

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

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ «TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY»
В УПОРЯДКУВАННІ А. ПРІОНЬЄ: ВІД КОМПОЗИТОРСЬКОГО
ЗАДУМУ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.**

Магістерська робота
Бахрамової Катерини Михайлівни
Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, професор
Чернявська Маріанна Станіславівна

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



ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. ЗБІРКА «TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY» В ЄВРОПЕЙСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	7
1.1 Жанр «Tombeau» як представник меморіальності у музиці.....	7
1.2 Історія створення збірки «Tombeau de Claude Debussy» як зразок колективної творчості.....	9
1.3 Вплив соціальних контактів Дебюссі з авторами мініатюр на образний зміст збірки «Tombeau de Claude Debussy»	18
Висновки до РОЗДІЛУ 1.....	22
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ВИБРАНИХ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР ЗБІРКИ.....	23
2.1 G. Francesco Malipiero - Pour le Tombeau de Claude Debussy.....	23
2.2 Eugene Goossens - Pour le Tombeau de Claude Debussy.....	25
2.3 Bela Bartok «Improvisations on Hungarian Peasant Song» (a la memoire de Claude Debussy).....	27
2.4 Florent Schmitt «Et Pan, au fond des bles lunaires, s' accouda».....	34
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	40
РОЗДІЛ 3. ВИБРАНІ ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ : ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	42
3.1 Піаністичне трактування Марі-Кетрін Жиро.....	42
3.2 Виконавська версія Томера Лева.....	48
Висновки до РОЗДІЛУ 3.....	53
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Актуальність теми. Фортепіанна творчість, стилістичні та гармонічні відкриття та досягнення французького композитора - імпресіоніста К. Дебюссі надихнули редактора А.Прюньє та авторів збірки «Гробниця Клода Дебюссі» до створення десяти різнохарактерних, різножанрових, концертних і не легких для виконання п'єс. Робота стала своєрідною данню подяки великому митцю тому, що у ній кожен намагався наблизитися до унікального, авторського стилю не лише манерою написання, а й виконання - Клода Дебюссі. Збірка, на жаль, мало відома як в Україні, так і не надто поширена у всьому світі, через що рідко зустрічається у репертуарі сучасних виконавців. На сьогодні також немає опублікованих робіт, присвячених дослідженню цього масштабного колективного проекту.

Щодо виконавського аспекту, то знову ж таки постає проблема недостатньої відомості. Практично не досліджені сьогодні піаністичні особливості цієї музики, відсутні дані про її яскравих виконавців, немає аналізу їх інтерпретацій. Додатковим фактором актуальності є саме наявність її у репертуарі автора магістерської роботи та власний досвід виконання на різних концертних сценах.

Однією з найважливіших виконавських завдань в подібних творах постає проблема створення цілісної інтерпретації, яка утворюється завдяки взаємодії кількох елементів: стилю, фактури, програми, всіх засобів виразності (артикуляція, динаміка, темп, агогіка, тембр). Даний ракурс визначає актуальність теми.

Об'єкт дослідження – композиторська та виконавська фортепіанна творчість ХХ століття.

Предмет дослідження – втілення стильових принципів мислення К. Дебюссі у колективній збірці «Tombeau de Claude Debussy».

Матеріал дослідження – нотний текст вибраних фортепіанних мініатюр збірки «Tombeau de Claude Debussy» (№3 G. Francesco Malipiero;

№4 Eugene Goossens - Pour le Tombeau de Debussy; №5 Bella Bartok «Improvisations on Hungarian Peasant Song» (a la memoire de Claude Debussy); №6 Florent Schmitt «Et Pan, au fond des bles lunaires, s' accouda») та аудіоверсії Марі-Кетрін Жиро та Томера Лева.

Мета дослідження – створення цілісної картини колективної збірки «Tombeau de Claude Debussy» в стильовому та виконавському аспектах.

Досягненню мети сприяють такі **завдання** :

- розкрити особливості меморіальності та жанру «Tombeau»;
- розглянути історію створення збірки, а також соціальні контакти між вибраними композиторами та К.Дебюссі;
- окреслити риси фортепіанного стилю К. Дебюссі;
- надати загальний аналіз вибраних фортепіанних п'єс;
- здійснити аналіз інтерпретацій Томера Лева (1992 р.) та Марі-Кетрін Жиро (1990 р.) вибраних фортепіанних п'єс зі збірки «Tombeau de Claude Debussy»;
- виявити виконавські засоби, що формують індивідуальну образну концепцію виконавця, його інтерпретацію.

