним розміром «С», середні, внутрішні – з тридольним, 9/8. Даний танцювальний напрямок найближчий бергамаскам.

Композитор простягає жанрові та інтонаційні сполучні нитки протягом всього твору і таким чином п'єси циклу тематично перегукуються між собою.

Так, в двох перших частинах «співаючі» терції і мелодійні голоси, простягнуті поверх фігуративної тканини, звучать провісниками третьої п'єси циклу – «Місячного світла».

У «Менуеті» (умовний *a-moll*) відхилення від старовинного жанру ще відчутніше. Мелодія позбавлена плавності, густо розчленована ритмічно, ладово нестійка. Музика наближається до скерцозного балетного танцю.

Танцювальна тема Менуету, всупереч традиції, іноді розчинена в русі мелодійних ліній прелюдійного типу.

П'єса «Місячне сяйво», *Des-dur*, отримала широку популярність. По суті, це ноктюрн, п'єса настрою.

Andante très expressif

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Andante très expressif' and includes dynamics 'pp' and 'con sordina'. It features a treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 3, 5, 4, 2, 2, 4. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the piece with fingerings 3, 4, 4, 4 in the right hand and a 1/2 time signature in the left hand.

У «Місячному світлі» – одному з ранніх образів природи в фортепіанній музиці К.Дебюссі – вже намічається характерний принцип форми, згодом широко використовувався композитором в творах такого роду: послідовне чергування невеликих різноманітних побудов, як би передає враження від постійної зміни вигляду ландшафту. Кожна з цих побудов має свій особливий колорит. Дещо тьмяні спочатку фарби стають все більш насиченими, і в середньому епізоді перед нами постає повна чарівності картинка природи, де з чудовим мистецтвом передана чаруюча, перейнята таємничою красою і трохи холоднувата краса місячної ночі:

№ 42 *Andante très expressif*

Ця п'єса ще не цілком самостійна: навіть за наведеним нотним наприкладом можна відчувати вплив музики Г.Форе, Ж.Массне, С.Франка. Однак надзвичайно тонке почуття природи й правдиве її відтворення дозволяє вгадати майбутнього майстра музичних пейзажів.

Нарешті, повільно-сумний «*Passepied*», *fis-moll*, формально замінює заключний номер клавірної сюїти. На тлі розміреного супроводу *staccato* виникає чарівна довга мелодія різноманітної будови:

91 *Allegretto ma non troppo*

Традиція цього «танцю настрою» йде від клавесиністів і Ж. Бізе.

А в середині *Пасн'є (As-dur)* виникає новий малюнок – ремінісценція ліричного пейзажу. Це також гармонує з поезією Верлена, у якого нічний ландшафт – музично резонуючий фон картини – виписаний лише в останній, третій строфі вірша. Але К.Дебюссі образно і композиційно злив її з другою

(сумна пісня) і це склало естетично природний центр всієї композиції, оперезаний «Бергамаськими» танцями по краях.

Тональний план п'єс «Бергамаської сюїти» може спочатку здатися аморфним і випадковим. Але в дійсності тут все точно і раціонально мотивовано, хоча, зрозуміло, зовсім не в класичному стилі. Тоніки чотирьох п'єс сюїти: F- a - Des - fis утворюють терцовий ланцюг з енгармонічною заміною Cis на Des і підвищенням основної тональності F (на fis) в мінорному трактуванні (однотерцова) – у фіналі. Тут також характерне чергування тональностей мажор – мінор, мажор – мінор.

В середині «Пасп'є» маленьке і меланхолійне As-dur «інтермецо» (домінанта до Des-dur «Місячного світла») на деякий час повертає нас в бемольну сферу пейзажу. К.Дебюссі вже досяг найвищого мистецтва накладати гармонійні фарби легкими тональними смугами, які випромінюють світло і швидко змінюють відтінки експресії. Мажор "Місячного світла» виявляється на диво і навіть невимовно сумним.

Отже, в «Бергамаській сюїті» немає стихії різних вражень. Навпаки, все зважено естетично і структурно інтелектом, цілком свідомо вирішує поставлене художнє завдання. І все ж «в цьому чарівному творі, де

обдарування, культура і техніка художника вже розгорнулися в усій красі і чарівності молодості, є ще різні верстви, різні ступені зрілості стилю» [2, с. 112].

Примітно, що найбільш популярна частина циклу «Місячне сяйво» – це та п'єса «Бергамаської сюїти», яку К.Дебюссі зробив не тільки композиційним, а й виразно-смысловим центром твору. Те, що звучить лише підтекстом в прелюдії і танцях, відкрито і вільно «виливається» тут: К.Дебюссі в 1890-му році ще не властиво було свої інтимні переживання вкривати бронєю холодної елегантності, що прийшло набагато пізніше.

У «Бергамаській сюїти» (назва вказує на зв'язок зі світом староіталіанського мистецтва), виданої в 1905 році в паризькому видавництві Фромон, К.Дебюссі звертається до танцювальної старовини, химерно поєднуючи її з вишуканістю сучасного ладогармонічного мислення. Поруч з жанровими слайдами в душі клавесинної музики XVIII століття («Прелюдія», «Менует», «Пасп'є») вперше виникає меланхолійно ніжний нічний пейзаж «Місячне сяйво» (третья частина сюїти), один з ранніх дослідів імпресіоністського звукопису у Клода Дебюссі.

Звернемо увагу, що ця сюїта, в якій не тільки кожна частина має назву, а й увесь твір в цілому також. Таким чином, «Бергамаська сюїта» – є зразком програмної сюїти (власне, як і «маленька сюїта» «Дитячий куточок» К.Дебюссі).

