

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**ЗВУКОПИС ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКА ПОЕТИКА
У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ КЛОДА ДЕБЮССІ**

Магістерська робота

Степаненко Єлизавети Рудіківни

Науковий керівник:

Жалейко Дар'я Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



Є. Р. Степаненко

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЗВУКОПИС ТА ЙОГО СЕМАНТИЧНА АРХІТЕКТОНІКА У ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ.....	10
1.1. Творчий портрет К. Дебюссі.....	10
1.2. Мікро- та макрокосм звукопису у творчому доробку К. Дебюссі.....	16
Висновки до розділу 1.....	22
РОЗДІЛ 2. ЗВУКОПИС У ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮРАХ К. ДЕБЮССІ: ВІД АСОЦІАЦІЇ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	24
2.1. Семантичний простір та звукопис у фортепіанному циклі «Забуті образи» К. Дебюссі.....	24
2.2. Музична драматургія та виконавська поетика вокального циклу «Три пісні Білітіс» К. Дебюссі на вірші П. Луї та сюїти для двох фортепіано «Шість античних епіграфів» К. Дебюссі.....	28
2.3. Втілення поетики звукопису фортепіанної сюїти «Естампи» К. Дебюссі у французькій та українській виконавських традиціях.....	42
Висновки до розділу 2.....	48
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Барвистість світовідчуття, увага до колористичного боку явищ, що оточують людину, бажання закарбувати свої враження та їх мінливо-мерехтливу природу завдяки засобам мистецтва – все це споріднює К. Дебюссі з його сучасниками – художниками-імпресіоністами, які були повністю позитивними у своєму світобаченні, що віддзеркалювалося в їх полотнах – суцільно життєствердних та сповнених жаги до життя за своїм змістом. Композиторська творчість К. Дебюссі є переконливим свідченням тяжіння Митця до рефлексії навколишнього світу як джерела радості натхнення, одвічної краси світобудови у її таїні та насолоди від народженої всесвітом поезії природи. Можливо саме тому, звукопис – як своєрідний «зліпок» первозданної гармонії навколишнього світу та відбиток «міражів» особистісних життєвих вражень та почуттів, що перетворюються у звукозображення стало для К. Дебюссі не тільки чутним, але й «видимим» втіленням свого авторського задуму твору, що перетиналося з так званим «предметним» увиразненням емоційного стану крізь програмність музичного твору.

Звукопис, зокрема і «народжений» музичною програмністю, досліджували у своїх наукових працях такі українські музикознавиці як Л. Кияновська [26], І. Довжинець [11], Н. Посікіра-Омельчук [43]. Однак, саме звукопис у творчості К. Дебюссі є мало вивченим як в українському музикознавстві, так і в працях, що презентують досягнення сучасної європейської музикології. Тому проблематика представленого дослідження є актуальною та становить винятковий інтерес як для музикознавців, так і для виконавців, оскільки виявлення специфіки виконавської поетики звукопису у фортепіанних творах композитора ще не здійснювалося у вітчизняних наукових розвідках. Вивчення творчості композитора, музика якого понад століття займає вагоме місце в репертуарі піаністів з усього світу, є важливим для виконавців та музикантів-педагогів. Оскільки саме К. Дебюссі заклав основи нової виконавської естетки, надаючи своїм творам велику кількість вишуканих та

точних вказівок щодо їх виконання, дослідження саме потенціалу інтерпретації його творів стало одним із нагальних завдань сучасної інтерпретології, розв'язання якого є важливим для сучасного музиканта-виконавця.

Ю. Юцевич запропонував наступну дефініцію звукопису: «Звукопис – відтворення об'єктивного світу за допомогою виражальних музичних засобів» [75]. Згідно з цією думкою, засоби музичної виразності у системі композиційно-технічних прийомів стають своєрідним механізмом втілення звукозображення. Візуальний образ дуже часто стає не тільки об'єктом, що має віддзеркалитися через імітацію його основних рис у звучанні музичної тканини, але й – відправною точкою для його рефлексування, втілення емоцій, що він викликав. Звукопис також відтворює не тільки зорові образи, а й звуки, що належать природі, навколишньому світу, або звуковидобуваються на музичних інструментах. Підґрунтям для звукопису слугує природа асоціацій людини, тому для музики є підвладним втілення просторових ефектів, тактильних та навіть нюхових, смакових відчуттів.

Перші спроби відобразити музичними засобами об'єкти навколишнього світу, події / сцени життя з'явилися ще в часи античності. У європейському мистецтві Середньовіччя звукопис знаходив свій прояв у церковній музиці (наприклад, жанр юбіляцій з його безкінечними мелодичними прикрасами та розспівами в храмовій акустиці можуть викликати асоціації з відблиском мозаїки, вітражів, мерехтінням полум'я свічі), а також у світській музиці: найбільш ранні зразки музичного портрета з'являються саме у пастурелях трубадурів та труверів, а епізодична музична «ілюстрація» життєвих сцен — у мисливських піснях. В епоху Відродження звукопис відтворює значно більшу кількість явищ та об'єктів з навколишнього світу, образна сфера, що втілюється через звукозображення — значно розширюється, звуки та співзвуччя починають асоціюватися з фарбами (творчість Клемана Жанекена, Орландо ді Лассо, Джезуальдо да Венози). Композитори XVII-XVIII століття надзвичайною майстерністю створюють цілі галереї музичних пейзажів,

образів природи (А. Вівальді, Л.-К. Дакен, Ф. Куперен та ін.) та портретів (Ф. Куперен). Риторичні фігури, що були поширені в композиторській практиці епохи бароко, також є проявом звукопису, що є за своєю сутністю музичною риторикою. Непрограмні великі інструментальні жанри XVIII століття є носіями яскравої образності (Й. Гайдн), рельєфного тематизму з яскравою «портретною» характеристичністю (В. А. Моцарт). У XIX столітті пейзажні образи розкривають семантику почуття, через звукопис композитори втілюють явища природи, які вони наділяють одухотвореністю, або які стають носіями переживань, віддзеркалюють емоційний стан героя (Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Г. Берліоз, Б. Сметана, Ф. Мендельсон, Е. Гріг). Також в епоху романтизму звукопис стає основою для створення музичних портретів, як із яскравим втіленням зовнішніх рис, так і з тонкою психологізацією особистості, портрет якої створюється засобами музичної виразності (Р. Шуман, Ф. Ліст, К. Сен-Санс, Е. Гріг, в оперній творчості – Ш. Гуно, К. М. Вебер, Дж. Верді та ін.). Наданий історичний абрис лише лаконічно окреслює «екзистенцію» звукопису в композиторській практиці до XX століття та свідчить, що на його початку викристалізувалася ціла палітра звукозображальних засобів, що можуть відтворити об'єкти навколишнього світу, зовнішні та психологічні риси особистості, явища природи та ін.

У творчості К. Дебюссі звукопис набуває нового семантичного виміру. Спираючись на актуалізацію асоціацій слухача / виконавця через використання певних музичних засобів виразності, композитор досягає ефекту звукозображальності у своїй музиці. Своєрідне «прогнозування» композитором виникнення у слухача / виконавця – певних асоціацій, що буде викликати звучання його музики, детермінує *відбір* композитором музичних виражальних засобів та технічно-композиційних прийомів, який обумовлено специфікою індивідуального композиторського мислення. За визначенням Д. Малого, композиторське мислення це «<...> динамічний, еволюційний процес, підпорядкований диханню епохи» [34, с.179]. Високий *рівень образної асоціативності* музики К. Дебюссі, дозволяє нам стверджувати, що митець

відчинив двері в епоху, серед якої настала *нова стадія еволюції* композиторського мислення.

Наукова новизна полягає в тому, що в дослідженні вперше виявлено специфіку звукопису у творчості К. Дебюссі крізь призму виконавської інтерпретації фортепіанних мініатюр композитора, зокрема й – компаративного аналізу виконавських версій.

Метою дослідження є виявлення специфіки звукопису та її виконавської поетики у творчості К. Дебюссі.

Дана мета реалізується за допомогою наступних **наукових завдань**:

- виявити специфіку композиторського стилю К. Дебюссі;
- окреслити історичні передумови розвитку жанру фортепіанної сюїти;
- визначити особливості музичного тематизму, композиційної логіки, музичної семантики у фортепіанній творчості К. Дебюссі;
- виявити специфіку трактовки жанру фортепіанної мініатюри у творчості К. Дебюссі;
- визначити семантичну архітектуру у творчому доробку К. Дебюссі;
- охарактеризувати особливості музичної драматургії та виконавської поетики сюїти «Естампи» для фортепіано, фортепіанного циклу «Забуті образи», вокального циклу «Три пісні Білітіс» та «Шести античних епіграфів» для двох фортепіано К. Дебюссі;
- виявити особливості фортепіанного звукопису у творчості К. Дебюссі;
- здійснити компаративний аналіз виконавських версій фортепіанної сюїти «Естампи» К. Дебюссі.

Об'єктом дослідження постає творчість К. Дебюссі, **його предметом** – звукопис та його виконавська поетика у фортепіанній творчості К. Дебюссі.

Матеріалом дослідження постають фортепіанні сюїти «Естампи», «Забуті образи», «Шість античних епіграфів» для двох фортепіано К. Дебюссі (зокрема – відео, аудіозаписи, нотний текст зазначених музичних творів). У процесі магістерського дослідження виникла необхідність розширити

матеріал дослідження і включити до аналітичного Другого розділу – вокальний цикл «Три пісні Білітіс», що став своєрідним «прообразом» створення надалі композитором «Шести античних епіграфів» для двох фортепіано та фортепіано соло.

У магістерському дослідженні використовуються наступні загальнонаукові та спеціальні **методи**:

- *історико-стильовий* є необхідним для окреслення історичної панорами музичного життя другої половини ХІХ початку ХХ століть, крізь яку викристалізувався композиторський стиль К. Дебюссі;
- *феноменологічний* – для досягнення сутності звукопису в музиці та її розуміння крізь призму досліджень цього явища, зокрема й в міждисциплінарному дискурсі;
- *біографічний* – спрямований на виявлення особливостей персоногенезу К. Дебюссі та їх екстраполяції на композиторську творчість Митця;
- *жанрово-стильовий* – необхідний для виявлення жанрово-стильових параметрів фортепіанних творів К. Дебюссі через визначення специфіки музичної мови аналізованих творів;
- *семантичний*, завдяки якому можливо визначити семантику фортепіанних творів К. Дебюссі, а також здійснити ідентифікацію засобів музичної виразності, що спрямовані на втілення музичних образів, і в решті – музичної драматургії фортепіанних творів К. Дебюссі;
- *структурно-функціональний* – дозволяє виявити драматургічні функції всіх елементів музичної стилістики та музичної форми в контексті їх єдності, що розкриває себе у фортепіанних творах К. Дебюссі;
- *компаративний*, за допомогою якого стає можливим виявити спільне та розбіжне в аналізованих виконавських версіях музичних творів, що становлять матеріал дослідження.

Теоретична база дослідження ґрунтується на наукових працях, дослідницькі вектори яких згруповані навколо наступних напрямів:

- імпресіонізм як художньо-стильовий напрям у мистецтві* (В. Беньямін [1], В. Жаркова [16], Е. Lockspeiser [82]);
- філософські та семіотичні проблеми культури, зокрема музичної* (Р. Барт [77], Б. Сюта [58, 60], С. Шип [71-73]);
- психологія музичного сприйняття* (О. Марач [35], О. Туриніна [67]);
- програменість, звукопис у музиці* (І. Довжинець [11, 12], Л. Кияновська [25, 26], Н. Посікіра-Омельчук [43], І. Сердюк [55], В. Шкоба [74]);
- творчість К. Дебюссі* (І. Денисенко [10], В. Жаркова [16], С. Луковська [33], А. Cortot [80], F. Dawes [81]);
- теорія жанру, стилю в музиці* (К. Біла [2], Н. Горюхіна [9], О. Жарков [15], Я. Олексів [42], О. Копелюк [28], Є. Кужелева [32], О. Самойленко [51-53], О. Сокол [56], Б. Сюта [59, 60], І. Тукова [66], С. Шип [71, 73]);
- феноменологія жанру фортепіанної мініатюри* (К. Гаран [7], М. Ілечко [19-21], Н. Рябуха [46-50], Л. Свірідовська [54], І. Таран [63]);
- теорія музичної інтонації, тембру, фактури* (О. Бурська [3], Г. Виноградов [4], Т. Виногорова [5], Н. Герасимова-Персидська [8], О. Жарков [14, 15], Г. Ігнатченко [17], В. Москаленко, [37] В. Приходько [44]);
- *музична семіотика* (І. Сердюк [55], С. Шип [73]);
- праці з гармонії, аналізу музичних творів* (Т. Виногорова [5], Г. Ігнатченко [17], Т. Кравцов [30], Я. Якуб'як [76]);
- праці, присвячені аспектам музичного мислення* (О. Єрґієва [13], Д. Малий [34], І. Пясковський [45], Б. Сюта [58]);
- виконавська інтерпретація* (Л. Гаврілова [6], О. Катріч [22, 23], В. Москаленко [36, 38], Ю. Ніколаєвська [40], Л. Псарьова [6], І. Сухленко [57], К. Тимофєєва [64], Л. Шаповалова [69, 70]);

-історія фортепіанного мистецтва, звукопис у фортепіанній музиці та виконавстві XX століття (І. Довжинець [11, 12], О. Катрич [22, 23], Н. Кашкадамова [24], А. Корто [80], Н. Посікіра-Омельчук [43]).

Практична значущість роботи. Результати магістерського дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених дослідженню творчості К. Дебюссі, а також, у виконавській практиці, навчальних курсах з аналізу музичних творів, історії західноєвропейської музики, історії музичної культури XX століття, музичної інтерпретації, музичної психології.

Апробація результатів дослідження. Деякі матеріали дослідження апробовані у виступах на IV та V міжнародних наукових конференціях «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі (2023, 2024 рр.), Першому та Другому всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (2023, 2024 рр., дипломант, спеціальний приз від Ради молодих вчених при ХОВА), Магістерських читаннях-2024 (ХНУМ імені І.П. Котляревського).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох розділів з підрозділами та висновками до них, загальних Висновків, Списку використаних джерел, що налічує 91 позицію. Загальний об'єм роботи складає 62 сторінки, основного тексту 51 сторінку.