Методи дослідження :

- історичний, оскільки наукові дослідження охоплюють різні етапи розвитку фортепіанного мистецтва.
- джерелознавчий - сприяє залученню архівного історичного та нотного матеріалу, періодики тощо;
- стилістичний: необхідний з точки зору визначення індивідуально-авторських принципів творчості композиторів.
- інтонаційно-виконавський - обумовлює цілісний погляд на музичні твори та їх актуалізацію через відтворення композиторського задуму;
- інтерпретаційний метод, що є невід'ємною частиною виконавського аналізу;
- порівняльний, що дозволяє виявити спільні та специфічні риси виконавських задумів М.- К. Жиро та Т.Лев.

Теоретична база : Базові дослідження широкого кола питань з:

- теорії музики, аналізу музичних творів (у працях Смаглій Г. , Маловик Л. [33], Шип С. [41], Якуб'як Я. [43]);
- проблем жанру та стилю музичного мистецтва ХХ століття (Гнатів Т. [6], Шнеерсон Г. [42]);
- провідних рис меморіальності та жанку «Tombeau» (Андрушак Т. [1], Заозерских А., Чихачьова М. [11], Скорина Л. [32], Фоміної Н. [39], Бочаров Ю [4]);
- виконавської інтерпретації в музиці (праці Катрич О. [15], Котляревська О. [17], Москаленко В. [20, 21, 22] , Салій В. [29], Фекете О. [37]);
- фортепіанного виконавства (Касьяненко Л. [12, 13, 14], Фархутдинової С. [38]);
- стилістичних принципів імпресіонізму К. Дебюссі (дослідження Бєлової С. [3], Козлова В. [16], Лонг М. [18], Перич О. [25], Роциної Т. [28], Шнеєрсона Г. [42]).
- Онлайн-статті, -рецензії, листи, присвячені біографії і творчості авторів збірки, а також постаті Клода Дебюссі ([23], [26], [34], [46], [49], [52], [57], [58],).

Наукова новизна отриманих результатів. Аспект наукової новизни дослідження визначений тим, що у роботі аналізується маловідома збірка «Гробниця Клода Дебюссі», а також виявлено виконавські завдання, що постають перед інтерпретатором фортепіанних творів. Вперше вибрані п'єси аналізуються у виконанні Марі-Кетрін Жиро і Томера Лева. Цикл став предметом цілеспрямованого вивчення, що в сукупності складають питання обраного змісту, відродження стилю, музикознавчого та виконавського аналізу, та в аспекті інтерпретації.

Апробація результатів дослідження здійснювалась у виступі на III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному

глобалізованому просторі», де було оприлюднено основні положення дослідження. (Харків,2022).

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що його зміст може бути використаний у педагогічній та виконавській практиці, аналізі музичних творів на виконавських факультетах, історії фортепіанного мистецтва, та навіть підґрунтям для подальших досліджень збірки в інших аспектах;

Структура: Представлена робота складається із: Вступу, Трьох розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи - 62 сторінки: основний текст - 54 сторінки, список літератури - 58 найменувань.

РОЗДІЛ 1.

ЗБІРКА «TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY» В ЄВРОПЕЙСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.

1.1 Жанр «Tombeau» як представник меморіальності у музиці.

Меморіальний жанр (від лат. *memorialis* - пам'ятний) представляє собою музичні твори (як з літературним текстом, так і без нього), які стали пам'яткою, вшануванням видатних подій або особистостей. Свій початок цей жанр бере у літературі, з праці Скорини Л. дізнаємось, що жанр мав назву «присвята пам'яті» і широкого розповсюдження набув саме у ХХ ст. «Адресати» подібних присвят відійшли у вічність, тож письменники прагнули своїми творами зафіксувати спогад про них. У таких творах представлена комунікація закритого типу, що не допускає зворотного зв'язку» [30, с. 49]. У нашому ж випадку цим «адресатом» став Клод Дебюссі, а сама збірка «Гробниця Клода Дебюссі» безумовно стала прикладом саме меморіальної творчості.

Що стосується жанру в музичній практиці, то музикознавці, зокрема, Андрущак Т.С. називає такі роботи «*in memoriam*». «Це твори, актуалізовані особливою життєвою ситуацією (смерть людини, масова загибель людей в трагічних обставинах) і сконцентровані на вираженні скорботи і світлої пам'яті по загиблим. У музикознавчій лексиці за такими творами закріпився цілий ряд позначень - прощальні, траурні, поминальні, меморіальні опуси» [1, с.3]. «Пам'яті», «Присвячується». Часто композитори дають опусу емоційний коментар або назву («Плач», «Траурний плач», «Трен», «*Lamento furioso*»), акцентують в заголовку ідею присвячення («Меморія», «Вінок») або використовують вказівки символічного характеру («Постлюдія»). Для слухача ця вказівка на «адресата», в сукупності з такого роду назвою, стає ключем до розуміння ідейного задуму твору, налаштовує на певну емоційно-сміслову хвилю.