Незважаючи на наявність назв у кожній частині сюїти, програма тут виявляється узагальнено, оскільки є загальна назва твору – «Бергамаська». Відзначимо, що найбільш яскравим попередником створення саме такого типу програмності можна вважати твори Ференца Ліста.

«Бергамаська сюїта» К.Дебюссі написана в 1890 році (і перероблялася до 1905 року). Це один з його ранніх творів, що став, як уже йшлося, дуже популярним у слухачів і виконавців, в тому числі і китайських. Сюїта протягом п'ятнадцяти років залишалася неопублікованою. Але потім вона

стала популярною в першу чергу завдяки своїй третій частині – «Місячне сяйво».

Слід звернути увагу на те, що «Бергамаська сюїта» довго не задовольняла К.Дебюссі, в зв'язку з чим вона була неодноразово перероблена композитором і повністю в завершеному вигляді закінчена лише через 15 років після початкового варіанту – в 1905 році – тобто в епоху вже повної зрілості композиторської майстерності. Отже, К.Дебюссі створив «Бергамаську сюїту», назавжди зв'язавши себе з Бергамо, з бергамаскою, з маскою-бергамаскою.

Бергамаска як музичний твір різних жанрів і Бергамаська тема зустрічається у багатьох композиторів. Розгляд історичних варіантів існування сюїти свідчить про значну її еволюцію. Відзначено переосмислення сюїти як жанру в творчості К.Дебюссі і Г.Форе. Загальна назва фортепіанного твору «Бергамаська сюїта» К.Дебюссі говорить про його танцювально-жанрові риси: композитор відтворив образ Бергамаського танцю, розгорнувши його в невелику циклічну композицію сюїти з чотирьох частин, розміри якої створюють концентричну форму.

2.3. Загальні принципи композиційної форми сюїти «Pour le piano»

Сюїта «Для фортепіано» («Pour le piano») Клода Дебюссі написана в період розквіту фортепіанної творчості, вперше була виконана Ріккардо Віньєс в 1902 році. Як каже Еміль Війермоз вона «може розглядатися як програма, майже як маніфест. Ритм, структура, гармонія – все взаємопов'язане в п'єсах цього триптиха» [11].

Цикл складається з трьох п'єс – Прелюдії, Сарабанди і Токати. «Саме в них, а не в творах з характерними гучними назвами, я разом з К.Дебюссі наближалася до вершин майстерності», – згадує М.Лонг [38, с.135]. У цьому циклі у К.Дебюссі більше, ніж де-небудь в його фортепіанній музиці, проявилися риси класицизму. Вони позначаються не тільки у виборі жанрів, але і в строгості музики, ясності форми кожної п'єси і гармонійної симетрії всього циклу.

Прелюдія – від лат. *Praeludo* – грати попередньо, робити вступ. Ранні зразки прелюдії відносяться до XV століття, і являють собою невеликий вступ до будь-якої п'єси, це своєрідна проба інструменту, підготовка до виконання. Основними рисами прелюдії є імпровізаційність, а також витриманість єдиного типу фактури.

Перша п'єса витримана в безперервному русі, в єдиному темпі, К.Дебюссі користується арсеналом улюблених засобів імпресіоністичного мистецтва: елементами моторності, образами руху (стихія руху майстерно втілена в одній з п'єс з циклу «Образи» під назвою «Рухи»).

Assez animé et très rythmé

f non legato

dim. - - - - *p un peu retardé*

Заключний розділ представляє собою каденційну імпровізаційну побудову. Прелюдія поєднує прозорість і витонченість віртуозних п'єс клавесиністів (розподіл між руками, *non legato*) з прийомами письма XIX століття (марковані акорди, *glissando*).

f

f

p

Сарабанда – танець іспанського походження, у Франції уподібнювався менуету. З середини XVII століття сарабанда стала частиною старовинної сюїти, де встановилися характерні ознаки жанру: повільний темп, характер ходи, тридольність. Сарабанда – втілення монументальної траурної ходи.

Сарабанда з сюїти «Pour le piano» Клода Дебюссі була опублікована в 1896 році в газеті «Grand Journal». К.Дебюссі представляв її собі «повільною, елегантною, суворою і навіть нагадуючу старий портрет, – це якесь враження про Лувр» [11].

Avec une élégance grave et lente

Сарабанда веде в глиб століть, їй властива архаїчність і стриманість. Їй близька п'єса першого зошита «Образів» «Присвята Рамо», яка звертає до далекого минулого. У другій п'єсі сюїти втілені риси старовинної сарабанди – серйозність, благородство характеру, повільний темп, тридольний розмір, хоральна аккордова фактура на основі новаторської гармонійної мови.

Токата (від італійського Tossare – дотик, удар). У клавірній музиці набула поширення в XVI столітті як п'єса віртуозного характеру, що відрізняється моторикою і однорідністю руху. Токата XX століття привертала композиторів не тільки в силу віртуозного блиску, але і дозволяла розкрити ударну природу роялю, актуальну в цю епоху.

Vif

Сюїта «Pour le piano» поєднує в собі і риси старовинної сюїти, які проявляються в жанрах (прелюдія, сарабанда, токата), також риси нової сюїти, які проявляються в різноманітному тональному плані, масштабності частин. Саме в ній досягнуто найбільшої для даного періоду рівноваги. В цьому і її своєрідність, і її особлива чарівність. До неї входять три п'єси – «Прелюдія», «Сарабанда» і «Токата» – різноманітні за характером, але споріднені ясністю мови і конкретністю музичних образів, то динамічних (в першій і останній), то лірично споглядальних (у другій). Відзначимо, що в даній сюїті немає програмності, властивої більшості творів композитора. Це як би «музика в собі», але не абстрактна, а, навпаки, дуже конкретна.