РОЗДІЛ 1

ЗВУКОПИС ТА ЙОГО СЕМАНТИЧНА АРХІТЕКТОНІКА

У ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ

1.1. Творчий портрет К. Дебюссі

У часи композиторського становлення К. Дебюссі епоха дихала зародженням нового напрямку – імпресіонізму у мистецтві живопису (представники: К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега, К. Пісарро, А. Сіслей та ін.) та літературі (А. Рембо, П. Верлен, С. Малларме, Ш. Бодлер, та ін.) тому імпресіоністичний настрій та пошуки нового вплинули на формування композиторського стилю К. Дебюссі.

Музика К. Дебюссі пронизана образами, відчуттями, безмежною палітрою звукових фарб котрі він передає крізь паперовий аркуш виконавцю, а вслід слухачеві. Композитор мав особливий тип художнього мислення, що віддзеркалював появу нового семантичного простору музики ХХ століття.

К. Дебюссі був скромною, витонченою натурою, можливо дещо замкнутий, але завжди натхненний, педантичний (це також простежується в його творчості завдяки ретельному ремаркам та коментарям до своїх творів), він мав вишуканий естетичний смак. М. Лонг згадувала: «Хлопчик любить вишукані речі: ласощі, солодощі, які готує його мати, тістечка від “Бурбонно”, шоколад “Прево”, краватки в горошок, мініатюрні брелоки, парфуми, квіти... І ця частинка, яку він відокремлює від свого прізвища, підписуючи свої музичні завдання “Ашиль де Бюссі”. Хіба він не уроджений аристократ?» [86, с. 22]. Все це відтворювалось у його творчості: вишуканість гармоній, замисленість в інтонаціях, спокійна меланхолійність, насолода від життя та данина природі, К. Дебюссі писав: «музика не зводиться до точного зображення природи, вона здатна відкривати таємні відповідності між природою і людською уявою» [86, с. 54].

Важливим аспектом у творчості К. Дебюссі є наявність жанрів старовинної клавірної музики. Це можна проілюструвати на прикладі відомої «Бергамасської сюїти», в котрій простежуються алюзії на п'єси Ж. Рамо та

Ф. Куперена. Наявність у складі старовинних танців «Менует», «Пасп'є» та традиційне відкриття Прелюдією також вказує на зображення та звернення до епохи бароко. Але водночас, К. Дебюссі бере на себе відповідальність видозмінювати звичне для нас бачення цього жанру, переінакшивши відповідно до свого індивідуального погляду. Таким чином, композитор розширює палітру фарб та вносить свіжий подих у вже здавалося б пережиті форми музичного мистецтва. Жанр сюїти викристалізовувався протягом багатьох століть. Коріння становлення жанру інструментальної сюїти в історії європейської культури виходять із зіставлення повільного та жвавого танців. Головним принципом виступає контрастне чергування частин циклу, про це також вказує переклад французького слова «suite» – послідовність. Але ця послідовність тісно пов'язана одна з одним та об'єднана спільним задумом. По своїй суті, жанр сюїти – відображення непостійності, або циклічності нашої життєдіяльності. Більш сформована сюїта (або тоді ще «старовинна сюїта») простежується у творчості таких композиторів як Й. Бах, Г. Гендель та ін. В ті часи у будові циклу були обов'язкові в наявності 4 танці у такому порядку: Алеманда (помірний, хороводний танець-хода), Куранта (жвавий, тридольний сольний танок), Сарабанда (повільний, урочистий придворний танець) та Жига (швидкий, народний танець). Крім цього, склад старовинної сюїти не виключав додавання «необов'язкових» номерів. Так, наприклад, між сарабандою та жигою зазвичай містилися менует, полонез, гавот, пасп'є, буре та ін. Інколи ми можемо зустріти два однойменних танцю поряд, або рідше, варіацію на танець за його завершенням.

Унікальність та менш строга впорядкованість структури циклу, в порівнянні з сонатою та симфонією, дає змогу сюїті еволюціонувати та залишатися затребуваною у різні епохи. Як зазначає М. Ілечко, «Це підтверджує, наприклад, народження «нової сюїти» у творчості композиторів-романтиків після витіснення самої сюїти в другій половині XVIII століття симфонією та інструментальним концертом» [19, с. 513]. У XIX столітті утворюється нова сюїта, суттєво відмінна від стійко сформованого уявлення

попередньої. Відмінними рисами виступають зміна композиційного утворення та змісту.

За визначенням М. Ілечко, «Різноманіття жанрового складу сюїт у різних авторів свідчить про надзвичайну рухливість її жанрової структури: сюїта представляє автору свободу у виборі, трактуванні і komponуванні частин» [19, с. 516]. Зіставлення контрастних між собою частин охоплюють ширший спектр жанрів у новій сюїті, ніж у старовинній. Так виникають такі номери в сюїті як ноктюрн, вальс, елегія, скерцо, марш, романс тощо. Також, відмінною рисою виступає те, що назва частини не обов'язково обумовлюється назвою танцю, так, наприклад, третій частині «Бергамаської сюїти» – ноктюрн, К. Дебюссі дає програмну назву – «Місячне сяйво».

Одними з головних відмінностей нової сюїти від старовинної постає збільшена кількість частин (від трьох до десяти та більше), та відкриття тональних меж, що з'єднують частини між собою. Таким чином, композитори ХІХ століття використовують жанр вже нової сюїти надзвичайно різноманітно, додають та прикрашають жанр новими формами та гармоніями, новим мисленням та композицією. Нова сюїта – це справжній політ фантазії в руках музичних письменників від ХІХ століття до сьогодення.

Твори К. Дебюссі, зокрема його сюїти, яких написано чимало (з фортепіанних: «Дитячий куточок», «Бергамаська сюїта», «Естампи», «По білих та чорних», «Маленька сюїта» та ін.) користуються великим попитом у репертуарі сучасних виконавців. Безумовно, така перевага віддається завдяки унікальному стилю та музичному письму композитора.

Як зазначає О. Копелюк, «феноменологія творчості композитора – унікальна обумовленість життєтворчості гено- і психотипом людини-митця» [28, с. 94]. Та сама якість К. Дебюссі, впізнаваність його музичного почерку, полягає у зануренні та створенні нових гармонійних прийомів, широкому користуванні ладами, оркестровими фарбами, притаманне його письму *tempo rubato*. Ще одною рисою музичної стилістики у творчості К. Дебюссі можна вважати широке використання педалі, для підкреслення обертонової

звучності. Це можна прослідкувати на прикладі сюїти «Естампи», в котрій композитор використовує такі засоби виразності, як педальні ноти, характерні квартові ходи, збагачена мелізматика, поліритмія та співвідношення гармонійної стійкості та нестійкості. Органічними компонентами його стилістики також є використання всіх видів діатоніки, хроматика.

Ще, з примітного у стилі К. Дебюссі є часте використання терцового інтервалу у своїй музиці, це можна прослідкувати на прикладі «Бергамаської сюїти» зокрема другої частини «Менует», та третьої – «Місячне сяйво», в котрій весь тематичний матеріал викладається на основі цього інтервалу.

Сюїта «Естампи» безумовно відрізняється від звиклого нам жанру старовинної сюїти. Вона набуває великих змін, це демонструється на прикладі трьохчастинної музичної форми, формоутворенні кожної частини, програмних назв кожної з них, замість традиційних танців. К. Дебюссі в «Естампах» зберігає притаманну жанру сюїти циклічність, контрастне зіставлення та чергування частин одна з одною. Але, в той самий час, К. Дебюссі оновлює старовинну жанрову модель та насичує її новим семантичним виміром. Таким чином відображає не пряме втілення, а скоріше химерні відгуки танцю, маршу, чи народної пісні. Яскравий приклад – «Вечір у Гренаді» з циклу «Естампи».

Також, К. Дебюссі черпав натхнення та мав інтерес до різних культур Сходу. Важливою подією в музичному житті К. Дебюссі було його знайомство з музикою гамелан з Яви, яку він почув на Всесвітній виставці в Парижі, коли йому було 27 років. Гамеланова музика часто використовує дві основні ладові системи: пелог (семиступенева шкала) та слендро (п'ятиступенева шкала). Ці лади відрізняються від західних тональних систем і створюють унікальне звучання. Щодо тембрових особливостей – звучання гамелану вирізняється своєю динамікою та багатством тембрових відтінків, що створює гіпнотичний та медитативний ефект у слухача. Ритм музики гамелан також не має сильних метричних моделей акцентуації, знайдених у західній музиці. Звук був надзвичайно вишуканим і напівпрозорим. Гамеланова музика стала джерелом

натхнення для К. Дебюссі, розфарбувавши у незвичайні тембри, тональні фарби та текстури у вже й без того унікальний почерк композитора. Це відобразилось на таких творах: «Дві Арабески», «Сарабанда» для фортепіано, «Пагоди» з сюїти «Естампи», на котрій ми ще зупинимось більш детально та ін.

Брент Хью зазначив: «...які особливості музики гамелан цікавили К. Дебюссі: свобода від правил функціональної гармонії, вільні форми не пов'язані з європейською музикою, чарівний тембр ударних інструментів, багатошарова фактура вільна від європейських правил контрапункту» [82, с. 86]. К. Дебюссі захоплювався предметами мистецтва і особливо любив, антикваріат, статуетки та дрібнички. Азіатське мистецтво найбільше його приваблювало.

К. Дебюссі був справжнім революціонером, порушуючи будь-які правила, щоб прорвати абсолютно новий шлях і слідувати своєму особистому баченню. Композитор написав багато фортепіанної музики – близько 80 творів. Майже всі вони були написані після того, як йому було майже 30 років, і справді важливі, новаторські фортепіанні твори були написані після того, як йому було майже 40 років. Він був дуже розчарований тим, що його ранні «Арабески» та «Reverie» стали настільки популярними та часто виконуваними, коли вони були не такими самобутніми, як його пізніші фортепіанні твори. Величезний творчий внесок на радість піаністам-виконавцям К. Дебюссі вклав за допомогою збірки своїх Етюдів, надихнувшись Етюдами Ф. Шопена під час її редакції. Парадоксально, що композитор дає кожному твору суху технічну й конструктивну назву, тому ми логічно та покійно очікуємо відповідну музику. Але ж насправді, К. Дебюссі дуже далекий від конструктивізму, в кожне творіння він вкладає палітру образів, колорит та таємницю. Можливо тим самим шифром дає змогу кожному, не прив'язуючись до програми, самотійно створити індивідуальну асоціацію.

Велику популярність мають збірки прелюдій композитора. Все, що ми сьогодні обговорюємо про музику К. Дебюссі, можна знайти в його прелюдіях.

Перша книга прелюдій була написана, коли К. Дебюссі було 47 років. Немає жодних доказів того, що композитор коли-небудь уявляв, що цикли його прелюдій виконуються повністю, однак тональні зв'язки сусідніх прелюдій К. Дебюссі вказують на те, що він ретельно обмірковував конкретний остаточний порядок, в якому він їх розмістив. Композитор прагнув до різноманітності тональностей, щоб створити багатий музичний ландшафт. Він уникав традиційної послідовності тональностей, вибираючи тональні відношення, які давали кожній прелюдії унікальний характер. В першому зошиті своїх прелюдій композитор часто використовує контрастні тональності для створення різноманітності (наприклад, з *d-moll* до *C-dur*). К. Дебюссі виконував декілька прелюдій одночасно, і з тих пір це звичайна практика. Однак сьогодні нерідкі випадки, коли піаніст виконує всю збірку повністю, та інколи, навіть обидві збірки на одному виступі. Загальний час виконання першої збірки Прелюдій становить близько 40 хвилин. К. Дебюссі розмістив так звані «заголовки» в кінці частин, невеликими літерами, перед якими були 3 крапки. Він, очевидно, був стурбований тим, що якщо він розмістить їх на початку, люди розраховують відтворити в уяві ті образи, на які вказує назва твору. Він хотів, щоб слухачі зосередилися на емоціях, породжених музикою, а не шукати точну, буквальну мальовничу ілюстрацію. К. Дебюссі часто використовує музичні засоби для створення конкретних настроїв і візуальних образів, його музика передає емоції та картини, які можуть викликати асоціацію у слухача. Такі прелюдії композитора, як «*La cathédrale engloutie*» («Затонулий собор») та «*La fille aux cheveux de lin*» («Дівчина з волоссям кольору льону»), яскраво ілюструють здатність композитора передавати конкретні сцени і відчуття через музику. Програмність у музиці К. Дебюссі має прояв через його здатність створювати яскраві звукові картини та передавати емоційні враження. Використання інноваційних гармоній, оркестрових текстур та впливи з інших мистецьких сфер дозволяють його музиці викликати конкретні асоціації та образи у реципієнтів. Завдяки своїм

новаторським підходам, К. Дебюссі зміг розширити межі музичної виразності та закласти основи для подальшого розвитку імпресіонізму в музиці.

Сам К. Дебюссі надав такий коментар, щодо композиторів-сучасників: «...займаються метафізикою, а не музикою. Не слухають тисячі навколишніх шумів природи, пропонованих їй у такому достатку. Природа оточує нас, і ми жили в ній, не помічаючи цього досі» [90, с. 76]. Цей коментар дозволяє нам ще більше зануритися у світосприйняття композитора, та виявити витoki музичного звукопису в його творчості. К. Дебюссі *надихався природою*, та, в силу того, що був *інтровертом*, вдивлявся в кожну деталь, яка його оточує, кожен раз відкриваючи щось нове для себе.