В залежності від «адресата» дослідниця класифікує твори «in memoriam» на три групи. Наша збірка належатиме за класифікацією Андрущак Т. С. до третьої «На смерть поета». Цю групу представляють посвяти видатним музикантам. До речі, традиція складати такого роду «оплакування по музикантам» існувала не лише в ХХ столітті, але і значно раніше («На могилі Ріхарда Вагнера» Ф. Ліст). Яскравими прикладами цього творчого напрямку є також твори : фортепіанне тріо «Пам'яті великого художника» П. Чайковського, «Пам'яті Ф. Шопена. Елегія і траурний марш» Ст. Хеллера, «Траурна музика» пам'яті Б.Бартока для струнного оркестру В. Лютославського, «Плач пам'яті Окегема» Ж. Дебре, «Канон пам'яті Стравінського» Є. Денисова, «Канон пам'яті І. Стравінського» А. Шнітке, цикл фортепіанних поминальних мініатюр на монограму DSCN Ж. Дебре, А. Ешпая, К. Караєва, М. Скорика, Г. Кохана та інших, «Послання» для фортепіано А. Вустіна та багато інших.

Tombeau (в пер. від фр. - надгробок, гробниця) жанр французької музики епохи бароко. Інструментальна п'еса, присвячена пам'яті відомої людини (частіше всього музиканта). Має як літературний прототип (у Франції 16 століття під tombeau розуміли вірш або кілька віршів, написаних на смерть людини), так і власне музичний, продовжуючи традицію вокального deploration (деплорасьйон, франц. – оплакування). Серед музикантів термін tombeau, ймовірно, вперше зауважив для себе Е. Готьє («Tombeau (лютністу) Месанжо», 1638). Пізніше до жанру звертались Ж. д'Аламбер, Л. Куперен, М. Мааре, І. Фробергер. Зазвичай це або окремі, або ті, що входять до складу певних збірок п'еси скорботного ліричного характеру з ускладненою, часто примхливою ритмікою, орнаментикою, що не виключає танцювальну природу деяких із них (до прикладу павана Д. Готьє, або алеманда Р. де Візе). Аббат Керолін [45] у своїй статті для журналу Американського Музичного товариства зазначає, що варто сприймати подвійну перспективу в tombeau, яка з'єднує мертвих і живих: вона відтворює неживий твір. Твір фігурує, як лялька-маріонетка, неживий

об'єкт, що приводиться в рух за допомогою людської руки, що рухається з середини. «Живий композитор грає свій недосконалий запис мертвого майстра, а колишній майстер повертає нинішнього композитора із застою чи смерті». У цих рядках Аббат натякає на ностальгічну функцію томбо, що складається з його «недосконалості» відтворення (або звучання) минулих звуків, які стали нечутними. Мета томбо дати друге життя та дати надію на повернення митця рівносильна відображенню у цьому жанрі смутку про втрату.

Те, що жанр *tombeau* ми можемо віднести до меморіальних творів свідчать і такі його назви : «На смерть...», «Пам'яті», «Прощання...», «Останній привіт...». На відміну від італійського *lamento* , в *tombeau* не слід використовувати виразні елементи жалоби. Тим не менш, були використані деякі типові звуконаслідувальні елементи: повторювані нотні мотиви, що зображують «стукіт смерті у двері», висхідні або низхідні діатонічні або хроматичні ходи, які зображують скорботи душі і трансцендентність.

Саме до жанру *tombeau* найчастіше звертались композитори при написанні «надгробних плачів» по відомим музикантам. Як виявилось, цей існуючий здавна інструментальний жанр в найбільшій мірі дозволяв наблизитись до самого «адресата», тобто композитори прагнули щоб твір не символізував співчуття родині загиблого, а був пов'язаний лише з самим виконавцем.

Жанр *tombeau* почав занепадати з кінця 18 століття, проте в 20 столітті він найкраще відродився в сюїті М. Равеля «*Le Tombeau de Couperin*» (1919) («Гробниця Куперена»).

1.2 Історія створення збірки «*Tombeau de Claude Debussy*» як зразок колективної творчості.

Постать Клода Дебюссі залишила величезний слід в історії музичного мистецтва. Композитор залишається найбільш відомим представником нової

французької школи на межі XIX - XX століть. Він дав життя великій кількості творів, які прославили ім'я митця далеко за межами рідної Франції. Доля подарувала Клоду Дебюссі всього лише 55 років життя, однак навіть цього часу вистачило, щоб докорінно змінити європейську музичну історію. Творчість цього французького генія стала не тільки вінцем великій витонченій епосі, а й тим самим флагманом, який відкрив дорогу нових парадигм в мистецтві XX і XXI століть.