Виконавець може трактувати цей цикл по-різному. По-перше, п'єси не пов'язані ні сюжетом, ні програмністю, тому допускається виконання кожної п'єси окремо. По-друге, можливе виконання двох п'єс поспіль: «Сарабанда» і «Токата», подібно старовинній двочастинній сонаті, побудованій за принципом повільно-швидко. По-третє, при виконанні циклу повністю,

важливо усвідомити симетричність композиції, побудованої за принципом контрасту, де сарабанда стає ліричним центром в обрамленні динамічних, активних, моторних п'єс, повних віртуозного блиску і розмаху.

Також єдність циклу досягається тональним об'єднанням. A-moll «Прелюдії», cis-moll «Сарабанди», і тональності «Токати» (cis-moll, E-dur, C-dur і Cis-dur) представляються варіантами єдиної тоніки. Так К.Дебюссі скасовує гостру відмінність тональностей, які перебувають на відстані півтону, і йде по шляху розширення тональності.

Висновки до розділу 2

Переважає більшість фортепіанних п'єс Клода Дебюссі – це мініатюри з конкретними назвами (іноді їх замінюють «поетичні епіграфи», вміщені перед нотним текстом або ж – як в циклі прелюдій – в кінці, у вигляді короткого «постскрипtum»). Зміст цих назв (або motto) нав'язно, то мотивами поезії символіста, то враженнями від образотворчого мистецтва, від екзотичних пейзажів, від середньовічних традицій і класичних образів Вільяма Шекспіра або Чарльза Діккенса.

У К. Дебюссі виділяються два полюси його піаністичної фактури. Перший – відзначений багатослойністю, фонічній «ілюзорністю» імпресіоністичного письма, цілком підлеглого складним пейзажним рішенням. Другий полюс, навпаки, відрізняється простотою рухомого двоголосся, скромною технікою в дусі старовинного французького піанізму. Фортепіанна стилістика К.Дебюссі в багатьох випадках вимагає особливої виконавської манери, бездоганного почуття звуку, колористичного чуття.

Всі клавірні сюїти Клода Дебюссі є різними зразками жанру, що створює їх полісемію. Клавірні сюїти композитора охоплюють всю різноманітність їх варіантів: від більш традиційних до принципово новаторських.

РОЗДІЛ 3

ФОРТЕПІАННІ СЮІТИ КЛОДА ДЕБЮССІ ЯК ОБ'ЄКТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

3.1. Виконавська інтерпретація як спосіб варіантної множинності буття музичного твору.

Освоєння музичного світу композитора в процесі роботи над твором – один з найпоширеніших шляхів осягнення специфіки його стилю. Є ще інший шлях осягнення стилю композитора – порівняння інтерпретацій видатних виконавців. Звичайно, кожен великий музикант в своєму виконанні підкреслює певні властивості і особливості стилю композитора. Саме це і дає слухачеві «варіантну множинність виконання» [51]. А для молодого виконавця вивчення різних трактувань є стимулом творчого підходу до вирішення виконавських проблем, допомагає виробити свій власний шлях пізнання того чи іншого стилю і музичного твору.

Але перш за все вникнемо в суть і походження самого терміну «інтерпретація».

Проблема *інтерпретації* виникла кілька століть назад, коли в нотах опус продовжував «існувати і після смерті автора» [60, с. 47]. До середини XVIII століття використання чужих творів, починаючи з окремих тем і закінчуючи цілими частинами, було звичайним в музичній практиці (наприклад, до цього вдавався Й.С.Бах і особливо Г.Гендель). До кінця XVIII століття становище помітно змінилося. Використання і переробка чужих творів почали викликати протести. Поступово чіткішим стає уявлення про музичний твір, як про продукт індивідуальної композиторської творчості. Одночасно це призводить, як зазначає Н.Корихалова, до «відчуження твору, що ставав загальнодоступним від його творця» [31, с. 10]. Відчужений від автора твір нерідко ставав об'єктом змін, переробок, додавань з боку виконавця. Це в свою чергу породило проблему «вірності» виконавця авторському тексту.

У зв'язку з розвитком нових, більш складних по структурі та обсягом музичних жанрів і форм (симфонії, класичної сонати і концерту) музичний твір забезпечується все більш докладним текстом, і «поле свободи» виконавця помітно звужується» [31, с. 12]. Про це говорив А.Рубінштейн, відзначаючи, що для XVII-XVIII століть була характерна «фігура великого автора, що був одночасно віртуозом, який виконував в основному свої власні твори» [53, с. 139]. Подальший розвиток виконавського мистецтва призвів до величезного зростання кількості виконавців-професіоналів. Їх ставало все більше і більше і вони вже виконували не тільки свою музику. Все частіше виконавці дають сольні концерти і стають центром виняткової уваги публіки. І тільки до кінця XIX століття від виконавця починають вимагати все більш суворого дотримання приписів композитора.

Отже, для музично-виконавської практики, починаючи з кінця XVIII і протягом першої половини XIX століття, характерно, з одного боку, все більш повне закріплення композитором свого твору в нотному записі, що закликає виконавців до максимально точного відтворення авторського задуму, з іншого - прагнення артистів до свободи, художньої самостійності, з претензією на творчу роль.

Цей висновок міститься у відомому висловлюванні А.Рубінштейна: «Твір – це закон, віртуоз – виконавська влада» [53, с. 143].

Це висловлювання можна трактувати набагато глибше – як взаємовідношення *об'єктивного* і *суб'єктивного* в музичному виконавстві. Н.Корихалова зазначає, що під об'єктивністю найчастіше розуміється «вірність автору», «вірність твору» і навіть «вірність нотному тексту». Неможливо не погодитися з тим, що виконання повинно бути *об'єктивно*, якщо під цим розуміти дбайливе, шанобливе ставлення до авторського тексту твору. Але виконання будь-якого музичного твору також *суб'єктивно*, так як переломлюється через особистісні, індивідуальні якості виконавця. Таким чином, необхідно, щоб *об'єктивне* і *суб'єктивне* діалектично поєднувалося у *виконавському процесі*.