1.2. Мікро-та макрокосм звукопису у творчому доробку К. Дебюссі

Явище музичного звукопису вивчали такі вітчизняні дослідники, як: І. Довжинець, Н. Посікіра-Омельчук, Н. Рябуха, та інші. Н. Посікіра-Омельчук в своїх працях визначає музичний звукопис через різні складові: звукозображальність, картинність, просторовість фактури, відтворення пленеру, звуконаслідування, ефекти світлотіні, колористичність гармоній. Також, в дослідженнях визначаються жанри живопису : пейзаж, портрет, ескіз. Дослідниця вважає основою зародження звукопису в музиці – наявність спільних рис всіх видів мистецтва, вона зазначає: «...музичне, й образотворче мистецтво є знаковими системами, а тому мають певні спільні засади – способи позначення, вираження тощо» [43, с. 30].

У центрі уваги дослідження знаходиться психофізіологічний феномен синестезії, що включає сприйняття звуків у формі кольорів та принцип об'єднання різних сенсорних відчуттів, таких як: звуко-зорова (синестезія), термально-нюхова, часопросторова, графічно-кольорова. Саме ці зв'язки дослідниця підсумовує в один термін – феномен «кольорового слуху», або «синопсії», що призводить до особливого співвіднесення між тембрами та кольорами, відчуття різних музичних тональностей які кожна людина сприймає індивідуально. «Інше явище, яке лежить в основі живописної звукозображальності – це звуконаслідування, відтворення цілісних візуально-

аудіальних образів природи», – стверджує Н. Посікіра-Омельчук [43, с. 39]. Тобто феномен звукопису, що по своїй суті є втіленням конкретних образів, сюжетів або концепцій через виразові засоби музичної мови, є яскравим свідченням існування індивідуального по своїй природі синестетичного світовідчуття людини та виявляє себе через сприйняття музики, звуконаслідування.

Однією з головних особливостей звукопису є те, що він володіє спроможністю викликати конкретні образні асоціації. Досягнення цього результату щодо сприйняття музики реципієнтом входить у авторський задум музичного твору. Художні асоціації зв'язують сприйняття реципієнтом художніх структур з його життєвими асоціаціями (зокрема, що спираються на пам'ять та досвід) і надалі – з прообразами, що є репрезентантами навколишнього світу, дійсності. Тому, ми можемо також визначити *звукопис як автономні засоби музичної виразності чи їх комплекс*, що діють як композиційно-технічні прийом, який покликаний відтворити ці прообрази.

Як зазначає Ю. Юцевич, «До простого звукопису належить імітація різних “природних” звуків — співу птахів, шуму лісу, ударів грому, завивання вітру тощо. Складнішим є звукопис, що спирається на асоціації: темп, тембр (світлий, темний, матовий, блискучий, металевий тощо), регістри, висотне положення окремих звуків, акордів, тональностей та ін.» [75, с.78]. Отже, умовно звукопис можна поділити на *звуконаслідування* (імітація звучності, звуків, шумів / реального світу, дійсності) та *звукозображення* (відтворення образів через передачу його пластики та руху, тактильних та зорових асоціацій: кольору, світла, прозорості, теплоти, холоду та ін.).

За словами І. Довжинець, «Звукопис утілювався в музичному мистецтві різних епох. Уперше широкого застосування він набув у творчості французьких композиторів-клавесиністів, які в межах мініатюри досягли досконалості у відтворенні образно-конкретних вражень від навколишньої дійсності (“Зозуля” К. Дакена, “Метелики”, “Бджоли” Ф. Куперена тощо)» [11, с. 4]. Дебюссі був послідовником французької клавесінної школи,

а також відроджував стародавні жанри тієї епохи («Пасп'є», «Менует», «Сарабанда», «Токката»), працював із жанром сюїти – зберігши основну канву у вигляді музичної форми, циклічності, основний настрій та семантичне тлумачення, в той самий час прикрасивши різноманітними новаторськими гармоніями, багат шаровою фактурою та новим поглядом продовживши старі традиції попередників. Близькість до звукопису К. Дебюссі також унаслідував від французьких композиторів-клавесиністів та розширив цю палітру звукозображальних фарб. Творчість К. Дебюссі є синтезом різних культурних впливів, його здатність інтегрувати в музику елементи інших видів мистецтва дозволила створити унікальні твори, що відображають його глибоке відчуття краси. Композитор використовував багату палітру засобів музичної виразності, що спрямована на втілення образів, що у результаті звучання музичного твору заломлюються через свідомість слухача / виконавця крізь призму його власних асоціацій щодо їх сприйняття. На відродження звукопису в музиці XX століття, зокрема у творчості К. Дебюссі, та продовження національних традицій французьких композиторів клавесиністів вплинуло багато факторів, такі як зародження імпресіоністичного напрямку в живописі, символізм в літературі тощо.

Сучасники К. Дебюссі художники-імпресіоністи мали намір відтворити невловимий момент, природну мінливість, тому зображували різні моменти часу у своїх роботах, включаючи різні часи доби. Наприклад: К. Моне та його серія картин «Стоги сіна», в якій він зображував один і той же об'єкт у різний час доби та в різних умовах освітлення, А. Сіслей – писав пейзажі в різні часи доби, прагнучи захопити відмінності у освітленні та атмосфері, наприклад «Місячне світло на річці», та ін. Так само, К. Дебюссі – мав ідею відобразити мінливість часу, відтворити реальне відчуття невловимого часопростору, тому через цю спільну ідею з художниками-імпресіоністами довгий час історики та музикознавці ідентифікували його музичний стиль як імпресіоністичний. Щодо експериментів у живописі майстрів свого часу К. Дебюссі зауважив: «Чому б нам не використати творчі знахідки Клода Моне, Сезанна,

Тулуз-Лотрека? Немає нічого легше ніж при створенні музики використати випрацьовані ними прийоми...» [89, с. 72], таким чином висловлюючи власне прагнення уподібнити засоби музичної виразності засобам та технікам станкового живопису.

Найбільш характерні особливості засобів музичної виразності, що виконують функції звукопису в музиці К. Дебюссі:

- графічний «абрис» мелодичного малюнку (дуже часто характеризується примхливістю та гучністю);
- гармонія – увиразнює колористичні ефекти, *стає провідним виразовим засобом*, сприяє звукопису, що втілює мерехтіння / гру – світла та тіні, набуває статусу тематизму;
- фактура набуває ознак просторовості через багат шаровість, своєрідну багатоплановість, сприяє втіленню ілюзії просторової перспективи, набуває ознак, що утворюють враження за аналогом сприйняття фону в станковому живописі;
- вплетена у канву музичної фактури мелодична лінія розчиняється серед барвистих гармонічних фігурацій;
- оркестрові тембри ніби втілюють ефект «*звукових плям*»: композитор мислить їх як кольори, що можуть зазнавати тонкого динамічного градування, або можуть виконувати функції дрібних, контрастних мазків за аналогом техніки живопису, притаманній імпресіоністичним полотнам: згущення оркестрових фарб, або їх висвітлення, дифузія тембрового забарвлення;
- кришталевість та прозорість звучання тихих «*tutti*» та мерехтливі динамічні підсилення тембрової звучності в різних шарах оркестрової фактури.

Специфіка музичної форми полягає в тому, що більшість творів композитора мають експозиційний тип викладення, для них є характерним поліфонічний та варіаційний тип розвитку (*превалювання втілення ілюзії «статики у динаміці»*).

Образи музичних творів К. Дебюссі, що відтворюються завдяки прийомам звукопису, можна умовно поділити на дві сфери, що відповідають концептам *макро- та мікрокосму*. Сфера рефлексивних образів, що увиразнюють *мікрокосм*, внутрішній світ людини, що споглядає, вдивляється в навколишній світ, шукаючи у явищах природи, об'єктах зовнішнього світу – відгомін власних переживань. Більш того – *мікрокосм*, що увиразнено у творах композитора, апелює до відтворення особистих вражень, переживань – імпульсом, витоками яких можуть стати будь-які прообрази, що мають відношення до зовнішнього світу (реальності, дійсності). Також мікрокосм апелює до втілення почуття естетичної насолоди, радості від споглядання краси зовнішнього світу. У сприйнятті образної сфери мікрокосму – велику роль відіграють особисті асоціації, уява, досвід реципієнта, його особистісний емоційний стан. У кожному музичному творі К. Дебюссі присутня образна сфера мікрокосму. Але вона існує у єдності з образною сферою, що умовно можна назвати *макрокосмом*. Образи, що втілюються завдяки звукопису, та належать до сфери макрокосму – відтворюють об'єкти дійсності як універсальні образи навколишнього світу: образи екзотики Сходу (фортепіанна прелюдія «Пагоди»), або атмосфери певного географічного середовища, і, як наслідок, відтворення його колоритних, індивідуальних рис (наприклад, «Вечір в Гренаді» тощо), а також образи, що є символічними (у «Трьох піснях Білітіс» – образи води, волосся, флейти, що можуть асоціюватися з образами Любові, Смерті, Вічної жіночності та ін.). Сфера мікрокосму завжди є присутньою у сфері макрокосму, але вони не ототожнюються, процес їх ідентифікації реципієнтом спирається на різні типи асоціацій та способи сприйняття (*мікрокосм* – апелює до особистого досвіду: переважно чуттєвого, емоційного, досвіду власних переживань; *макрокосм* – до інтелектуального, аналітичного осягнення образу реципієнтом).

Семантична архітектоніка звукопису музичних творів К. Дебюссі відрізняється *полішаровістю*. Така особливість семантики звукопису притаманна міфічним та античним образам. Але так, чи інакше, прийоми

звукопису К. Дебюссі – відрізняються вишуканістю звукових рішень (звукової реалізації), що завжди дарує слухачеві відчуття естетичної насолоди, і безпосередньо, радості пізнання гармонії і краси світобудови, дивовижного всесвіту, яскравості барв самого життя.

Отже, підсумуємо, що семантична архітектоніка звукопису є багатоскладною та різноплановою, тому що звукопис у творчості К. Дебюссі знаходить прояв через:

- відображення природних явищ:
 - *водної стихії*: симфонічна сюїта «Море»; фортепіанні мініатюри «Відображення у воді», «Золоті рибки» з циклу «Образи»; «Сади під дощем» з сюїти «Естампи», фортепіанна мініатюра «Острів радості», «Сирени» – симфонічного циклу «Ноктюрни»;
 - *вітру*: прелюдії «Вітер на рівнині», «Те, що бачив західний вітер», «Сади під дощем», фортепіанна сюїта «Естампи»: «Вечір в Гренаді» та ін.);
 - *хмар*: («Хмарини» з симфонічного циклу «Ноктюрни»);
- відтворення об'єктів навколишнього світу: дзвону – прелюдії «Затонулий собор», «Дзвін крізь листя»; архітектурних споруд – прелюдії – «Пагоди», «Ворота Альгамбри»;
- імітацію звучності музичних інструментів: *гітарних награвів* – «Вечір в Гренаді», «Перервана серенада», гри на *флейті* – «Пісні Білітіс» для голосу і фортепіано – «Флейта Пана»;
- відтворення образів руху: фортепіанні мініатюри «Рух», «Кроки на снігу», «Дзвін крізь листя» з циклу «Образи» та ін.;
- відтворення пейзажів, географічних ландшафтів («Вечір в Гренаді», «Пагорби Анакапрі», симфонічна сюїта «Море» та ін.);
- створення музичного портрета: вокальний цикл «Три пісні Білітіс», прелюдії – «Дівчина з волоссям кольору льону», «Генерал Левайн, ексцентрик»;

- *створення образів міфічних істот, образів античності, фантастичних образів*: фортепіанна прелюдія «Дельфійські танцівниці», «Ундина», «Феї-чарівні танцівниці», симфонічна поема «Післяполудневий відпочинок Фавна», «Флейта Пана», «Гробниця Наяд» з вокального циклу «Три пісні Білітіс», «Шість античних епіграфів» для двох фортепіано;

- *відтворення техніки живопису* – ефектів світлотіні, кольорових та світлових відблисків, пленера, гри просторової перспективи, графічності, фактурних мазків фарб та ін.: фортепіанні прелюдії «Місячне сяйво», «Руїни храму при світлі місяця», «Дівчина з волоссям кольору льону», «Феєрверки», «Дельфійські танцівниці», «Тумани»; відтворення ефекту статичності, ілюзії живописного полотна (фортепіанні прелюдії «Дельфійські танцівниці», «Пагорби Анакапрі»).

Висновки до розділу 1

У Розділі 1 окреслено творчий та психологічний портрет К. Дебюссі: передумови творчого становлення композитора, новаторський погляд митця на мистецтво та зазначено особливості його композиторського мислення. Охарактеризовано музичну стилістику творів К. Дебюссі та специфіку його композиторського письма. Більшість фортепіанних п'єс у творчості композитора займають програмні мініатюри, оскільки саме звернення до цього жанру дозволяло втілити прагнення «відобразити» неповторну мить життя та закарбувати своє чуттєве враження від нього. Постійне прагнення цього втілення у своїй творчості через звукопис було властиво композиторському мисленню К. Дебюссі, що обумовило оригінальну трактовку жанру фортепіанної сюїти у творчості композитора.

Глобальне значення творчості К. Дебюссі виступає у розширенні темброво-звукових можливостей фортепіано та ладо-гармонійних меж, що віддзеркалює світогляд митця. К. Дебюссі зробив колосальний внесок у розвиток європейської культури за допомогою звернення до фольклорних витоків Сходу та відображенні настрою багатьох культур у своєї творчості, тим самим розширивши горизонти своєї композиторської діяльності.

Творчість К. Дебюссі охоплює всі жанри, однак у кожному композитор відкрив щось принципово своє. Особливо композитор приділяв увагу написанню саме фортепіанних творів, тому для піаністів-виконавців важливо вивчати та мати в репертуарі музику К. Дебюссі. Творчість К. Дебюссі пронизана живописними образами, програмними назвами та враженнями від тоді ще нового імпресіоністичного віяння у художньому та літературному мистецтвах.

Також, у Першому розділі було здійснено огляд літератури останніх вітчизняних досліджень присвячених феномену звукопису, виявлено особливості звукопису у творчості К. Дебюссі. Зазначено, що витoki феномена звукопису у фортепіанній музиці – знаходяться саме у творах французьких композиторів-клавесиністів (концепція І. Довжинець [11], Н. Посікіри-Омельчук [43]), традиції які продовжував К. Дебюссі.