Все своє життя Клод Дебюссі присвятив музиці. Він був талановитим композитором та виконавцем. У згадках М. Лонг [18] говориться, що сам композитор не вважав себе представником імпресіоністичного напрямку і дивувався, що його музика важко давалась виконавцям « <...> Дебюсси отрицал свою принадлежность к импрессионизму: под обманчивой импровизационной внешностью его музыка скрывает такую заботу о форме, такую внутреннюю упорядоченность! Часто в нем ищут лишь пейзажи и описательную поэзию там, где, это нужно признать, сбивающим с толку образом смешаны нежность, юмор и значительность. Как передать мысль, столь своеобразную, столь утонченную? Когда он играл свои произведения, это было прекрасно... У других — ничего, похожего! Я не могла понять ». Дебюссі зобов'язаний «своєму мистецтву самому собі».

Не стало композитора 25 березня 1918 року. Останні хвилини життя Дебюссі провів хоч і у колі рідних, проте під пострілами кулеметів та повітряними наступами німецьких сил. Літаки були поблизу будинку Дебюссі, а він був настільки хворим та слабким, що його навіть не могли помістити у сховище.

Смерть великого Дебюссі оплакувала вся Європа, про що свідчить велика кількість згадок, некрологів, які публікувались в газетах та журналах різних куточків світу. Це були важкі часи періоду Першої світової війни, тому представники культурної громади не змогли в повній мірі вшанувати відхід у вічність свого цінного друга, колеги та великого діяча того часу. Саме ця сумна подія стала поштовхом до створення збірки, присвяченої

Клоду Дебюссі. Два роки по тому, у 1920 р. паризький журнал «*La Revue Musicale*», засновником якого був Анрі Прюньє, в знак великої пошани присвятить постаті Клода Дебюссі окремий іменний випуск із особливим нотним додатком – колективною збіркою творів «Гробниця Клода Дебюссі». У другому випуску цього журналу вийшов спеціальний проект, пов'язаний із Дебюссі, де автори статей аналізували значення творчості композитора та зв'язок її з іншими національними культурами.

В умовах війни, страшенної кризи усіх сфер суспільного життя, зокрема і в журналістиці, більшість видавництв, тим більше мистецьких, припинило свою діяльність, популярність мали лише щоденні газети, насичені політичною та агітаційною інформацією. Проте не зважаючи на такі шалені труднощі музикознавець Анрі Прюньє 1916 р. з розпорядження уряду Франції починає працювати у складі економічної місії в Італії, яку в той час очолював Поль Клодель (дипломат і поет), пізніше – співавтор А. Онегера та інших композиторів «Шістки». Саме під час цієї робочої поїздки Анрі Прюньє втілює бажання популяризувати французьку музику за допомогою співпраці, концертної діяльності із знаменитим піаністом Альфредом Корто, що в подальшому збагатить коло артистичних знайомств. Пізніше Прюньє завдяки широкому спектру знайомств, у власному домі влаштовував зустрічі художників, музикантів та критиків. Окрім нових знайомств, Анрі приходить на думку ідея створити нове французьке видання, видання міжнародного рівня, з іноземною читацькою аудиторією, а головне, з пропагуванням ідей на той час сучасної музики. Цей період і став точкою відліку, початком пошуку партнерів, всіх можливих спонсорів та інвесторів для «*La Revue Musicale*». У період перебування в Італії А. Прюньє вдається домогтися надзвичайно важливих чинників, що в подальшому потужно впливатимуть на втілення задуманого ним проекту, а саме: отримати місце у раді директорів римської Академії «Санта-Сесілія», на що дав згоду граф Сан-Мартіно; знаходить акціонера у постаті французького військового аташе

в Італії Жоржа Ноблемайр; домовляється із бельгійським банкіром та меценатом Генрі Ле Бюуфом про майбутній ринок збуту на території Бельгії.

По приїзду до рідної Франції у 1920 році, Прюньє починає втілювати свою ідею в життя. Проте, він розуміє, що перш за все йому необхідно відмовитись від суто музикознавчого підходу в komponуванні журналу, натомість доповнити його публікаціями, що відбивають міжпредметні зв'язки музики з хореографією та літературою. В результаті це дозволить актуалізувати, популяризувати видання, зацікавити більшу кількість читачів. Музика, звичайно, була домінуючою позицією. Серед постатей, які найчастіше фігурували у публікаціях були: К. Дебюссі, М. Равель, І. Стравінський.