Багато музикантів ХІХ століття наполегливо відстоювали думку про активну, творчу роль виконавця. Це сприяло переосмисленню значення слів «виконання» і «виконавець» і виникнення нового поняття – «інтерпретація».

Таким чином, в понятті «інтерпретація» знайшло відображення і закріпилося ставлення до виконавця як до творчо самостійної індивідуальності, як до тлумача музичного твору. І природно, що в кожному випадку «інтерпретація» неповторна і є результатом індивідуальної волі виконавця.

Слід зазначити, що найважливішим елементом історичної мінливості є той факт, що кожен виконавець є продуктом певного соціального середовища і епохи.

Це підкреслювала Н.Корихалова, звертаючи увагу на «перебудову інтонаційного мислення, зміну одних конкретних історичних форм громадського музикування іншими» [31, с. 168].

Один з кращих інтерпретаторів Й.С.Баха, В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Р.Шумана відомий швейцарський піаніст Е.Фішер писав: «Звукове втілення музичного твору складається з трьох елементів: *нотного тексту, інструменту та виконавця*» [57, с. 203]. Він звертав увагу, що *нотний текст* – це непорушна матеріальна основа для виконавця. Інтерпретація можлива тільки в результаті точної передачі того, що дано в тексті. Ці зауваження знаходяться в руслі загальних виконавських тенденцій ХХ століття: «Не втративши дорогоцінного почуття свободи самовираження, піаністи стали набагато глибше осягати суть твору і стиль його творця» [57, с. 17].

Суть другого елементу згідно класифікації Е.Фішера, пов'язана з історично зумовленою *зміною музичних інструментів* (удосконалення їх конструкції, зміна одних інструментів іншими) і *розвитком техніки гри*.

І, нарешті, третій елемент – *індивідуальність виконавця*. Навряд чи можливо вичерпно перерахувати всі ті «складові», з яких складається артистична індивідуальність. Це – світогляд, ступінь розвитку інтелекту і досвід емоційного життя, приналежність до того чи іншого художнього типу,

вольові якості і риси характеру, культурний рівень і художній смак, професійна обдарованість, ступінь володіння технікою, артистизм і т. д. Якщо додати до цього, що кожен виконавець – це продукт певного соціального середовища і епохи, різноманітність індивідуальностей виявляється воістину безмежною.

Досліджуючи проблему інтерпретації на основі порівняльного аналізу мистецтва видатних піаністів ХХ століття, А.Алексєєв зробив висновок, що «трактування музичних творів, їх характер і цілісність визначаються тією *ключовою ідеєю інтерпретації*, якою керується виконавець». Ця *ключова ідея є надзавданням*, вона «напружує волю» і «спонукає творчу уяву» [1, с. 5].

Ключова ідея – явище, похідне від особистості виконавця. Чим ця особистість багатогранніша, тим яскравіше її творчі прояви.

В даному аспекті особливого значення набувають класифікація і піаністична типологія, запропонована К.Мартінсенем і представлена в книзі «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі».

Автор каже, що техніка кожного артиста індивідуальна і пов'язана з характером звукового уявлення, тобто зі «звукотворчою волею» даного піаніста.

К.Мартінсен називає три основних піаністичних типи: *класичний* (статична звукотворча воля), *романтичний* (екстатична звукотворча воля), *експресіоністський* (експансивна звукотворча воля) [36]. Він також зазначає, що змальовані ним типи рідко існують в «чистому вигляді», набагато частіше зустрічаються «змішані». Класифікація типів виконавців по К.Мартінсену – це «розподіл по співвідношенню цілого і деталей, об'єктивного і суб'єктивного, інтуїтивного і раціонального» [41, с. 11].

Звичайно ж, «не все в мартінсенівській типології заслуговує беззастережного визнання» – зазначає Г.Коган в своїй вступній статті до цієї книги.

В.Сирятський називає ще цілий ряд відомих імен, таких як Г.Коган, Л.Баренбойм, Я.Мільштейн, І.Кайзер, які здійснили доповнення до

методології К.Мартінсена шляхом аналізу репертуару виконавців і вивчення процесів формування їх індивідуальності [55].

Д.Рабінович представив свою класифікацію, розподіливши типи по творчим цілям, які виконавці несвідомо чи напівсвідомо ставлять перед собою. Це такі типи: *віртуозний, емоційний, раціоналістичний, інтелектуальний*.

Отже, проведений в даному розділі екскурс в побудову піаністичної типології (і в плані «звукотворчої волі», і в плані «творчих цілей виконавців») дозволяє провести порівняльний аналіз інтерпретацій фортепіанних сюїт К.Дебюссі відомими виконавцями ХХ століття. Причому слід зазначити, що вже сам факт звернення до такого жанру як сюїта свідчить про те, що в їх виконавській творчості представлені найрізноманітніші грані піанізму.

3.2. Виконавські концепції видатними виконавцями ХХ століття фортепіанних сюїт К.Дебюссі (порівняльний аналіз)

Останнім часом створюється все більше музикознавчих робіт, присвячених різноманітним аспектам виконавської інтерпретації. Інтерпретація на рубежі тисячоліття придбала значення ключової обставини у розвитку музичної культури.

Досліджуючи вплив артистичного темпераменту на специфіку виконавської інтерпретації фортепіанних сюїт К.Дебюссі, проведемо порівняльний аналіз їх інтерпретацій представниками різних виконавських типів, а саме – віртуозного, емоційного, раціоналістичного та інтелектуального.