Виявлено спільний погляд на мистецтво та ідейні принципи К. Дебюссі з художниками-імпресіоністами, основним джерелом натхнення яких був навколишній світ природи. Семантична багатошаровість звукопису у творчості К. Дебюссі, великий спектр образів, що втілено засобами музичної виразності, свідчить не тільки про наявність *великого арсеналу цих засобів у композиторській практиці початку XX століття*, а й про прогресивність мислення митця, що через звукопис втілює у власних творах образні сфери *мікро- та макрокосму*.

РОЗДІЛ 2

ЗВУКОПИС У ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮРАХ К. ДЕБЮССІ: ВІД АСОЦІАЦІЇ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Семантичний простір та звукопис у фортепіанному циклі «Забуті образи» К. Дебюссі

Два зошити «Образів» К. Дебюссі мають велику популярність серед виконавців та музикознавців, але мало хто знає про те, що існує попередня, невидана при житті композитора збірка «Образів» датована 1894 роком. Як і «Місячний» сонаті Бетховена, цим «Образам» після смерті композитора (сюїту було опубліковано повністю лише у 1977 році) присвоїли найменування «Забуті» для того, щоб уникнути плутанини з двома офіційними фортепіанними «Образами», опублікованими в 1905 і 1907 роках. Фортепіанні образи К. Дебюссі 1894 року збереглися в рукописі, який К. Дебюссі присвятив Івонні, дочці-підлітку свого друга-художника Г. Лероля. Вона була присвятницею першого видання «Сарабанди» 1896 року, а також пізнішої «Сарабанди» з «Сюїти для фортепіано», де вона згадується як «Madame E. Rouart, née Y. Lerolle» [78].

Ця музика, нажаль, досі є невідомою, але дуже колоритною та вишуканою, задля гідного виконання цих п'єс варто зануритись у їх програмний зміст, який автор ретельно розписує у своїх коментарях. К. Дебюссі дає елегантний автограф, який містить сторінку присвяти, що може вказувати на те, що композитор дійсно планував опублікувати всі три твори. На тій же сторінці автографа К. Дебюссі записав вступну характеристику творів, в якій він відзначає: «ці п'єси унікають яскраво освітлених салонів, де зазвичай збираються люди, які не цікавляться музикою, це скоріше бесіди між фортепіано і самим собою, і не забороняється, до речі, впустити в них “особливий” настрій дощових днів» [78]. На прикладі цього коментаря, ми можемо казати про те, що автор викликає у виконавця певну поширену асоціацію, яка може розповсюджуватися на всі спектри людського сприйняття, наприклад психо-емоційний стан в період хмарної погоди. У

вступній частині без назви, яка починається з самотньої одноголосної мелодії автор пише «меланхолійно», але «без всілякої строгості!» [78].

Індивідуальний коментар для молодого І. Лероль переходить у рекомендації щодо інтерпретації, які підхоплюють мальовничий тон передмови відтворений у примітках партитури цього видання.

За виразною красою перша п'єса майже неперевершена у творчості К. Дебюссі, хоча автор і не дає їй назви, але все ж таки ставить підказки: «меланхолійно та солодко», «виразно». Самотній, мелодійний початок твору поступово змінюють хвильові коливання відзначені у динаміці, просторовій фактурі, а також темпових позначках: «оживляти, збільшувати». Багата наявність *arpeggiato* та динамічні сплески на *sf* навіюють морське дихання.

Після неї йде рання і дещо пишніша версія «Сарабанди», яка знову з'явилася у 1901 році в «Сюїті для фортепіано». Відмінності між двома версіями добре виражені в різних модальних ладових кольорах і багатшій музичній фактурі в перших восьми тактах версії 1894 року. Повільна частина пов'язана з атмосферою Лувру та старовинними картинами, автограф композитора до цієї п'єси свідчить: «у темпі сарабанди, тобто урочисто і повільно, навіть трохи схоже на старий портрет, сувенір із Лувру тощо...» [78].

Зустрічається багато розбіжностей із баченням автора щодо трактування цієї п'єси сучасними виконавцями. Це стосується в першу чергу семантики жанру сарабанди. В історії жанру є дві теорії його походження: з одного боку зв'язок з культовим побутом (рух навколо амвона), за іншим припущенням, більш поширеним, цей іспанський танець виник з похоронного обряду, в обох випадках жанр сарабанди має повільний темп, і так, як це танець – він повинен все ж таки мати стійку пульсацію. Сарабанда з циклу «Образів» К. Дебюссі навіює відчуття старовинності з перших тактів, в яких автор використовує так звані «пусті» квінти в акордових послідовностях. Семантика жанру передбачає відчуття скорботи, ця п'єса відповідає зазначеному змісту за допомогою використання автором низхідних секундних інтонацій.

К. Дебюссі не обходить стороною і коментування сонористичних елементів, які використовує у своїй музиці, тут він пише «*largement sonore*» в перекладі звучить як «широко звучати» в темі обширного діапазону, що чітко вказує на відчуття та відображення **звукового простору**. Звук композитор мислить звук **як самоцінність**. Звучання всіх елементів музичної фактури відтворює сонорну звучність (поєднання «екзотичних» гармоній з густою педаллю, «злиття» тембрових фарб).

Остання частина циклу має назву: «Деякі риси французької пісні «*Nous n'irons plus au bois*» «Ми більше не ходимо до лісу, бо погода жахлива». Нотація третьої частини нагадує ескіз. Наприклад, у багатьох місцях відсутні ключові підписи, знаки альтерації, а також кілька динамічних позначень. Але, у підсумку, цей ескіз було використано для створення третьої частини в «Естампах». Заключна частина циклу має настрій, фактуру токати та використання французької дитячої пісеньки спільним з фінальною частиною «Сади під дощем» з сюїти «Естампи». У всьому ж іншому цей ранній твір є геть інакшим, бо його початкова тема споріднює його зі Струнним квартетом К. Дебюссі 1893 року. Ця частина також послужила фактурною основою для прелюдії із «Сюїти для фортепіано». З наведених фактів, ми можемо казати про те, що перший варіант «Образів» 1894 року став своєрідною «творчою лабораторією» К. Дебюссі, та *начерком*, який він згодом використав для створення «Естампів» та «Сюїти для фортепіано».

В останній частині «Образів» К. Дебюссі мабуть найбільше використовує принцип звукопису, початок твору (тт. 1-4) – це дрібний мрякаючий дощ серед ясного неба, в цьому уривку композитором втілено гумористичний образ. В центральних пасажах арпеджіо (тт. 64-70) К. Дебюссі майстерно продовжує своє так зване «живописне малювання» музичної тканини, композитор до цього фрагменту надає ремарку: «тут арфи досконало імітують павичів, що розпускають хвости, чи павичі імітують арфи (як вам більше до вподоби!), і небо знову тріумфує в яскравому вбранні» [78]. З власного виконавського досвіду можемо сказати, що цей уривок характерних пасажів виходить

відтворити набагато легше та пластичніше згадуючи цей коментар. Уява, яка народжується з досвіду виконавця та слухача та звукозображальні елементи твору як спосіб реалізації задуму композитора творять певну синергію, що направляє увагу виконавця під час інтерпретації, та допомагає йому створити точне відображення семантичного змісту музичного твору.

Кода (тт.133-186) третьої частини імітує брязкіт дзвонів із гармонійними протиставленнями. Над цим уривком К. Дебюссі завершив свій коментар для І. Лероль, написавши «Дзвін, що не тримає ритм», тут ми можемо простежити, що К. Дебюссі користується такими засобами звукопису як: темпові коливання (слухач відчуває ніби рух дзвону), відлунність фактури, імітацію різкості звучності церковних дзвонів, навіть звучання міді, через артикуляційне «маркування» інтонаційних зворотів та «металевість» тембрової звучності в цьому уривку (тт.133-157). Також, на фоні цих металевих коливань, композитор виписує короткий пунктирний, навіть можна сказати гіпнотичний мотив (тт.133-186), який супроводжує «дзвін» аж до самого кінця п'єси, поки ця вібрація заспокоюється так за тактом. Над прикінцевими рядками автор коментує: «Годі дзвону!» (тт.183-186).

Отже, проаналізувавши фортепіанний цикл «Забуті образи» ми доходимо висновку, що музика К. Дебюссі апелює до найтонкішої слухацької уяви, для якої певним резервуаром та простором – є саме пам'ять, життєвий, чуттєвий досвід людини. Тобто «звукопис» у музичних творах митця – спирається на закони асоціативного мислення, звукозображальні ефекти побудовані на апелюванні до асоціативної низки суб'єктивних переживань слухача: чим ширше ця низка – у інтелектуальному та чуттєвому ключі власного досвіду – тим багатішою є уява, вишуканішою та тонкішою виконавська інтерпретація твору, і більш багатішим, глибоким та чуттєвим є переживання слухачем або виконавцем музичного твору. Саме таку багатовимірність семантичного простору музичного твору – відкриває К. Дебюссі у своїй творчості, та є одним з перших композиторів рубежів XIX-XX ст., що спирається на природу асоціативного ряду, яка, до речі, буде досліджуватися у науці значно пізніше

і цей феномен – є унікальним. Звукозображальність або картинність «Забутих образів» увиразнено у просторовому звучанні фортепіанної фактури, її диференційованості та тембровій глибині, вишуканій полішаровості, об'ємності тембрових звучань, що ніби враховують синестетичну природу сприйняття, а також – у симультанній драматургії – що враховує слухацьке відчуття часопростору, й разом з тим, такого чисто імпресіоністичного явища як пленер, багатовимірна палітра тембрових барв.

Отже істинне виконання творів К. Дебюссі полягає у розумінні так званого «кодування» автором у його музичних творах, характеристик певної виконавської інтерпретації – у ремарках та позначках автора. Втілення авторського задуму творів К. Дебюссі неможливо без розуміння виконавцем Нового погляду Митця на мистецтво, його мислення звуку та звукового простору, його Відчуття Всесвіту – як одвічної життєстверджуючої краси.

2.2. . Музична драматургія та виконавська поетика вокального циклу «Три пісні Білітіс» К. Дебюссі на вірші П. Луї та сюїти для двох фортепіано «Шість античних епіграфів» К. Дебюссі

Фортепіанна спадщина композитора не є достатньо дослідженою крізь призму аналізу звукопису в його творах, орієнтальних та міфологічних образів як семантичного підґрунтя у створенні музичного *жіночого портрета*. Трактування жіночності у К. Дебюссі має виразні ознаки міфологічності та піддається аналізу крізь призму філософсько-естетичного поняття Вічної жіночності – як джерела краси й одного зі світових початків, пов'язаного з образами Матері-природи, християнської Богоматері, середньовічної Прекрасної Дами, що тим самим наближається до поняття Душа світу – посередника між божественним і земним. Вокальний цикл «Три пісні Білітіс» К. Дебюссі на слова П. Луї є унікальним твором, з точки зору музичної семантики в контексті втілення композитором програмності та зв'язків з літературним першоджерелом, в якому композитором було створено музичний портрет молодої античної поетеси.

Вокальний цикл К. Дебюссі «Три пісні Білітіс» на вірші П. Луї був створений К. Дебюссі у 1897 році. У цьому циклі, що музикознавці визначають як вершину камерно-вокальної творчості композитора, К. Дебюссі створив музичний портрет молодої античної поетеси, що став своєрідним сукупним «жіночим портретом», представленим як цілість вищого рівня, що увиразнилася в концептосфері «вічної жіночності».

Фортепіанний цикл «Шість античних епіграфів» є результатом перетину творчого доробку К. Дебюссі, що мав свої інтонаційні та семантичні витoki у вокальному циклі «Три пісні Білітіс» 1897 року та інструментального супроводу театральної постанови «Пісні Білітіс: музика для супроводу читання дванадцяти віршів П'єра Луї» 1901 року, до версії для фортепіано в чотири руки «Шість античних епіграфів» 1914 року.

Трактування жіночності у К. Дебюссі має виразні ознаки міфологічності : жіночий образ став для композитора формою втілення ідеї затвердження Краси. Слід зазначити, що у вокальному циклі «Три пісні Білітіс» представлена Антитеза любові-життя-творчості та забуття-смерті, крізь призму розгортання музичної драматургії твору, в центрі якої – творча натура поетеси, жіноча іпостась Творця – Білітіс.

Створенням цих надзвичайних збірок К. Дебюссі зобов'язаний своєму творчому другу – французькому поету П. Луї. У 1894 р. останній видає у Парижі збірку під назвою «Пісні Білітіс», яка являє собою витончену літературну містифікацію, стилізовану під давньогрецьку поезію VII ст. до н. е. Книга була представлена як переклад творів Білітіс – невідомої давньогрецької поетеси, учениці Сафо. Однак все виявилось вигаданим – як археолог Г. Хайм, який виявив гробницю Білітіс з вибитими на стінах її віршами, так і сама поетеса. Єдиними справжніми зразками античної поезії у збірнику були епіграми з «Палатинської антології», складеної в X столітті у Візантії, і окремі рядки Сафо, решту написав сам П. Луї. Однак містифікація виявилася настільки вдалою, що ім'я Білітіс деякий час включали в енциклопедичні словники, а збірка мала величезний успіх, якому не завадило

навіть викриття. В основі книги – історія життя Білітіс з грецького острова Лесбос, подруги знаменитої давньогрецької поетеси Сафо. Ліричні, витончені білі вірші Білітіс оспівують любов, ревності, красу природи та жіночого тіла. Книгу розділено на три частини. У першій – «Памфілійські буколики» – Судячи з усього, Білітіс проживає невдале кохання з чоловіком і тікає від нього на острів гетер, де жінки відкривають їй усю принадність жіночої природи. Цікаво те, що автор зберігає таємницю щодо коханого Білітіс та не відає нам про причину їхнього розставання.

Друга частина книги називається «Елегії до Мітілен» та містить в собі Пісні Білітіс, написані на острові Лесбос (Мітілена) для Сафо. Третя частина – «Епіграми на острові Кіпр» – розповідає про Білітіс, яка залишає острів та оселяється на Кіпрі. Тут вона поклоняється Афродіті і веде щасливе та безтурботне життя гетери, доки не зустрічає ознак старіння свого тіла.