Важливо зазначити, що саме творчість Клода Дебюссі займала центральні позиції на шпальтах журналу впродовж всього періоду його існування, оскільки, вочевидь, мала колосальне значення для розвитку тогочасної європейської музичної культури. Будучи, свого роду, паростком модернізму на початку ХХ ст., художня діяльність Дебюссі сприяла формуванню нової естетики та кристалізації нової свідомості, що об'єднувало численних композиторів, котрі зазнали його впливу.

Через рік після смерті композитора, Анрі Прюньє звернувся до відомих композиторів з різних країн з проханням написати кілька п'єс пам'яті великого французького імпресіоніста. В архівах збереглися лише уривкові свідчення про походження меморіального проекту та його розвитку. Колективна збірка з'явилась завдяки п'ятьом найвідомішим на той час французьким композиторам (Поль Дюка, Альберт Руссель, Флоран Шмітт, Моріс Равель і Ерік Саті) та п'ятьом іноземним композиторам, які представляли різні нації (Франческо Маліп'єро, Юджин Гуссенс, Бела Барток, Ігор Стравінський та Мануель де Фалья) частково вибрані з власних знайомих Прюньє і ті, які на той час були присутні в Французькій столиці, або були там нещодавно. Із дисертації, присвяченої ностальгії в Парижі після Першої світової війни [58] дізнаємось, що усі десять композиторів були

запрошені не відразу. Насправді, деякі композитори лише згадуються в кінці листування навколо Tombeau, в той час як принаймні один композитор спочатку розглянутий не увійшов до остаточної збірки. Точніше, Фалья отримав своє запрошення скласти коротку пошану Дебюссі 4 лютого 1920 р., а Стравінський, очевидно, лише через два місяці, у квітні.

У листі Прюньє, адресованому Андре Капле, згадується про проект і його співавторів, але не перераховуючи трьох з десяти остаточної збірки композиторів (Русселя, Бартока і Саті), в той час як був А. Шенберг, якому було надіслано запрошення 30 червня. Прюньє також розкрив певні знання про історичні умовності жанру томбо, пов'язуючи свою публікацію з «пам'ятниками», які поети Відродження зводили до померлих художників. Звідси видається, що хоча зміст і джерела формувались поступово, протягом кількох місяців (можливо навіть, що Саті був прийнятий аж у жовтні), функція збірки - наслідування томбо, була вирішена з самого початку і, мабуть, вплинула на вибір композиторів. Все ж таки, Шенберг не брав участі в колекції, німецькі чи австрійські композитори більше не були представлені, що могло б говорити про політику війни та безпосередньо післявоєнного періоду більше, ніж через відсутність відповідного композитора (також відсутній були такі, як Ріхард Штраус, Ганс Пфіцнер та Олександр фон Землінський). Справді, ми можемо уявити собі складність у виправданні включення цих націй у публікацію присвячену композитору, смерть якого була охарактеризована як жертва нападів на Париж.

Кожен із представлених композиторів намагався втілити у творах своє бачення стилю Клода Дебюссі. Творча діяльність композитора в свій час сприяла формуванню нової естетики та мала значний вплив на творчі доробки численних композиторів – сучасників і послідовників. Слід зауважити, що всі твори зі збірки не були опубліковані раніше, а створені спеціально для меморіального проекту, організованого Анрі Прюньє. Збірка налічує десять мініатюр, шість з яких написані для фортепіано, інші ж чотири для різних складів музикантів. Щодо цих чотирьох композицій то їх

авторами були І. Стравінський, М. Равель, М. де Фалья та Е. Саті. У Стравінського це фрагмент з Симфонії для духового ансамблю, у Раделя - Дует для скрипки з віолончеллю, який згодом увійде до його камерної сонати. М. де Фалья запропонував твір для гітари, а у Е. Саті це була вокальна мініатюра на слова А. Ламартіна у фортепіанному супроводі. До речі, кожен із цих творів був надісланий у фортепіанній транскрипції, написаній самими авторами окрім, звичайно, останнього вокального.

Оскільки в історії розвитку меморіальної традиції не було чітких рамок що до вибору жанру, форми, виконавця, про що йдеться у попередньому підрозділі, колектив композиторів збагатив збірку тими творами, у яких на їхню думку найкраще довелось передати людські, композиторські, стильові якості Клода Французького. Анрі Прюньє дуже поважав творчість Дебюссі, він та всі композитори збірки тяжко переживали втрату близького друга. Цей проект - не просто оплакування втрати композитора, але і прагнення вшанувати велику втрату в історії світової музики та спроба увіковічнити великі досягнення митця, продемонструвати його вплив на культуру того часу.