Раціоналістичний тип виконавців найбільш яскраво представлений фігурою Святослава Ріхтера. Провідним початком в цьому типі піаністів є почуття. Г.Нейгауз не випадково називав такого роду виконавців понадіндивідуальними. Дійсно, в інтерпретаціях С.Ріхтера панує музика, панує дух твору, глибокий інтелект, логіка художнього мислення, багатство звукових фарб.

Незважаючи на дивовижну свободу виконання, такому майстру, як С.Ріхтер, не вдалося уникнути перебільшеної патетичності, часом манірності в „подачі” фрази. Особливо це стосується другої і третьої частини «Бергамаської сюїти». Все це залишає характер сентиментально-піднесеного тону твору. Окремі фрагменти сюїти несуть відтінки по-ламартинівськи вибудованої декламаційності, з деякою насиченістю образів. Відзначимо, що віртуозність Святослава Ріхтера ніколи не приваблювала і не була сильною, що впадає в очі, стороною його мистецтва. У його інтерпретаціях творів простежується логіка та інтелект.

Ритміка в його виконавському трактуванні «Бергамаської сюїти» дуже вільна. Своєрідне *rubato* іноді порушує загальну лінію форми і робить важко відчутним логічний зв'язок між окремими фразами. Святослав Ріхтер знайшов свою власну мову і на цій мові переказує знайомі твори великих майстрів минулого. Д.Шостакович так писав про С.Ріхтера: «Мені здається, що головним завданням, яке ставить собі С.Ріхтер, є точний і в той же час творчо-натхненний виклад авторського задуму. Цій меті С.Ріхтер присвячує весь свій величезний талант, всю свою феноменальну майстерність» [18, с. 299].

Дещо відрізняється виконання «Бергамаської сюїти» К.Дебюссі Золтаном Кочішем, що належить до *віртуозного* типу піаністів. Золтан Кочіш вважається однією з найяскравіших "зірок" на європейському піаністичному горизонті. Його стрімкий зліт почався в 1970 році, коли студент Будапештської музичної академії взяв участь в конкурсі піаністів імені Л.Бетховена, влаштованому Угорським радіо в честь 200-річчя від дня народження композитора. З.Кочіш був удостоєний першої премії і викликав одностайний захват публіки і критиків, один з яких писав: «Такий талант народжується не частіше, ніж раз на чверть століття»... [18, с. 186]

Різномічні здібності З.Кочіш проявив в ранньому дитинстві. Вже до п'яти років стало ясно, що хлопчик має надзвичайну музикальність, слух, пам'ять. У консерваторії і потім в Академії він вивчав не тільки гру на

фортепіано, а й композицію; його наставниками були П.Кадоша, Ф.Радощ, Д.Куртаг. А відразу ж після отримання диплому він не тільки почав широку концертну діяльність, але і отримав власний клас.

З тих пір З.Кочіш встиг об'їздити більшість країн Європи (і неодноразово), з 1971 року не раз гастролював в США, з 1972 – в СРСР; він побував також в Японії, Австралії, Латинській Америці, брав участь у багатьох великих фестивалях, виступав по телебаченню.

Так, виконання «Бергамаської сюїти» К.Дебюссі Золтаном Кочішем насичене віртуозністю. Ключовими позиціями виконавського трактування цієї сюїти є барвистість звучання, робота з деталями, *rubato*. Розкута виразність і колосальна напруга, якими обертається віртуозність в першій частині сюїти «Прелюдія», чуттєва принадність звучання інструменту в другій частині «Менует», зарядженість кожної ноти емоціями найвищої інтенсивності в третій частині сюїти «Місячне сяйво», чарівні темпові коливання і динамічні хвилі в четвертій частині «Пасп'є», – все це говорить про яскравий емоційний початок в інтерпретації Золтана Кочіша.

Режисерська робота, часом непомітна для слухачів, майже всюди впадає в очі. Характерно в цьому зв'язку рішення проблеми цілого і деталей, яке обирає виконавець. З.Кочіш привертає увагу своїх слухачів лише до обмеженої кількості нюансів. Деталі явно тонуть в гіпнотичному динамічному перебігу музики, в цілому.

Піаніст дуже вміло користується *rubato*. У виконанні З.Кочіша чується м'якість при безперервному натиску. Проникливо звучить третя частина сюїти «Місячне сяйво». Золтан Кочіш майже завжди грає на «півтінях» без будь-якої різкості, але в той же час з такою ж повнотою звуку, як грав Ф.Шопен. Палітра його нюансів виходить від *ppp* до *f*.

Повною протилежністю є виконання «Бергамаської сюїти» К.Дебюссі Станіславом Буніним, що належить до *емоційного* типу піаністів. Станіслав Бунін це позашлюбний син Станіслава Нейгауза, онук Генріха Нейгауза.

У 1983 році Станіслав Бунін виграв Міжнародний конкурс імені Лонг і Тібо в Парижі, в 1985 році став переможцем Міжнародного конкурсу імені Ф.Шопена в Варшаві (удостоєний також спеціальних премій за виконання полонезу та за виконання фортепіанного концерту). Розглядаючи піаністів такого типу як С.Бунін, Г.Нейгауз говорив так: «Не дивлячись на величезні індивідуальні відмінності, їх об'єднує якийсь дух вищої об'єктивності, виняткове вміння сприймати і передавати мистецтво по „суті”, не вносячи в нього занадто багато свого особистого суб'єктивного. Такі художники не безособові, а скоріше „зверхособисті”» [47, с. 141].

Для інтерпретації «Бергамаської сюїти» К.Дебюссі Станіславом Буніним характерна деяка загальмованість темпів у виконанні. На перший план у виконавця виходять роздуми і співпереживання, відкритість почуттів. Звідси трохи повільне виконання третьої частини сюїти «Місячне сяйво». Не будучи нарочито «філософічним», залишаючись не дуже напруженим в своєму емоційному тонусі, виконання К.Дебюссі радянським піаністом завжди змістовно. Гру Станіслава Буніна відрізняє гранична стриманість на межі зникнення, цілковитий контроль того, що відбувається на клавіатурі.