К. Дебюссі вибирає з книги П. Луїса три прозові тексти – «Флейта Пана», «Волосся», «Могила наяд» - та створює **вокальний цикл «Три пісні Білітіс» (1897 р)**, який вважають вершиною камерно-вокальної творчості К. Дебюссі

«Флейта Пана» – являє собою пастораль, в її музичній драматургії втілено історію першого, трепетного кохання непорочної дівчини. Дозволимо собі процитувати поезію П. Луї зі збірки «Пісні Білітіс»: «У день Гіацинтів він подарував мені виточену з очерету сопілку чудової форми з наконечником з білого воску, ніжним на губах моїх, наче мед. Він навчив мене грати, сидячи на його колінах, від чого в мене вселялося тремтіння. Після мене зіграв він, та так ніжно, що ледве було чути. Нам нічого було сказати одне одному, настільки ми були близькі, але пісня наша захотіла повторення, і мало-помалу наші губи з'єдналися на флейті...» [87]. Музика повністю відтворює перший настрій цієї композиції – криштально чистий, світлий *H-dur*, самотні награти сопілки, що імітуються у партії фортепіано в головній темі, оксамитові гармонічні зміни II-VI-I навіюють відчуття божества навкруги. Увага фокусується на жіночій іпостасі поетеси – жінці-Творця – Білітіс. Творча натура поетеси розкривається через образ флейти, при цьому відбувається

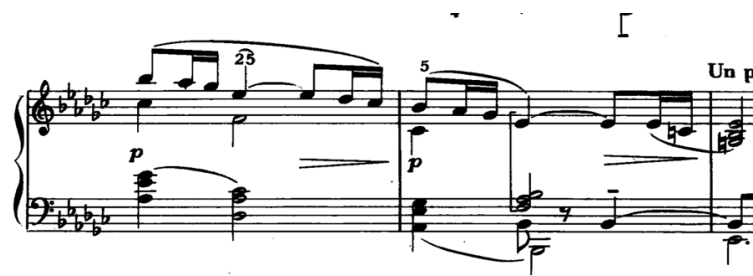
зміна флейтового амплуа, що відзначає вихід героїні за межі пасторального світу. У смисловому ланцюжку: флейта ~ природа ~ мистецтво ~ автор, – на перший план виступає нова ланка, що поглиблює трактування флейтового знака і активно взаємодіє з музичним образом забуття-смерті. Образ флейти набуває функцію всеосяжного символу світобудови, що об'єднує різні боки світу: у звуках інструмента, що говорить голосами природи, народжується любов, але ті ж самі звуки й сповіщають про прийдешній кінець. Протиставлення любові-життя-творчості, з одного боку, і смерті-забуття, – з іншого, стає одним із проявів дуалізму міфології. Образ забуття утворюють знак похоронного дзвону, використання композитором целотонавого ладу та мелодико-ритмічне *ostinato* як символ часу, що минає. Очевидна наявність найважливіших прикмет елегії (низхідний бас, як і низхідний рух у мелодії, повторення мелодійних і ритмічних фігур, повільний темп, провідне значення тембру флейти), що виступає як жанровий елемент міфічного образу, що привносять характерний мотив «милування пережитим почуттям». Отже, вступна частина циклу відтворює принцип дуалізму у всесвіті через розкриття почуттів головного героя – жінки-Творця – Білітіс.

Тематизм цієї частини настільки споріднений з темою з прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону», що натякає на створення К. Дебюссі єдиного жіночого портрета, але ця тема є тільки початком в цій галереї портретів. Тому вже в першій п'єсі ми прослідковуємо декілька образних сфер: міфологізм, божественний початок, бо Пан – древньогрецький покровитель природи, Бог пастухів (у «Шести античних епіграфах» – Закликати Пана – Бога літнього вітру) світла пастораль, любов, краса природи та краса жіночого первістку.



Вокальний цикл «Три пісні Білітіс» К. Дебюссі на вірші П. Луї

I. «Флейта пана»



Прелюдія «Дівчина з волоссям кольору льону» К. Дебюссі

У наведених прикладах музичних фрагментів творів, прослідковується їх інтонаційна схожість. Звукопис, що імітує гру на флейті (*флейтові награти*), базується на ритмоформулах, що характерні для фортепіанної прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону». На нашу думку, ця схожість – не є випадковою. Як у «Флейті Пана», так і у «Піснях Білітіс» є подібними ритмоінтонаційні звороти, що не тільки імітують гру на духовому інструменті, а є «носіями» семантики краси вічної жіночності: образного змісту портрета молодої тендітної дівчини.

«**Волосся**» – продовжує історію кохання Білітіс. Гіпнотична музична тема твору «обплітає» слухача так само, як волосся героїні. Програма цієї частини, музична семантика – також перетинається з міфологічними образами, архетиповими символами: символіка волосся героїні – як знак єднання закоханих з одного боку, з іншого – волосся трактується як символ сили, могутності та влади в жінці. З древніх часів вважалося, що у волоссях жінки закладена її доля, ця п'єса втілює образ – символ долі, а саме – долі інших людей, яка знаходиться у її владі. Дуже широке поняття та опис цих образів дає нам друга п'єса циклу – коханий чоловік обплітає себе волоссям жінки-богеми, тим самим довіряється їй, дає контроль та владу над собою. Адже справді, ще «Й. Гете надав узагальнюючого онтологічного та поетично-піднесеного символічного тлумачення явищу жіночного (*Weiblichkeit*) як "Das Ewig-Weibliche", затверджуючи тезу про "вічну жіночність", що скеровує чоловічий світ силою віри та любові, перетворюється на світове джерело краси, істини, найвищих переживань смислу буття» [68, с. 14].

Музичні елементи образу забуття – «мотив снігу», що пронизує пульсацією шістнадцятих музичну тканину цієї частини, і знак похоронного дзвону – символічно сповіщають про кінець кохання в трагічній *«Гробниці наяд»*.

Ця містична тема ототожнює поєднання фізичного та психологічного розвитку героїні як жінки за зміною її поглядів та світовідчуття. Покинувши Памфілію та Мітілену, вона залишає таємний світ населений наядами та сатирами. Ця зміна відображена в заключній п'єсі циклу – «Гробниця Наяд» за допомогою символічної смерті міфічних істот. Сніг, зима та холод відтепер пов'язуються у композитора з сумом та смертю.

Отже, жіноче начало, образ якого виражений у «Трьох піснях Білітіс» народжуючись у сплетінні краси, любовно-поетичної мрії та забуття-смерті, несе відбиток образу Мелізанди - уособлюючи красу, героїня опиняється в центрі драматичного протистояння любові та смерті. Втіливши Творця, Білітіс стає його носієм в «античних» творах – але за чарівною красою ховається тінь приреченості. Виділяється, насамперед, тісний зв'язок жіночих образів із водною стихією, що обумовлено характерними для даного типу мислення метафоричністю, інстинктивним почуттям єднання зі світом. Містичні німфи Наяди в інтерпретації композитора позбавлені демонічних рис, символізуючи злиття природи і мистецтва. Вічна жіночність бачиться композиторові одним із джерел народження таємниці.

Історія Білітіс так захопила К. Дебюссі, що він не зупинився на створенні вокального циклу, а продовжив її модифікацію вже в іншому, дуже цікавому та новому для самого композитора жанрі. Восени 1901 р. П. Луї готував сценічну виставу свого творіння. За задумом поета, читання віршів у прозі мало супроводжуватися музичними фрагментами, тому створити музику для постановки він запропонував К. Дебюссі. Композитор цю пропозицію поета сприйняв з ентузіазмом, охоче – за його словами – «поекспериментувати над собою». Так народився твір під назвою «Пісні Білітіс: музика для супроводу читання дванадцяти віршів П'єра Луї».

L 96, Музика для Chansons de Bilitis для двох флейт, двох арф і челести

- «Chant pastoral» («Пастирський спів»)
- «Les comparaisons» («Порівняння»)
- «Les contes» («Казки»)
- «Chanson» («Пісня»)
- «La partie d'osselets» («Частина кісточок»)
- «Bilitis» («Білітіс»)
- «Le tombeau sans nom» («Гробниця без імені»)
- «Les courtisanes égyptiennes» («Єгипетські куртизанки»)
- «L'eau pure du bassin» («Чиста вода басейну»)
- «La danseuse aux crotales» («Танцівниця з кроталами»)
- «Le souvenir de Mnasidica» («Пам'ять про Мнасідіку»)
- «La pluie du matin» («Ранковий дощ»)

Концертна мелодекламація була дуже популярна межі століть, але зміст віршів вимагав стилізації під античні інструменти – кіфару, авлос, сопілку. Для створення подібного тембрового колориту К. Дебюссі обирає особливий інструментальний склад – дві флейти, дві арфи та челеста. Подібно до постановки мелодрами, ці живі сцени були створені з музикою, яка перемежовувалася між читанням віршів, а жінки-моделі займали пози, запропоновані сценами з віршів.

Популярність Білітіс була тривалою і породила велику кількість творів мистецтва на цю тему. Художники Д. Коллін (1850-1916) та Д. Барб'є (1882-1932) зробили свій внесок у роботи, які ілюстрували «Пісні Білітіс» П. Луїса. Д. Коллін, «французький академічний художник, відомий своїм зображенням класичних жіночих образів і його спілкуванням з японськими художниками, намалював двадцять три роботи на основі «Пісень Білітіс» [88, с. 45], що з'явилися в 1906 році. Д. Барб'є був одним із найпопулярніших французьких

ілюстраторів початку XX століття, чиї замовлення включали все: від театральних дизайнів до балетних костюмів та шпалер. Книга ілюстрацій Д. Барб'є разом з віршами П. Луї була опублікована в 1922 році.

За своє життя К. Дебюссі був свідком хореографії принаймні двох своїх творів – прелюдії «Післяполудневий відпочинок Фавна» та балету «Ігри». Ніжинський придумав хореографію для обох. Його мета для прелюдії полягала в тому, «щоб привести в рух архаїчний барельєф із головами танцюристів, які тримаються в профіль, і руками, що рухаються в кутових положеннях» [82, с. 73]. Як і хореографія для Фавна, на «Ігри» також вплинули принципи швейцарського композитора Ж. Далькроза. Дотримуючись його методів, рухи рук і ніг узгоджувалися з нотами. Е. Локспайзер зазначив, що «Дебюссі категорично не схвалював хореографію обох» [82, с. 76]. Він також відчував, що Фавн був надто механічним, негнучким, а «Ігри» надто багато зосереджувалися на еротичному, не маючи достатньої фантазії.

У 1984 році хореограф Дж. Роббінс здійснив прем'єру своєї інтерпретації Шести античних епіграфів з вісьмома учасницями New York City Ballet, використовуючи оркестровку Е. Ансерме. Хоча хореографія Дж. Роббінса досить сучасна, вона виходить з канонів класичного балету, а також запозичує позиції зі стилю М. Грем. Дж. Роббінс зберіг у своїй хореографії незграбність В. Ніжинського, що так не сподобалось К. Дебюссі. Слід пам'ятати, що ця кутастість представляє бачення XX століття еллінського мистецтва.

К. Дебюссі коментує свої враження від постановки у своєму листі в червні 1913 року: «Цей хлопець виконує напівтремтіння ногами, доводить результат руками, а потім, ніби раптово параліч одного боку, якийсь час несхвально слухає музику. Здається, це можна назвати «стилізацією жесту». Як жахливо! Насправді це далькрозіанство, і це означає, що я вважаю мес'є Делаacroза одним із найлютіших ворогів музики!» [82, с. 77].

Музика для цих оригінальних партитур була рідкісною, і партія челести не збереглася - можливо, тому, що К. Дебюссі грав цю партію сам і, ймовірно, записав мало. Доля цього твору виявилася непростою: єдиний раз

представлена публіці з великим успіхом у лютому 1901 р., вона довгий час не виконувалася більше, практично, вона була забута, а партитура вважалася втраченою. Насправді ноти зберігалися в архіві Л. Теск'є – першої дружини К. Дебюссі. Вона передала їх Л. Валласу, біографу К. Дебюссі, та згодом їх придбала Національна бібліотека, і в 1970 р. французький композитор А. Гойре та кілька музикознавців приступили до відновлення партитури по партіях, що збереглися. Втрачену партію челести довелося відновлювати за начерками. Результатом праці дослідників стало перше видання «Пісень Білітіс» К. Дебюссі, здійснене в 1971 р. Твір увійшов до репертуару низки західних камерних ансамблів, але досі мало відомий українським виконавцям.

Історія збірки «Пісні Білітіс» мала й інше продовження. Після тривалої перерви з Білітіс, К. Дебюссі знову звернувся до музики в 1914 році та зібравши матеріал із семи з дванадцяти оригінальних шансонів, він написав «*Six épigraphes antiques*» для фортепіано в чотири руки. Того ж року він також написав скорочення твору для сольного фортепіано. Спочатку К. Дебюссі мав намір створити на основі «Пісень Білітіс» твір для концертного виконання, вже не пов'язаний з інсценуванням. Передбачалось, що це буде сюїта для симфонічного оркестру, але цей задум не був здійснений. В результаті К. Дебюссі переробив музичний матеріал «Пісень Білітіс» інакше – у вигляді сюїти для фортепіано у чотири руки. Версія 1914 року була також написана за заохоченням його видавця Ж. Дюрана, який рекомендував йому написати щось для двох фортепіано. Однак, незважаючи на його початкові мотиви, ця робота є свідченням не лише майстерності його музичної мови, а й вищого аспекту мистецтва К. Дебюссі – гостроти його пам'яті.

Так народився твір, що отримав назву «Шість античних епіграфів». Композитор не просто здійснив переклад із інструментального ансамблю на фортепіанний дует – адже з часів створення «Пісень Білітіс» минуло майже півтора десятиліття. Зазнала деяких змін музична мова – ускладнилася гармонія, ширше почала використовуватися політональність. Для створення екзотичного образу Стародавньої Греції використовуються й інші

ладогармонійні засоби – пентатоніка, архаїчні лади, орієнтальні гармонії, цілотноновий лад.