Щодо стилю Клода Дебюссі, то С. Яроціньський пише, що композитор подібно художникам-імпресіоністам черпає враження в природі і перетворює їх в духовні образи, що мають музичну форму вираження. « ... Несмотря на свое отдаленное сходство с импрессионистами, он настолько сильно обращен внутрь себя, что в его произведениях находишь измученную душу нашего времени, трепещущую от чувств и нервных потрясений. Впрочем, даже в своих импрессионистических картинах он никогда не придерживался ноты, слышимой ухом, что является характерной чертой программной музыки. Он мерит больше, чем нотами, чтобы вполне использовать внутреннюю ценность своего впечатления» [44, с.95]

Дебюссі вважали першим композитором, для якого звуковий образ мав принципове значення. Він прагнув розширити звуковий простір за межі традиційного горизонту, в межах якого знаходиться уява митця. Його

виконавський стиль вирізняється більш прискіпливим відношенням до артикуляції, ніж до динамічних ефектів, своєю метро-ритмічною організацією, тому, що саме завдяки тривалостям тут визначається інтенсивність дотику до клавіатури та подальший взаємозв'язок між звуками.

Дебюссі відкрив нове покоління фортепіанного стилю з багатоплановою фактурою, прихованою в гармонічному пласті мелодією, ладо-гармонічною мовою, заснованою на несподіваних змінах досить далеких тональностей, на частому вживанні дисонансів та змінною ритміки. Серед нових прийомів фортепіанної техніки - складні комбінації її різних видів - акордів і октав, гамоподібних і арпеджованих пасажів, чергування рук. У творах досить часто зустрічається несподівана зміна фактури, викликана зміною образів або їх колористичних відтінків. Нерідко Дебюссі використовує одночасне звучання крайніх регістрів фортепіано без заповнення середини. Це створює ефект об'ємності і дозволяє водночас зберегти прозорість фактури.

Стиль фортепіанних творів композитора невід'ємний від його виконавської манери і відрізняється повною відмовою від усього зовнішнього, показного. Це камерний стиль в кращому сенсі цього слова, де віртуозні можливості інструменту підпорядковані завжди серйозному художньому завданню. В пошуках нової символіки Дебюссі намагається звільнити музику від сталих концепцій інтерпретацій. Він звертається як до образів природи, так і до людських почуттів з неперевершеною майстерністю. Ні одна із сторін немає переваги над іншою, лише їх взаємодія.

Створюючи збірку «Гробниця Клода Дебюссі» її автори мали можливість не просто створити меморіальний твір, але і спробувати себе у новому письмі. Кожен з них мав на той час вже сформовані, індивідуальні риси, але така можливість показала, що всі любили музику Клода Французького, знали, впізнавали і багато черпали з неї для себе. Про великий професіоналізм свідчить те, що ці твори не стали варіантом, копіюванням чи аналогом творчості великого Дебюссі. Навпаки, вони

наповнені свіжістю думок, методів, образів, в кожному творі відчувається своє композиторське бачення, переживання та способи його втілення. До прикладу П. Дюка зображає фавна (давнє національне божество Італії, що вирізнялось своєю добротою), який знаходиться в жалобі. Композитор пропонує образ світлої скорботи. Нотний текст на перший погляд дуже нагадує стиль написання Дебюссі, у фактурі налічуємо три пласти, один з яких відрізняється остінатністю. Динаміка зберігається в більшості випадків на *p* та *pp*, окрім кульмінації. Дуже тонко Дюка використовує верхній регістр, подібно Дебюссі, це не просто пасажі, які прикрашають мелодичну лінію, а окремий образ.

Зовсім по-іншому виражає свої почуття Е. Саті у «Ідилії для фортепіано». Його знайомство з К. Дебюссі відбулось в «Обер-дю-Клю» (ресторан) в 1891 (там Саті підробляв піаністом). Їх дружба була міцною і повною взаєморозуміння, але не позбавлена суперечностей, тривала довгих 20 років. Дебюссі, високо цінував вузьку, але чисту палітру Саті, якого він вважав "чарівним середньовічним музикантом, загубленим в цьому столітті. Своім твором Саті вирішив нагадати, що К. Дебюссі залишив також слід в історії вокальної музики. Мініатюра має легку, підтримуючу фортепіанну партію. Вся увага припадає на вокаліста. Технічно партія складна через постійні не стійкі гармонії, широкі напружені інтервали, зміни вокальних позицій та регістрів, настроїв та широке фразування.