Емоційно-образний зміст твору проявляється вже в першій частині «Бергамаської сюїти». Інтимна, задумлива задушевність створюється в третій частині «Місячне сяйво». Цьому сприяють невеликі по динамічному діапазону підйоми і спади. Секрет враження, виробленого виконанням С.Буніна, не вичерпується виразністю музичної фрази, достоїнствами туше, що рідко зустрічається у виконавському мистецтві. Найбільше порадувало інше – „розумність” виконавського задуму, що розуміється нами не як у всіх випадках, а обов'язкова продуманість його. Впадає в очі прагнення піаніста проникнути в інтелектуальність самої творчості Клода Дебюссі, виявити не тільки „емоційне”, але і „розумне”. У виконанні Станіслава Буніна простежується конструктивна чіткість, відгороджена від будь-яких чуттєвих поривів, підкреслена впорядкованість в лірико-романтичних висловлюваннях. Інтерпретація «Бергамаської сюїти» талановитим піаністом

„об'єктивна”, ніби виконавець намагався приховати самого себе, своє особисте переживання в музиці К.Дебюссі.

З м'якістю і природністю кожного *rudato* проводить С.Бунін тему в *As-dur* в четвертій частині сюїти «Пасп'є». Немає навмисної патетичної піднесеності або показних вибухів у піаніста в третій частині «Менует». Почуття міри поряд з бездоганим смаком і виробленою культурою музичного відчуття, як дуже важливі компоненти входять у виконання С.Буніним фортепіанної «Бергамаської сюїти» К.Дебюссі.

Не менш цікавий порівняльний аналіз виконавської інтерпретації фортепіанної сюїти К.Дебюссі «Pour le piano» двома відомими піаністами ХХ століття, а саме, Олексієм Любимовим і Михайлом Плетньовим.

На мій погляд, Олексій Любимов належить до *раціоналістичного типу* піаністів. О.Любимов народився в Москві в 1944 році. Середню музичну освіту отримав в Центральній музичній школі, де займався у педагога А.Д.Артоболовської. З 1963 року – студент Московської консерваторії (клас Г.Нейгауза, а потім – Л.Наумова). У 1965 році удостоєний 1-ї премії на Міжнародному конкурсі в Ріо-де-Жанейро (Бразилія) і в 1968 році – четверта премія монреальського змагання.

Концертну діяльність почав в 1968 році, з 1975 року – соліст Московської державної академічної філармонії. Виконавець надзвичайно широкого діапазону – від англійських вірджиналістів і французької придворної музики XVIII століття через європейських романтиків до сучасної «музики пост». Разом з Б.Берманом, Т.Грінденко і М.Пекарським піаніст Олексій Любимов займався електронною музикою, грав в експериментальному рок-гурті.

З великим трепетом Олексій Любимов ставився до фортепіанних творів французьких імпресіоністів. Зверніть увагу, цього піаніста привернула фортепіанна сюїта Клода Дебюссі «Pour le piano» («Для фортепіано»). Характер трактування цієї сюїти проявляється вже у виконанні першого

номеру («Прелюдія»). Цьому сприяють невеликі за діапазоном підйоми і спади в динаміці. Провідним початком у виконанні тут є почуття.

У фортепіанній сюїті К.Дебюссі «Pour le piano» можна виділити наступні принципи ритмічної організації музичного матеріалу – імпровізаційність, свобода, гнучкість ритмічних формул.

Виконавська свобода окремих епізодів в сюїті «Pour le piano» К.Дебюссі повинна узгоджуватися з точним відчуттям ритму, розумінням стилю і характеру твору.

Характер сюїти К.Дебюссі «Pour le piano» емоційно насичений, різноманітний, наповнений надзвичайно гнучким ритмічним пульсом. Тому сам композитор підкреслює, що незалежно від стилю його музики необхідно передавати живий ритм виконуваного твору разом з динамічними відтінками у фразі, кожен раз створюючи нову інтерпретацію звукової картини.

Для О.Любимова характерна в одних випадках гра гранично сувора, трохи навіть замкнута, яка зберігає постійним і, як правило, дуже чітко артикульованим звучання інструменту протягом тривалих „відрізків” часу; в інших випадках він здатний надавати повторюваній гармонійній послідовності чи не нескінченну різноманітність забарвлення.

Дещо по іншому виконує сюїту «Pour le piano» Клода Дебюссі Михайло Плетньов. Це дивовижно обдарований і дуже самобутній музикант величезного масштабу і таланту. Михайло Плетньов народився в сім'ї музикантів. Батько грав на баяні, а мама була піаністкою. Після перемоги на VI Міжнародному конкурсі імені П.Чайковського в 1978 році почалася інтенсивна концертна діяльність піаніста. Він виступав по всьому світу з сольними програмами і разом з найвідомішими оркестрами Європи і Америки – філармонічний оркестр Берліна, Лондона, Ізраїлю, Мюнхена, Чехії. Грав під управлінням видатних диригентів сучасності – Клаудіо Аббадо, Бернарда Хайтінка, Лорина Маазеля, Зубіна Мети, Курта Зандерлінга, Неєме Ярви. Михайло Плетньов вважається одним з кращих в

світі інтерпретаторів музики Чайковського. Але М.Плетньов з інтересом ставився і до виконання творів К.Дебюссі.