Велика частина версії 1914 року складається з абсолютно нового матеріалу, заснованого на кількох оригінальних темах 1901 року. Зв'язок цього твору з поетичною сферою, яка сягає корінням через поезію в античність, робить цю музику цінною для виконавців. Епіграфи, завдяки адаптивній прогресії свого народження та зв'язку з літературною подією, дають незвичайне розуміння, унікальне для всього блоку його фортепіанних творів. Хоча К. Дебюссі завжди дбайливо зберігає таємниці, ця музика дає виняткову можливість відстежити залишки його найпотаємніших асоціацій і натхнення завдяки незвичної історії створення та своїй програмі.

L 131, Шість античних епіграфів для фортепіано в 4 руки (1914)

1. «Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été» («Закликати Пана, бога літнього вітру»)
2. «Pour un tombeau sans nom» («Гробниця без імені»)
3. «Pour que la nuit soit propice» («Щоб ніч була сприятлива»)
4. «Pour la danseuse aux crotales» («Танцівниця з кроталами»)
5. «Pour l'égyptienne» («Для єгиптянки»)
6. «Pour remercier la pluie au matin» («На знак подяки за ранковий дощ»)

«Античні епіграфи» відрізняються яскравістю, різнобарвністю гармоній, цікавими ритмами та просторовістю звучності. Версія для двох фортепіано звучить безліччю тембральних кольорів та яскраво висловлює античний колорит. Не дивлячись на всі композиційні відмінності – авторський задум залишається майже однаковим для двох творів. Важливим елементом звукопису у цьому творі є використання різноманітних та колоритних акордів. Мелодію композитор огортає у акордові співзвуччя з багатою аурую обертонових призвуків (педаль). Фактура – багат шарова, вона ніби відображає просторову перспективу, багатоплановість.

«Закликати Пана, бога літнього вітру» – вже в назві К. Дебюссі додає уточнення, щоб підкреслити ідею божественного та виходячи з цього – початок нового життя, процес якого природа надала жінці. Композитор дещо змінює цю музику, тепер вона схожа на продовження початкового варіанту з вокального циклу, але більш ширша, яскравіша, повна дихання. Цікаво те, що тут К. Дебюссі надає нові інтонаційні підказки, які знов вертають нас до прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону».

«Гробниця без імені» – імовірно, це була трансформація теми «Гробниця Наяд», але із спільних рис залишилась тільки но гіпнотичність теми та належний стан. В новому варіанті К. Дебюссі ще краще розкриває містифікацію. Тут він використовує хроматичні акордові ходи та моторошну музичну тему. Ця музика виявляє приналежність та тяжіння жінки до всього містичного, силу її енергетики та інтуїції в обличчі всеосяжного образу Білітіс.

Античні епіграфи являють собою мікрокосмічне злиття мистецтв. Народження цієї музики базується на двох літературних сферах, а саме: поетичній та оповідальній, яка, у свою чергу, має образні паралелі з театром, танцем та музикою стародавнього світу. Однак, Е. Ансерме - швейцарський диригент та близький друг К. Дебюссі, який згодом оркестрував ці твори стверджує, що «..живопис не вплинув на музику К. Дебюссі і, хоча, ці два мистецтва існували паралельно одне одному, вони не залежали одне від одного» [88, с. 33]. Розглянуті тут у контексті, коментарі Е. Ансерме здаються скоріш реакцією проти навішування К. Дебюссі ярлика «імпресіоніст» та твердженням про його роль як ліричного композитора, музика якого була ближча до поезії, ніж до живопису. Ці п'єси являють собою зображення вимерлої стародавньої культури, сприйнятої через «нововідкриті» вірші про ритуали, життя, кохання та оточення вигаданої жінки, уявленої П. Луїсом.

Існує невід'ємна складність цих творів пов'язана з їх виконавською інтерпретацією. «Античні епіграфи» розкривають композитора, повністю зануреного в чуттєвий світ стародавньої атмосфери. Порівняно з оркестром або ансамблевим фортепіанним виконанням цього твору, існує багато

обмежень для сольного виконання на фортепіано. Є кілька очевидних переваг, які має сольна інтерпретація перед ансамблем, особливо у таких творах, які часто й швидко змінюють темп і характер – це гнучкість та єдність наміру. У зв'язку з більшою кількістю виконавців, оркестрове виконання все ж таки вимагає більшої однорідності в інтерпретації.

Музична уява К. Дебюссі шукала ідеальну форму, яка виходила навіть за межі того, що можна було досягти за допомогою оркестровки (або типових оркестрових інструментів). Він шанував звучання примітивних інструментів, таких як єгипетська сопілка пастуха: «...я віддаю перевагу простим нотам єгипетської пастушої сопілки; бо вона співпрацює з пейзажем і чує гармонії, невідомі вашим трактатам» [88, с. 45]. Це твердження, написане композитором у 1904 році (за 10 років до «Античних епіграфів»), пророкує саме те, що він мав намір відворити, починаючи з першого епіграфа – саме семантичний образ та музичний пейзаж. Чи чув він у свій час такий інструмент, як сопілка єгипетського пастуха, чи просто уявляв його звук – залишається загадкою.

Якщо виконавець вирішить доповнити своє розуміння фортепіанного твору, ґрунтуючись або на оркестровому доповненні Е. Ансерме, яке зберігає тонку та витончену природу оригіналу, при цьому додаючи нові тембральні відтінки та оркестрові барви, або на загальних оркестрових основах - є багато концепцій, які можна запозичити з оркестрової гри. Існує давня традиція клавірної гри яка запозичує техніку смичку та дихання струнних і духових гравців, про що свідчать трактати К. Баха, Дж. Кванца та Л. Моцарта.

Оркестрова гра допускає можливість продовження або з'єднання звуків, тоді як стійкі ноти та гра легато на роялі обмежені затуханням. Однак у піаніста є кілька інших «з'єднувальних» інструментів, унікальних для фортепіано, які можуть створювати звучність, відмінну від простого натискання демпферної педалі. Середня педаль передбачає тип затримання, який досягається засобами, відмінними від демпферної педалі. Утримування однієї або кількох нот, особливо з нижнього регістру, дозволяє затримання, яке є чистішим, ніж використання демпферної педалі, оскільки піднімаються

лише кілька демпферів, а не всі. Ось приклад, (половинна тривалість в басу утримується в наступній четвертній ноті баса, тоді як восьмі ноти відпускаються), у якому використання лише середньої педалі для з'єднання басових нот буде коректним, оскільки демпферна педаль розмиває восьмі ноти одини в одного.



«Танцівниця з кроталами» (тт. 19-20)

Також, за допомогою простої мелодичної лінії можна створити характерний тип звучності, не використовуючи педаль, яка створює дзвін (характерний для правої педалі), таким чином, щоб уникнути явного змішування тонів, спричиненого підняттям усіх демпферів. У перших двох тактах «Гробниці без імені» Е. Ансерме доповнює мелодичну лінію у своїй оркестровці (надану гобою) *ppp* бас-барабану, тонко створюючи ледь чутне відчуття руху в повітрі. Оскільки в цих початкових тактах ліва рука піаніста вільна, у сольній версії можна створити схожу, але унікальну атмосферу.

Тихо натискаючи та утримуючи групу нот у басі перед початком твору, створюється особлива звучність, оскільки мелодія виконується правою рукою. Також цей ефект схожий, але відрізняється від використання демпфера. Ця звучність спричинена виділенням обертонів, пов'язаних із утриманим басовим кластером, які активуються, коли їх відносні тони пригнічуються в мелодичній лінії.



«Гробниця без імені» (тт.1-2)

Композитори рідко вказують на використання середньої педалі. Однак, оскільки ця п'єса спочатку була написана для двох фортепіано, а лише згодом для фортепіано соло, деякі пласти фактури та утримання довгих нот, на фоні відокремлених, передбачають використання середньої педалі. Один з випадків, коли середня педаль здається необхідною, трапляється в другому епіграфі. Для дотримання пауз, зазначених в правій руці, цілі тривалості акордів в партії лівої руки (підтримані з попереднього такту) повинні бути взяті середньою педаллю.



«Гробниця без імені» (тт.19-20)

Саме цей принцип утримання, який зустрічається неодноразово створює музичну перспективу в цих творах. На прикладі «Шести античних епіграфів», ми можемо казати про те, що К. Дебюссі використовував оркестрові фарби для створення звукопису. Виконавська інтерпретація цих творів може спиратися на інструментальну версію «Супроводу читання дванадцяти віршів П. Луї, або оркестрову версію Е. Ансерме.

У пізніх картинах К. Моне, зокрема «Водяних ліліях», митець більше не використовує людські фігури чи натюрморти, а вирішує зафіксувати мінімізовані якості пейзажу, лише сегмент, але такий, у якому існує повний світ, який перевершує двовимірне полотно. У цій музиці спогади про стародавні елліністичні та єгипетські впливи – історичні сфери, до яких К. Дебюссі часто звертається (прелюдія «Дельфійські танцівниці», симфонічна поема «Прелюдія до післяполудневого відпочинку фавна»), і деякі з найбільш провокаційних джерел натхнення для художників і містиків того часу. Стародавня культура, близькість стародавніх людей до природи разом з вірою та поклонінням її таємницям, є тою самою загадковістю, до якої

приваблювався К. Дебюссі. Усі ці таємниці відображені в епіграфах і служать посиленню палаючих вогнів цього античного світу.

Що можна отримати з методів переходу від його оригінальних нарисів до остаточних, зрілих творів, так це розуміння використання К. Дебюссі музичної метафори та його зв'язку з поезією – «Піснями Білітіс» П. Луї. Театралізоване дійство на сцені разом із читанням віршів створюють новий музичний образ твору, з якого текст, рухи та музика об'єднуються. Епіграфи не є супроводом віршів, а є основним засобом втілення драматургії цих древніх сцен.

2.3. Втілення поетики звукопису фортепіанної сюїти «Естампи» К. Дебюссі у французькій та українській виконавських традиціях

Звертаючись до творчості К. Дебюссі, відкривається широка палітра образів, ідей, характерних композитору індивідуальних рис вибудовування композиції, вишуканість гармонічних рішень, та ще багато нововведень, котрі К. Дебюссі привніс до західноєвропейської музики XIX-XX століть.

По суті, К. Дебюссі перший повернув до міфологізму — особливого типу художнього мислення, який став чи не провідним у XX столітті. Присутність людини в музиці К. Дебюссі найчастіше відчувається лише «за кадром». За якимись важко вловимими ознаками розумієш або уявляєш, що «за кадром» будь-якого пейзажу К. Дебюссі стоїть людина – що споглядає.

На прикладі сюїти «Естампи» ми можемо прослідкувати ті самі музичні пейзажні «замальовки» К. Дебюссі та передачу настрою рецепієнту через втілення звукопису в музиці. Перше, на що варто звернути увагу, це програмна назва самої сюїти, яка дає нам право розмірковувати щодо семантичної ідеї самого твору. «Естампи» (в перекладі від франц. *estampe* - штамп) – друкований відбиток на папері зображення зі спеціальної форми, різновид творів графіки. «Естампи» своєю назвою свідчать про намір композитора користуватися мальовничо-графічним терміном. У середині XIX століття в Парижі японські естампи набули великої популярності та стали джерелом натхнення для багатьох видатних художників, а для К. Дебюссі споглядання

цих картин стало творчим імпульсом для створення «Естампів» для фортепіано. Усі три п'єси цієї серії — чудові зразки «живописного» звукопису.

У прагненні оновлення французької музики К. Дебюссі спирався на досвід класичних клавесиністів Ж. Рамо та Ф. Куперена. К. Дебюссі відновив тип старовинної сюїти, танцювальні та нетанцювальні жанри епохи класицизму: сарабанди, менуети, пасп'є, жиги, токати, прелюдії. Він відтворив фактуру клавірної музики. Вже в ранніх творах він часто використовував старовинні форми, хоча в перетвореному вигляді, та вдихнув у них «нове життя». Форми у музиці К. Дебюссі важко віднести до класичних композиційних схем, в силу їх своєрідності вдосконаленості. Але ж сам композитор ніколи не відмовлявся від класичного формоутворення, та нерідко звертався до трьохчастинних та варіативних форм. Вплив на К. Дебюссі східного віяння та звернення до контрастної циклічності жанру сюїти відображається на створенні сюїти «Естампи», в котрій композитор демонструє своє тяжіння до пейзажних замальовок, які відтінюються стрімко-рухливими, часто танцювальними ритмами.

Фортепіанна сюїта «Естампи» включає три короткі п'єси, які композитор написав після відвідування Паризької міжнародної виставки у 1889 році. Вступна частина сюїти «Пагоди» натхнена яванською гамелановою музикою, що вимагає від виконавця створення дзвоноподібного звучання, виконавець повинен забезпечити чітке виконання арпеджіо і розкладених акордів, що імітують звучання дзвонів.

В «Естампах» К. Дебюссі вперше намагається вжитися в музичні світи найрізноманітніших культур і народів: барвисто відтіняють один одного звуковий образ Сходу («Пагоди»), Іспанії («Вечір у Гренаді») та повний рух, ігри світла та тіні пейзажу із французькою народною пісенькою («Сади під дощем»). Цією композицією К. Дебюссі створює оркестрову звучність. Фактура насамперед гомофонна та поліфонічна, постійно варіюється.

У першій частині *«Пагоди»*, чітко простежується наслідування яванського оркестру — гамелану, з його особливим налаштуванням, та особливостями

звучання китайського гонгу. Термін «пагода» використовується для опису азійських багатоярусних веж з численними нависаючими карнизами. Мелодичний малюнок першої частини є засобом звукопису, що відтворює ніби схилі лінії дахів, що є помітною особливістю пагод. Лейтмотив, в основі якого лежить пентатоніка, постійно варіюється, його «вплетення» у фактуру створює ефект то густої тембрової звучності, то тонких, прозорих «візерунків» інтонаційного контуру, що творить звукопис мерехтливості світла та тіні, яке створює в уяві слухача образ пагод ніби при різному освітленні, у відблисках промінів сонця в різний період доби.