Перлиною збірки можна вважати твір «Homenage» (в пер. з португальської - пам'ять, данина) М. де Фальї. Ознайомившись з музикою Клода Дебюссі одразу згадується прелюдія «Ворота Альгамбри» з її іспанським колоритом. За життя Дебюссі, М. де Фалья дуже високо оцінив його роботу «Вечір в Гренаді»; у статті «Клод Дебюссі і Іспанія» назвав її справжнім дивом проникнення в сутність образів Андалузії, «правдою без достовірності», тобто без цитування фольклорних оригіналів і висловив своє захоплення його творчою уявою. На відміну від інших, ця п'єса досить часто виконується, але у вигляді гітари соло. Вона викликає асоціацію ще одної

прогулянки в сонячній Іспанії. Насправді кожен композитор перейняв на себе риси, які б найкраще змогли «змалювати» творчий портрет Клода Дебюссі. Колективна збірка з'явилась досить швидко, вважаючи що це були нелегкі часи після війни, композитори знаходились в різних куточках світу, але ними керувала одна велика ідея, яку їм вдалось здійснити. Ці мініатюри стали найкращими світлими спогадами про Клода Французького, тому що хто як не друзі та композитори - одноступці могли пізнати його краще та зберегти безцінний творчий вклад митця.

Якщо говорити про те, на скільки успішним був цей проект, то як і будь-який інший, він мав своїх прихильників і критиків. Так, наприклад у рядках Роберта Годе [55], одного із найстаріших друзів Дебюссі, говориться про сором за «Томбо», який він відчував протягом тридцяти років «... композитор Равель («нанайменш порядний») і Фалья («найменш хибний з усіх») ». Ровесник Годе, музичний критик Віллі Шмід, відповів з такою ж антипатією, пішовши далі, не схвалюючи навіть композиції Фальї. Він писав, що усі композитори (крім Равеля) «складають корони, щоб сховати померлого, а вони чванлять, зайнявши з вульгарною зухвалістю місце бога, на славу якого мала бути ця церемонія». Потім Шмід додав, що композиція Саті була «недоречною», і що Чарльз-Марі Відор зробив би краще.

Ці коментарі, які були адресовані приватно, є одними з найбільш зневажливих коментарів проекту Прюньє. Хоча з іншого боку, громадські огляди загалом були більш збалансованими, але рідко взагалі позитивними. Безумовно, найважливішу рецензію на Tombeau написав Еміль Вюйєрмоз, яку було опубліковано в газеті Le Temps 19 листопада. Вюльєрмоз намагався захистити проект, який він вбачав «зворушливим свідченням релігії пам'яті».

1.3 Вплив соціальних контактів Дебюссі з авторами мініатюр на образний зміст збірки «Tombeau de Claude Debussy»

Цей підрозділ ми вирішили присвятити розкриттю особливостей соціальних контактів Клода Дебюссі з авторами вибраних фортепіанних творів нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy», оскільки ці відносини були досить контрастними, не надто близькими або ж взагалі відрізнялись відсутністю прямих особистісних контактів, проте саме такі митці складають більшість у групі авторів збірки пам'яті Дебюссі. Однак так чи інакше вони їх музичні шляхи перетинались.

Джану Франческо Маліп'єро (1882–1973) - італійський композитор та музикознавець. В 1913 році він здійснив поїздку до Парижу, де познайомився із М. Равелем (який зайняв «друге» місце на історичній дистанції визначних досягнень французького музичного модернізму та водночас мав найближчі дружні відносини із Дебюссі), М. де Фалья та І. Стравінським (композиторами, що входили до складу збірки). Поїздка до французької столиці також була особливою тим, що саме в цей період Ф. Маліп'єро знайомиться із творчістю К. Дебюссі, однак особиста зустріч двох митців так і не відбулась (опрацьовані нами джерела вказують на те, що композитори не були особисто знайомі, очевидно через гастрольну подорож, яка відбулась того ж року). Однак цих дві талановиті постаті познайомила музика. Юний Маліп'єро надзвичайно проникся творчістю Дебюссі, і та, в свою чергу, справила на нього велике враження. Очевидно, символістсько-імпресіоністські новації таки вплинули на Маліп'єро, оскільки ранній період його творчості дослідники позначають саме в стилі імпресіонізму. Справді, ходячи вулицями тогочасного Парижу, спілкуючись із близьким оточенням Дебюссі і не піддатись магічним засобам музики Клода – все одно, що «знайти на дні моря сухе каміння!»

Отже, можемо підсумувати, що навіть такий непрямий зв'язок із Дебюссі молодий композитор все таки опинився у сфері його впливу. Будучи

італійським співробітником «La Revue musicale» та, цілком ймовірно, знаючи про планування меморіального проекту, Маліп'єро ще навесні 1920 р. напише твір, присвячений пам'яті Дебюссі, який згодом увійде до нотної збірки. Починаючи з 20-х років ХХ ст., після періоду захоплення стилем Дебюссі, Маліп'єро поступово здобуває популярність, його творчість досягає фази зрілості та визнання.