Для інтерпретації «Pour le piano» К.Дебюссі Михайлом Плетньовим характерна стриманість і серйозність виконання. Михайло Плетньов належить до *інтелектуального типу* піаністів. Його гра сповнена внутрішньої напруги і натхненності. Особливо це проявляється в другій п'єсі сюїти «Pour le piano» К.Дебюссі. Що стосується першої п'єси цієї сюїти, то Михайло Плетньов не вдається до хибних зовнішніх ефектів у своїй грі, хоча і володіє бездоганною віртуозною технікою. Саме *серйозність* стає провідним початком у творчості М.Плетньова.

У М.Плетньові підкорює насамперед ясність і чистота в розкритті музичного образу, незвичайна гармонійність гри. У його грі немає ніяких неясностей і ніякого туману. Все дуже точно і продумано з великою часткою інтелекту.

Графічна манера Михайла Плетньова підкорює дивовижною связністю і логікою мелодійного мислення. Лаконізм проявляється навіть у зовнішній манері піаніста, в зібраних рухах його рук, відмовляючись від надмірного пафосу і помітності.

Висновки до розділу 3

С.Ріхтер, З.Кочіш, С.Бунін, О.Любимов, М.Плетньов – художники багато в чому різні. Відповідно, кожен з артистів в силу специфіки творчої індивідуальності має своє коло найбільш „вдалих” композиторів. Однак всі вони, звернувшись до фортепіанних сюїт К.Дебюссі, створили шедеври виконавського мистецтва. Композиторський задум сюїт привернув до себе увагу даних піаністів гранями, близькими їх художньому *credo*. Ці межі і були відтворені майстрами, а саме – стримана об'єктивність – Святославом Ріхтером і Олексієм Любимовим, імпульсивність, стислість, спрямованість – Золтаном Кочішем, розміреність, поетичність – Станіславом Буніним, примхливість, гнучкість, мінливість – Михайлом Плетньовим.

Зауважимо, що при настільки глибокій відмінності, кожна з версій настільки значна сама по собі, що у слухача щоразу виникає враження всебічного розкриття сутності геніальних творів К.Дебюссі, виняткових по багатогранності змісту.

ВИСНОВКИ

У даній роботі ми розглянули дві фортепіанні сюїти К.Дебюссі, а саме, «Бергамаську сюїту» і сюїту *Pour le piano* («Для фортепіано») в контексті музичної культури ХІХ століття, проаналізували характерні риси творчості композитора і висвітлили новаторство К.Дебюссі в області форми і стилю. Також були розглянуті принципи музичної драматургії даних сюїт, стилістичні особливості. Потім ми звернулися до виконавського втілення сюїт і до порівняльного аналізу різних інтерпретацій цих творів.

Підводячи підсумки порівняльного аналізу інтерпретацій «Бергамаської сюїти» і сюїти *Pour le piano* Святославом Ріхтером, Золтаном Кочішем, Станіславом Буніним, Олексієм Любимовим і Михайлом Плетньовим необхідно ще раз підкреслити, що незважаючи на всі відмінності в трактуванні цих творів, вищеназвані піаністи дуже тонко і глибоко відчують і втілюють стиль музики композитора. Адже кожен виконавський прийом, будь-який виразний засіб знаходять своє обґрунтування в самій музиці, у внутрішніх закономірностях даних творів. На це і був направлений аналіз виконань. Тому зіставлення інтерпретацій дає широке і об'ємне уявлення про фортепіанний стиль К.Дебюссі.

Твори К.Дебюссі висувають перед інтерпретатором надзвичайно різноманітні завдання. Чи не найскладніше з них – втілення емоційного багатства музики композитора в властивих їй логічно-струнких формах вираження, поєднання гарячого напруження і ліричної безпосередності почуття з майстерністю і волею художника-архітектора.

Виконання С.Ріхтером З.Кочішем, і С.Буніним «Бергамаської сюїти», а О.Любимовим і М.Плетньовим сюїти *Pour le piano* виявляють загальну тенденцію до посилення психологічного підтексту в трактуванні стилю Клода Дебюссі. Різні психологічні акценти в відчутті основної музичної ідеї твору зумовлюють значні відмінності у всіх аспектах інтерпретацій: образних, драматургічних, виконавських засобах, прийомах і т. д.

Величезний психологічний «потенціал» музики К.Дебюссі, взаємодіючи з внутрішнім світом виконавця – строем його емоцій і мислення, сприйняттям і уявою, – сприяє виникненню безлічі варіантів індивідуальних трактувань цього твору.

Таким чином, логіка проведеного дослідження дозволила зробити наступні висновки:

1. У виконавському процесі особливе значення має «системний аналіз» музичних творів в процесі роботи виконавця над музичним твором.
2. Розглянуті основні принципи музичної драматургії фортепіанних сюїт К.Дебюссі.
3. Проведен порівняльний аналіз різних інтерпретацій творів. Шлях порівняння інтерпретації веде до пошуків «істини стилю». У цьому його сенс і значення.

Піанізм К.Дебюссі намітив нові шляхи відтворення за допомогою педалі специфічно фортепіанних ефектів звучання. У фортепіанних сюїтах К.Дебюссі яскраво виявлена індивідуальність композитора, його музична мова і стиль. Зміст сюїт охоплює різноманітне коло образів, діапазон найрізніших емоційних станів.