У п'єсі «*Вечір у Гренаді*» з'являється картина чудового літнього вечора в Іспанії. Головні елементи її музики – це танцювальні мотиви типу хабанери та наслідування дзвону гітарних струн протягом всього твору. В цій частині К. Дебюссі передає зорово-просторові образи іспанського містечка. Звукопис андалузького пейзажу досягається композитором втіленням просторовості звучності (октавні ходи у вступі). Гармонічні напластування, що створюються завдяки педальним «напливам» асоціюються у слухача із рухом літнього повітря, що пульсує крізь поступово зникаючу спеку та виникаючі сутінки іспанського вечора. Строкатий відгомін міського свята втілено композитором у імітації гітарних награвів (тт.109-112 та 115-118).

Останній номер циклу «*Сади під дощем*» – ще один приклад пейзажно-звукової замальовки, у якій композитору вдалося зобразити явища природи: дощ, вітер та сонце. У цій частині К. Дебюссі намагається не тільки передати традицію, звичаї, а й світовідчуття та внутрішні переживання стосовно французької культури. Як зазначає С. Яроцинський: «Було б помилковим сприймати в звукотворчому плані, наприклад, рівномірні фігурації шістнадцятими в «Садах», бо ця ритмічна монотонність розкриває і психологічний стан, якому К. Дебюссі у багатьох випадках надає значення символу.» [89, с. 94]

Авжеж, вплив поезії символістів (таких як: С. Малларме, П. Верлен, М. Метерлінк, А. Рембо) та живопису імпресіоністів (К. Моне, О. Ренуар,

Е. Дега, К. Пісарро, А. Сіслей та ін.) позначився на творчих пошуках та нестандартних рішеннях К. Дебюссі.

Звукопис в «Естампах» проявляється через:

- використання гомофонної, поліфонічної фактур, які імітують вітер, дощ, дзвони, ритми та звучання античних танців у сучасній виставі;
- густу педаль, яка поєднує багатоярусну звучність, що охоплює великий діапазон регістрів, для підкреслення обертонових звучностей;
- імітацію гітарних щипків - складні співзвуччя з незвичайними «гітарними» обертонами;
- принцип «фонізму»;
- ідейні принципи відображення навколишнього світу;
- використання ритмічних елементів запозичених у фольклорі народів Сходу, Іспанії.

Програмна музика несе в собі особливий художній образ, тому для його втілення важливо зануритися в історію створення п'єс, звернутись до інших видів мистецтва, які зорово чи словесно передають емоції та настрої певного твору. Завдяки та на основі цього, у виконавця може сформуватись особиста інтерпретація даного циклу. Також С. Яроцинський зазначав, що «Будь-яка семантична інтерпретація музики спирається або на вказівку композитора (назви, програма тощо), або на асоціацію, або, нарешті, на традиції» [89, с. 24]. Щодо трактовки «Естампів», дуже важливо осмислити суть кожного з образів і навчитися передавати всі відтінки їх розгортання. Важливим аспектом у виконанні музичних творів є вказівки композитора у вигляді авторських ремарок. К. Дебюссі дуже ретельно редагував свої твори, так як сам був висококласним піаністом та диригентом, тому при виникненні питань виконавської інтерпретації слід в першу чергу звертатись та посилатись саме на його авторські вказівки, в яких він точно виписує всі штрихи, педаль, артикуляцію, агогічні відхилення, надзвичайно різноманітну динаміку тощо.

При виконанні сюїти «Естампи» К. Дебюссі, важливо мати внутрішнє відчуття руху, ця музика побудована на маленьких фразах, які перетікають одна в одну, за допомогою чого утворюється композиція. Примітним також є часта зміна ритмів, багат шаровість фактури, тематичного матеріалу, додавання третього нотного стану, як натяк на зв'язок звучання музики з графічним записом нот. Оскільки більша частина музики К. Дебюссі складається з паралельних шарів мелодій та акордів, це вимагає точного розуміння та піаністичного контролю, щоб збалансувати ці фактурні шари в ідеальній пропорції один до одного. Музика композитора зазвичай дуже педалізована, але важливо, щоб його фрази не були без розбору залиті педалями. Щодо технічних моментів, слід звернути увагу на фактурні шари. Часто мелодія ховається та огортається акордом, або лише один звук насичує акорд якимось «цікавим присмаком» - увага виконавця завжди повинна бути сконцентрована на слуховому пошуку звукової естетики.

«Естампи створюють поетичний всесвіт далеких країн та пейзажів. Як пояснив К. Дебюссі А. Мессаже: «Якщо людина не може дозволити собі подорожувати, її замінює уява» [83, с. 112].

В цьому підрозділі взято для аналізу дві виконавських версії вступної частини з сюїти «Естампи» - «Пагоди» двома представниками різних національних виконавських шкіл для виявлення спільного та розбіжного в їх інтерпретаційних концепціях.

До аналізу пропонується виконавська версія представника французької національної школи Ж. Бавузе, та вихованки Харківської національної школи Т. Ковальнової. Як зазначає О. Марач, «О. Катрич виділяє два основних архетипи музиканта-виконавця – “аполонічний” та “діонісійський”, розуміючи поняття “музично-виконавського архетипу” як найбільш узагальнюючий тип музично-виконавського мислення виконавця-інтерпретатора, що фіксує основоположні моменти, які стосуються способів викладу музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми» [35, с. 7]. Дослідниця визначає «аполонічний музично-виконавський архетип»

як тип виконавського мислення, який базується на принципах рівномірності, збалансованості та ідеальної пропорційності в контексті музичної структури. В той час як протилежний «діонісійський музично-виконавський архетип» - описує акцентований метод викладання музичного матеріалу композиції, принцип динамізації та «тяжіння до екзальтації в динамічному та темпових планах» [23, с. 111].

Виконання «Пагод» Ж. Бавузе можна віднести до більш активного, цю п'єсу він мислить як швидкоплинність часу. Ж. Бавузе володіє щільним звуковидобуванням, демонструє барвисті та різноманітні тембри, відокремлює один від одного різним звучанням фактурні шари.

На початку п'єси композитор пише «*moderement anime*», та чітко виписує «*ritenuto*» в кінці фраз. Ж. Бавузе вступну частину сприймає та відображає більш натхненно, ніж кількість темпових позначень виписує К. Дебюссі. Слід зазначити, що у Ж. Бавузе високий регістр звучить кристально чисто, а нижній наповнено, але не різко. Невеличкий, але показовий фрагмент «*sans lenteur*» французький виконавець демонструє дуже сухо та в якійсь мірі різкувато. Коментар К. Дебюссі «без повільності» Ж. Бавузе сприймає буквально та декілька екзальтовано. Кульмінація у виконанні Ж. Бавузе звучить ніби *rubato*, тут виконавець розхитує темпові коливання від затяжок до сильних прискорень. Із наведених прикладів, ми доходимо висновку, що виконавський тип мислення французького виконавця Ж. Бавузе більше належить до «діонісійського архетипу» музично-виконавського мислення за О. Катрич [23, с. 111].

Виконання Т. Ковальнової навпаки, навіює відчуття стану медитативності. Виконавська інтерпретація Т. Ковальнової кардинально відрізняється від трактовки цієї п'єси Ж. Бавузе. По-перше – відсутні темпові коливання, яких не зазначено автором, і взагалі темп виконавиці бере на порядок спокійніший, ніж в попередньо аналізованій версії. Той самий розділ «*sans lenteur*» Коваленко навпаки грає дуже м'яко, зосереджено. У цій виконавиці не так виражено володіння тембровими барвами, гра відрізняється меншою палітрою

втілення динамічних градацій, а також рівновагою у прояві емоційного модусу виконання, єдністю темпу, відсутністю великої кількості агогічних відхилень, плавністю динаміки під час відтворення інтонаційних «ландшафтів» музичної тканини твору. З наведених прикладів ми можемо казати про те, що музично-виконавське мислення Т. Ковальової більш належить до «аполонічного архетипу» за О. Катрич [23, с. 111].

Висновки до розділу 2

К. Дебюссі є тим композитором, що значно розширив звукописні можливості фортепіано. Завдяки здійсненню виконавського аналізу авторських ремарок, ретельному вивченню програми, аналізу використаних засобів музичної виразності композитором, його коментування сонористичних елементів «Забутих образів» ми виявили звукопис в цьому творі через відображення звукового простору, імітацію природного явища дощу за допомогою фактурних, динамічних та артикуляційних елементів, відображення «відлуння дзвонів», відтворення «металевості» звуку (згідно коментарям К. Дебюссі). Звукопис фортепіанного циклу «Забуті образи» увиразнюється у просторовості звучання фортепіанної фактури, її диференційованості та тембровій глибині, об'ємності тембрових звучань. Також, було окреслено передумови створення цього досі недостатньо відомого фортепіанного твору (не поширеного на вітчизняній концертній естраді) та визначено специфіку його виконавської інтерпретації. Музика К. Дебюссі «звертається» до найтонших аспектів слухацької уяви, для якої певним резервуаром та простором – є пам'ять, життєвий та чуттєвий досвід людини. У музичних творах К. Дебюссі завдяки звукопису виявляє свою специфіку феномен сприйняття музики реципієнтом: «впізнання» музичних характеристик природних явищ, власні уявлення щодо об'єктів навколишнього світу, пам'ять, уяву. Сьогодні інтенсивного розвитку у науковому просторі набуває музична психологія, що досліджує феномен сприйняття музичного твору, зокрема й механізм виникнення та прояву асоціативного ряду під час його прослуховування / виконання. Вивчення

композиторської спадщини К. Дебюссі з цих позицій є дійсно актуальною темою, проблемне поле якої становить перспективу для подальших досліджень. Оскільки при відтворенні звукопису музичних творів К. Дебюссі виконавець спирається на асоціативний пласт власного сприйняття музичного твору, то можна стверджувати, що чим об'ємнішим та більшим є цей асоціативний ряд в інтелектуальному та чуттєвому контексті власного досвіду, тим багатшою є уява, і тоді, як наслідок, вишуканішою є виконавська інтерпретація, що дуже точно зможе втілити авторський задум музичного твору.

Вокальний цикл «Три пісні Білітіс» К. Дебюссі на вірші П. Луї також включає в себе задіяння композитором музичного звукопису. Ідея створення музичного портрету Білітіс як жінки-Творця, інтелектуалу, яка постає перед нами в абсолютно різних іпостасях дала поштовх К. Дебюссі створити вокальний цикл, інструментальний супровід театральної постанови «Пісні Білітіс: музика для супроводу читання дванадцяти віршів П'єра Луї» 1901 року, який до речі був єдиним прецедентом у творчості К. Дебюссі щодо створення музичного супроводу, де здійснюється синтез літературного, музичного та театрального мистецтв. Пізніші версії для фортепіано в чотири руки та сольного фортепіано «Шість античних епіграфів» 1914 року зберігають міфологічну програму та семантику, ці твори стають джерелом для створення цікавих інтерпретацій, а також мають оркестровий варіант Е. Ансерме, на який можна спиратися у створенні фортепіанної інтерпретації. За рахунок використання Е. Ансерме широкого спектру оркестрових інструментів для створення різноманітних тембральних барв, в оркестровій версії зберігається атмосфера давнини та витонченості, які властиві оригіналу.

Виконавська поетика фортепіанної сюїти «Естампи» К. Дебюссі повинна відображати звукові образи – атмосфери східного храму за допомогою використання тембрових фарб та нюансування. Друга частина циклу «Вечір у Гренаді» відображає іспанські мотиви та фламенко, ритмічний малюнок цього твору імітує хабанеру, автор зазначає на початку твору «*movement de*

habanera». Виконання цієї мініатюри передбачає чітке виконання ритмічних акцентів, характерних для іспанської музики, контрастне використання *legato* та *staccato* для передачі характеру танцю, відтворення атмосфери іспанського вечора, використовуючи насичену темброву палітру, точне виконання динамічних та артикуляційних позначок. Заключна п'єса «Сади під дощем» передбачає відтворення виконавцем звукових образів дощу, вітру та відчуття повітряної свіжості, через використання «*rubato*», для передачі природного ритму, використання динамічних контрастів для створення відчуття дощу, чітке виконання швидких пасажів, що імітують краплі дощу, тонке використання педалі для створення ефекту безперервності.

Спираючись на концепцію О. Катрич [23], здійснено компаративний аналіз двох виконавських версій фортепіанної сюїти «Естампи», завдяки якому виявлено, що представник французької фортепіанної школи Ж. Бавузе належить до «діонісійського» типу виконавця, а представниця української фортепіанної школи Т. Ковальову – до «аполонічного» типу виконавця.

ВИСНОВКИ

Фортепіанні твори К. Дебюссі є одними з найяскравіших зразків звукопису в західноєвропейській музиці на зламі XIX-XX століть, що ввійшли до скарбниці світової музичної культури й сьогодні є перлинами фортепіанного репертуару сучасних виконавців. Композитор у своїй творчості виявив багатство *звукописних можливостей фортепіано*, і, як наслідок, відкрив новий погляд на темброво-кolorистичні можливості музичного інструмента для композиторів майбутніх поколінь.

Вишукана та багата палітра звукопису фортепіанних творів К. Дебюссі є свідченням не тільки створення композитором великої галереї музичних образів, а й прагнення найточніше відтворити градації світовідчуття людини, відтінки емоційних станів, спираючись на асоціативний пласт індивідуального сприйняття реципієнта. Таким чином, звукопис обумовлює семантичний простір фортепіанних творів К. Дебюссі, що є *багатовимірним*: охоплює образні сфери, що детермінуються поняттями *макро- та мікрокосму*, та, безумовно, впливає на оригінальну трактовку композитором жанру фортепіанної мініатюри у власній творчості.

Надихаючись **образами природи та живописними імпресіоністичними техніками**, К. Дебюссі, завдяки виразовим засобам музичної мови, відтворює *їх найхарактерніші особливості* у своїх фортепіанних мініатюрах. Композитор втілює цілу низку рельєфних, яскравих образів навколишнього світу, що у деяких його музичних творах відбивають особливості національних культур, або набувають статусу символу (*сфера макрокосму*), а також – градацій чуттєвих вражень, естетичної насолоди від «споглядання» / уявлення об'єктів дійсності, а також – найтонших відтінків індивідуальних переживань, асоціацій, що знаходять віддзеркалення в цих образах (*сфера мікрокосму*).

Звукопис у творчості К. Дебюссі має *багатопланову семантичну архітектуру* та за допомогою засобів музичної виразності й

композиційно-технічних прийомів знаходить свій прояв у звукозображенні та звуконаслідуванні через: відображення природних явищ (водної стихії, вітру хмар тощо), об'єктів навколишнього світу (дзвону, архітектурних споруд та ін.), імітації звучності музичних інструментів (гітарних награвів, гри на флейті та ін.), відтворення образів руху, пейзажів, образів географічних ландшафтів, міфічних істот, античності, фантастичних образів, відтворення технік живопису (ефектів світлотіні, кольорових та світлових відблисків, пленера, просторової перспективи, графічності, фактурних мазків фарб, ефекту статичності, ілюзії живописного полотна).

До характерних засобів музичної виразності, що притаманні фортепіанному звукопису К. Дебюссі, відносяться: графічний «абрис» мелодичного малюнку, примхливість мелодичної лінії, її «розрядженість» на окремі дрібні мотиви серед площини музичної фактури (ефект техніки дрібних, роздільних імпресіоністичних мазків); гармонічна колористичність, барвистість, «мерехтливість» (ефект світлотіні, руху тощо); просторовість фактури, що набуває ознак об'ємності, багатошаровості, поліфонічності (ефект просторової перспективи, фону в живописі), «злиття» тембрових барв за допомогою застосування педалі, гармонічні нашарування (ефект «тембрових плям»).

Відтворення звукопису в реальному звучанні залежить від виконавської інтерпретації музичного твору, що має бути відповідною його авторському задуму. Виконавська поетика звукопису фортепіанних творів К. Дебюссі розкриває себе крізь призму так званої *нової виконавської естетики*. Для музиканта-виконавця, в першу чергу, є необхідним дотримання всіх авторських вказівок та ремарок: від зазначення музичної програми твору, характеру звучання до найдрібніших подробиць щодо динаміки, артикуляції, фразування, агогіки, педалі. Головною метою для піаніста постає відтворення засобами виконавської виразності «достовірності» прообразів звукопису, зокрема – їх найхарактерніших

прикмет, що втілено композитором у музиці. Зокрема, є необхідним відчуття звукової перспективи («вибудовування» звукової перспективи завдяки фактурній, тембровій диференціації, «градуїзований» динаміці), відчуття звуку як *самоцінності* в момент його відтворення / звуковидобування (особлива увага до туше, тембродинаміки, фразування, педалі), створення природних агогічних відхилень, що наслідують закони фразування. Всі засоби виконавської виразності тотально підпорядковуються головній меті – відтворити музичний образ твору, «прототип» якого став об'єктом звукопису. Варіантна множинність виконавської інтерпретації звукопису пояснюється тим, що виконавець спирається на власні, індивідуальні асоціації та уявлення щодо цього «прототипу», які залежать від його персонального життєвого досвіду та індивідуального виконавського стилю. Яскравим прикладом цієї думки служить здійснений нами в представленому магістерському дослідженні компаративний аналіз виконавських версій фортепіанної сюїти «Естампи» К. Дебюссі. Представник французької фортепіанної школи Ж. Бавузе належить до «*діонісійського*» (за О. Катрич [23]) типу виконавця, його інтерпретаційна концепція фокусується навколо виявлення образної сфери мікрокосму музичного твору, а представниця української фортепіанної школи Т. Ковальову – до «*аполонічного*» (за О. Катрич [23]) типу виконавця, відповідно її виконавська увага спрямована на втілення образів макрокосму музичного твору.

У процесі дослідження нами було виявлено наявність концепції «вічно-жіночного» (за Й. Гете [84]) у вокальному циклі «Три пісні Білітіс» К. Дебюссі на слова П. Луї, а також в переробленому надалі творі «Шість античних епіграфів» К. Дебюссі для двох фортепіано та фортепіано соло. Отже, подальшою перспективою дослідження ми вбачаємо семантичний аналіз музичних творів К. Дебюссі крізь призму концептосфери «вічної-жіночності».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. *В. Беньямін. Вибране*. Львів: Літопис, 2002. С. 53-81.
2. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. №2 (26). С. 107–111. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/27612>
3. Бурська О. Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2018. № 2. С. 90–102.
4. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство : зб. ст.* Київ, Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–107.
5. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура» : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
6. Гаврілова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти : збірник наукових праць*. 2016. Вип. 3. С. 97-106.
7. Гаран К. М. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей «Мініатюри» О. М. Яковчука). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2014. Вип. 15. С. 118-125.
8. Герасимова Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 168–178.
9. Горюхіна Н.О. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУіМ. П. І. Чайковського, ред-упор. І. А. Котляревський*. Київ, 2000. Вип. 7 (Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття). С. 16 – 30.
10. Денисенко І.Е. Мотивно-фактурные комплексы в фортепианном стиле К. Дебюсси. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць*. Луганський державний інститут культури і мистецтв. Луганськ, 2010. 12. С. 143–155.

11. Довжинець І. Відтворення плерних ефектів у фортеп'яній музиці : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства : Одеська державна музична академія імені А.В.Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
12. Довжинець І. Фактура як засіб відтворення плеру у фортеп'яній музиці. *Фортеп'яне мистецтво в європейському часопросторі: колект. монографія*. Н.Ю. Зимогляд, П. А. Кордовська, Д. В. Кутлуєва та ін.; ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Вид. Естет Прінт, 2023. С. 146–183.
13. Єргієва О. Емоційний інтелект музиканта-інструменталіста і транзитивність художньо-естетичних емоцій в концертно-комунікативній ситуації. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2016. № 22. С. 273–285.
14. Жарков А. К проблеме тембрового смыслообразования. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 129–134.
15. Жарков А. Тембр в музыке: к проблеме определения понятия. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
16. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : Монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
17. Игнатченко Г. Ритмо-фактурный комплекс музыкального произведения: теоретические предпосылки исследования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Каравела, 1999. Вип. 4. С. 3–16.
18. Игнатченко Г. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ : Науковий світ, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
19. Ілечко М. П. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог «бароко – ХХ століття». *Молодий вчений*. 2018. №2(2). С. 513–516.
20. Ілечко М. П. Українська фортеп'янна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: дис... канд. мистецтв. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Одеса, 2018. 217 с.

21. Илечко М. П. Эволюция фортепианной сюиты как жанрово-стилевого феномена в европейской музыке. *European Applied Sciences : [Wissenschaftliche Zeitschrift / Redaktions kollegium Prof. Dr. phil. Lutz Schumacher, Prof. Dr.-Ing. Johannes Pinnekamp undand]*. Stuttgart, Germany. 2017. № 4. S. 71–73.

22. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. 35. С. 6-12.

23. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики) *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. 29. С. 111-118

24. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя : [підручник]. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

25. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2014. № 3 (13). С. 52–57.

26. Кияновська Л. «Функції програмності у сприйнятті музичного твору» : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 1985. 230 с.

27. Копелюк О. О. Формування композиторського стилю І. Карабиця (на прикладі фортепіанного циклу «Прелюдія і токато») *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. №3. С. 162–167.

28. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю. дис. ... канд. мистецтв. Харків, 2018. 334 с.

29. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. Київ : Музична Україна. 1989. С. 28–34.

30. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Музична Україна, 1984. 160 с.

31. Палмер К. «Імпресіонізм в музиці», London, 1973, 21974, 248 p.

32. Кужелева Е.А. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века: дисс. ...канд. искусств. Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2003. 230 с.
33. Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд. искусствоведения. *Національна музична академія України імені П.І. Чайковського*. Киев, 2005. 188 с.
34. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 215 с.
35. Марач О. Аполонічний і діонісійський архетипи в диригентсько-хоровому виконавстві (на прикладі творчості маестро О. Тарасенка та О. Вацека). *Студії мистецтвознавчі*. НАН України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. – Число 3 (39). Театр. Музика. Кіно. – К. : ІМФЕ, 2012. С. 53–58.
36. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 300 с.
37. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
38. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев, 2012. 272 с.
39. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). Київ : Музична Україна, 1979. 272 с.
40. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
41. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості XX-початку XXI ст.): дис. ... докт. мистецтв. *Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського*. Харків, 2020. 517 с.

42. Олексів Я. Ретроспекція жанрів сюїти та партити в музичному просторі ХХ століття. *Молодь і ринок*. 2012. № 5. С.62-67.
43. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці хх століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2021. 242 с.
44. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.
45. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. Киев : Музыка, 1987. 182 с.
46. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. *Культура України: Зб. наук. праць* Вип. 10. Мистецтвознавство. Філософія. Х.: ХДАК, 2002. С. 163-170.
47. Рябуха Н. О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації. Харків : Бровін О. В., 2010. 258 с.
48. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Харк. держ. акад. культури. Харків, 2004. 20 с.
49. Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2016. 336 с.
50. Рябуха Н. Звукообраз як категорія музичної інтерпретації. Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : матеріали VII всеукр. наук.-практ. конф., 27–29 берез. 2013 р. *Луганск. держ. акад. культури і мистецтв*. Луганськ, 2013. С. 385–389.
51. Самойленко О. І. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: зб. ст. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. 2004. С. 3-12.

52. Самойленко А. Жанр–стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Соціально–педагогічні аспекти професійного навчання: Збірник наукових праць*. Київ.: Науковий світ, 2002. С. 98-106.
53. Самойленко О. І. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької // *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2015. № 4(29). С. 28-38.
54. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 18 с.
55. Сердюк І. Семантика музичного портрету у клавірнофортепіанній творчості ХVІІ–ХХ століть : дис....канд.мистецтвознавства. Одеса, 2021. 246с.
56. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль : монографія. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
57. Сухленко И. Ю. О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук пр. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362–373.
58. Сюта Б. Константні моделі в процесі музичного смислоутворення. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Випуск 60: Збірка статей. Київ, 2006. С. 69-77.
59. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання // *Українське музикознавство: науково-методичний збірник* / Упоряд. М. Д. Копиця. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пясковського С. 138-159.
60. Сюта Б. Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики. *Současné slovanské jazyky a literatury: tradice a současnost Alla Archangelska (ed.)*. Olomouc, 2014. С. 159-167.

61. Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності вмузичних текстах кінця ХХ ст. // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2005. Випуск VIII. С. 63-72.
62. Сюта Б. Чинники формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ століття // *Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 72. С. 19-28.
63. Таран І. М. Феномен мініатюри в контексті сучасної української фортепіанної музики. *Українська музична культура на сучасному етапі : трансформація традиційних і академічних форм : зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції* (Івано-Франківськ, 24–25 квітня 2013 року). Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника / Редактор-упорядник В. Дутчак. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 124–128.
64. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
65. Тихомирова Н. Ф. Музыкальная психология : учебное пособие для высших музыкальных учебных заведений I-II уровней аккредитации. Н.Ф. Тихомирова, П. П. Скляр *Государственный методический центр учебных заведений культуры и искусств, Луганский колледж культуры и искусств*. Київ: Глобус, 2001. 191 с.
66. Тукова І. О понятті «жанровий стиль». *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2004. 38. С. 27 – 33.
67. Туриніна О. Психологія творчості: навчальний посібник. Київ: МАУП, 2007. 160 с.

68. Чжан Ївень «Тема “вічної жіночності” в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві» автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2021. 23 с.
69. Шаповалова Л. Рефлексивный художник: Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 291 с.
70. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
71. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : *Навчальний посібник*. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
72. Шип С. В. Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред. кол. О. С. Тимошенко, В. Г. Москаленко [та ін.] Київ, 2002. Випуск 20: Музичний твір: проблема розуміння. С. 13–22.
73. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). Одесса, 2001. 296 с.
74. Шкоба В. Модерністський звукопис у П'яти хорах Бориса Лятошинського на вірші Максима Рильського: стилістика хорового мислення. Мистецтво та культура. *Fine Art and Culture Studies*, Вип. 1, 2022. 9 с.
75. Ю. Юцевич. Музыка: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
76. Якубяк Я. Аналіз музичних творів: музичні форми. Ч. I. Тернопіль: СМП «Астон», 1999. 208 с.
77. Barthes R. Poétique du récit, Editions du Seuil: Paris. 1977, p. 78.
78. Claude Debussy. Images (oubliées). Theodore presser company, Brun Mawr, Pennsylvania, 1977.
https://primanota.net/arch/scores/02960844_Debussi_Klod_-_Zabitiie_obrazi/Images_inedites_1894.pdf (дата звернення 05.06.2024)
79. Claude Debussy. Prelude to "The Afternoon of a Faun": An Authoritative Score: Mallarme's Poem: Backgrounds and Sources: Criticism and

Analysis. Edited by William W. Austin. New York: Norton and Company, Inc., 1970.

80. Cortot, Alfred. La musique française de piano: Ser. I, II. Paris: Rieder, 1932.

81. Dawes, Frank. Debussy Piano Music. *BBC Music Guide*. London: British Broadcasting Corporation, 1982.

82. Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*. London, 1969, v.2, p. 172.

83. François Lesure. Claude Debussy: A Critical Biography. Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2019. p. 234.

84. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Münchener Ausgabe (Hanser) 1982.

85. Lockspeiser, Edward. Debussy, sa vie et sa pensée. Trad, de l'anglais par Leo Dile;

86. Marguerite Long. At the Piano with Debussy. Dent, 1972. p. 78.

87. Pierre Louÿs. The Songs of Bilitis. Translated by Alvah C., 1926. <https://sacred-texts.com/cla/sob/> (дата звернення 11.06.2024)

88. Robert Chesterman, *Conversations with Conductors*. London, 1976. p. 92.

89. Stefan Jarocinski, Debussy: Impressionism and Symbolism. London: Ernst Eulenberg Ltd,. 1976. 109 p.

90. Schmitz, Robert. Debussy Piano Works. New York, 1950.

91. Vuillermoz E., *Historie de la musique*, p. 355.