Відомості з історії створення та виконавського життя сюїт, аналіз музичної форми, ритмічні труднощі та шляхи їх подолання, побудова виконавської форми циклу і його частин, технологічні проблеми звучання, віртуозності – всі ці та багато інших питань, що виникають в сюїтах можуть дати виконавцю цінні орієнтири для професійної роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 2. Москва : Музыка, 1967. 285 с.
2. Алексеев А. Французская фортепьянная музыка конца XIX начала XX века. Москва : АН СССР, 1961. 220 с.
3. Альшванг А. Избранные сочинения. Т. 2. Москва : Музыка, 1965. 325 с.
4. Альшванг А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мироззрение. Творчество. Москва : Гос. музык. изд-во, 1935. 96 с.
5. Асафьев Б. Избранные труды. Т. 2. Москва : АН СССР, 1954. 384 с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
7. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1957. 454 с.
8. Бергамо. *Энциклопедический словарь* : в 86 т. / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. 1890-1907. Санкт-Петербург, 1893. Т. 5. С. 475–476.
9. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М : Музыка, 1977. 332 с.
10. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков, 1994. 336 с.
11. Виниченко А. А. О внеевропейских факторах в творчестве Дебюсси в контексте вузовского музыкального образования. *Искусство и образование*. 2006. №3. С. 52–60.
12. Выготский Л. Избранные психологические исследования: мышление и речь / под ред. А. Н. Леонтьева и А. Р. Лурия. Москва : АПН РСФСР, 1956. 519 с.
13. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1986. 572 с.
14. Выготский Л. С. Развитие высших психических функций. Москва : Изд-во акад. пед. наук, 1960. 481 с.
15. Выготский Л. С. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. Вопросы теории и истории психологии. Москва : Педагогика, 1982. 165 с.
16. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. 2-е изд., очерки. Ленинград : Совет. композитор, 1990. 288 с.

17. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 223 с.
18. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты: сб. кратких биографий. 2-е изд. испр. и доп. Москва : Совет. композитор, 1990. 463 с.
19. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів Д. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 18 с.
20. Денисенко И. Программность в фактуре музыкального произведения как единство композиторского и исполнительского начал (на примере сравнительного анализа фортепианных стилей К. Дебюсси и М. Равеля) : URL: http://www.nbuiv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/Denisenko.html (дата звернення: 19.04.2021).
21. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва : Музыка, 1975. 255 с.
22. История зарубежной музыки. Вып. 5. Конец XIX – начало XX века / ред. И. Нестьев. Москва : Музыка, 1988. 448 с.
23. Капустин Ю. В. Музыкант-исполнитель и публика (социологические проблемы современной концертной жизни): исследование / ЛГИТМиК. Ленинград : Музыка, 1985. 160 с.
24. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич, 2000. 100 с.
25. Коган Г. М. Вопросы пианизма. Москва : Совет. композитор, 1968. 463 с.
26. Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблемы. *Избранные статьи* / Г. Коган. Москва, 1972. Вып. 2. С. 5–30.
27. Кокорева Л. Язык символизма – поэтический и музыкальный. *Музыкальная академия*. 2002. №4. С. 143–151.
28. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва : Совет. композитор, 1961. 491 с.

29. Копчевский И. Предисловие. *Избранные клавирные сочинения* / Дж. Фрескобальди ; сост. и ред. И. Копчевского, 1983. С. 4–12.
30. Корто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы / ред. К. Х. Аджемова. Москва : Музыка, 1965. 362 с.
31. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
32. Костюк А. Г. О теории музыкального восприятия. *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования* : сб. ст. / сост. А. Г. Костюк. Киев, 1986. 126 с.
33. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*. 1969 № 12. С. 56–60.
34. Кремлев Ю. Избранные статьи. Ленинград : Музыка, 1976. 231 с.
35. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 1965. 791 с.
36. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. Москва : Гос. музык. изд-во, 1957. 276 с.
37. Леонгард К. Акцентуированные личности : пер. с нем. / предисл. и ред. В. М. Блейхера. 2-изд. Київ : Вища школа, 1989. 375 с.
38. Лонг М. Дебюсси за роялем. *Советская музыка*. 1962. № 8. С. 134–138.
39. Лонг М. За роялем с Дебюсси: воспоминания. Москва : Совет. композитор, 1985. 163 с.
40. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. 3-е изд. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
41. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
42. Медушевский В. В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1971. 24 с.
43. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.

44. Мирошниченко С. Полисемия понятия quasi. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2010. С. 9–19. (Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової ; вип. 13).
45. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 5. Французская музыкальная культура второй половины XIX века / [ред. В. Левик]. Москва : Музыка, 1972. 391 с.
46. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
47. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. Москва : Музыка, 1988. 238 с.
48. Рабинович Д. А. Портреты пианистов. изд. 2-е. Москва : Совет. композитор, 1970. 280 с.
49. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Москва : Совет. композитор, 1979. 320 с.
50. Рабинович Д. Горовиц и русская пианистическая традиция. *Советская музыка*. 1978. № 2. С. 119–130.
51. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
52. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. Москва : Гос. муз. изд-во, 1963. 144 с.
53. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. Москва : П. Юргенсона, 1891. 185 с.
54. Савшинский С. Пианист и его работа. Ленинград : Совет. композитор, 1961. 272 с.
55. Сирятський В. Глен Гульд і його виконавське світовідчуття. Харків : Факт, 2003. 56 с.
56. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1965. 516 с.
57. Фишер Э. Музыкальные наблюдения. *Исполнительское искусство зарубежных стран*: сб. ст. / сост. Я. Мильштейн. Москва, 1977. Вып. 8. С. 199–228.

58. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему. *Музыкальное искусство и наука / сост. Е. В. Назайкинский*. Москва, 1973. Вып. 2. С. 99–135.
59. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Москва, 2013. 496 с.
60. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
61. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
62. Gervais F. La nation d'arabesque chez Debussy. *La Revue Musicale*. 1948. № 24. P. 14-15.
63. Graziosi Q. Interpretazione musicale. Torino: 1967. Passim.
64. Hammerstein R. Musik als Komposition und Interpretation. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1966.
65. Liess A. L'harmonie dans les oeuvres de C. Debussy. *La Revue Musicale*. 1931. Janvier.
66. Vallas L. Claude Debussy et son temps. Paris, 1958.
67. Vuillermos E. Claude Debussy, p. 39, 33.