Юджин Ейнслі Гуссенс (1893–1962) – англійсько - австралійський композитор та диригент, розквіт творчості якого припадає на 20-50-ті роки ХХ ст. Понад дев'ять років свого життя музикант провів у Австралії, та врешті у 1947 році став ректором консерваторії Нового Південного Уельса. Цей композитор був найбільш віддаленим як географічно так і маловідомим нам рецепієнтом Дебюссі, Ю. Гусенса можна вважати свого роду, його віртуальним послідовником .

Зазначимо, що Гуссенс теж не був знайомим із Дебюссі особисто, тим паче в його біографії ми не виявили, наявного в більшості авторів, «паризького періоду». Проте, як і багато інших композиторів доби модернізму, поступово відходячи від романтичних тенденцій, Гуссенс віднайшов свій власний художньо-стильовий орієнтир. Це і була, власне, творчість великого Клода Дебюссі. Її вплив особливо відчутний у ранніх та зрілих композиціях Гуссенса. Володіючи достатньо великим мистецьким досвідом, музикант, звісно ж, не міг «пройти повз» спадщини Дебюссі як певної першооснови розвитку європейської музики ХХ ст. Отже, це сприяло виникненню відповідних творчих паралелей та зумовило позицію шанобливого ставлення Ю. Гуссенса щодо К. Дебюссі як генія-передвісника.

Бела Барток (1881–1945) постає одним із найбільш знакових та водночас «самодостатніх» у плані художнього масштабу композитором-реципієнтом Дебюссі. Період його творчості кінця 1910-х – 1920-х рр. промаркований впливом імпресіонізму. Місто Дебюссі – Париж – став для Б. Бартока тією мистецькою фортецею, яку з першого разу йому «взяти» не вдалось. Перша поїздка до Парижу в 1905 р. стала для нього невдалою у

виконавсько-професійному плані (він невдало виступив тоді в міжнародному конкурсі піаністів імені Рубінштейна), проте виявилась багатою на отримані від численних мистецьких подій та явищ враження. 1907 р. стає переломним у творчому житті молодого Бартока, оскільки саме тоді З. Кодай, повернувшись із Парижу, предметно знайомить його з музикою Дебюссі. «Вивчаючи ці твори, Барток із подивом виявив у них ті самі мелодійні та гармонійні звороти, про які щойно було сказано. І це не дивно: гармонічне письмо Дебюссі також відчуло впливу східноєвропейського та азіатського фольклору, з яким він знайомився або безпосередньо, або через російську музику (зокрема, Бородіна і Мусоргського)» [2]. Барток оцінював Дебюссі виключно високо, як майстра імпресіоністського витонченого звукопису.

Таким чином, Барток, який переживав у той час кризу та водночас перебував у пошуках нового, отримав, свого роду, «свіжу кров», що ніби перелилася від музики Дебюссі в «тіло» його власної творчості. «Ім'я великого француза було для Бартока прапором антивагнерівського руху: в своєму запереченні ненависного німецького духу він прагнув опертись на досвід сучасних французів» [25, с. 104-105].

Наступна подорож Бартока до Парижу в 1909 р., здійснена з тією ж метою творчої реалізації, теж зазнала невдачі. Можна сказати, що угорський музикант відмовився від перспективи отримання будь-яких творчих контактів, вважаючи їх «неперспективними». «Його цікавила в Парижі лише одна людина – Клод Дебюссі. <...> Однак Дебюссі в той час був уже занадто замкненим» [24, с. 118]. Хоч зустрічі з кумиром не відбулось, проте його стилістика, зокрема техніка роботи в ладовій сфері, відтоді ще більше приваблювала Бартока, який прагнув «модернізувати» власну роботу з фольклором. Саме в творах 1910-х – 1920-х рр. стає очевидним, що Барток поєднує давній фольклорний матеріал із передовими досягненнями композиторів початку ХХ ст., особливо ж Дебюссі.

Знаковим для Бартока став наступний 1910 р., коли Дебюссі відвідав Будапешт із авторським концертом, після якого познайомився із угорським

композитором та виконавцями його Струнного квартету. Проте, нажаль, молодий колега не отримав очікуваного схвального відгуку від метра французької музики. Однак навіть цей випадок не охолодив потяг Бартока до музики Дебюссі. Радянський дослідник І. Нестьєв визначає імпресіоністичні елементи в багатьох бартоківських творах цього періоду – таких, наприклад, як «Ескізи», «Багателі», Друга скрипкова соната, «Мікрокосмос» та інші. Спираючись на наведені факти, І. Нестьєв стверджує, що першим після Ліста, хто вплинув на формування творчості Бартока, став Дебюссі. Музикознавець вважає, що певні п'єси із циклів «Багателей», «Траурних пісень», «Елегій» написані під його прямим впливом: «Але і тут відгомони «дебюссізмів» переломлюються досить індивідуально, супроводжуючись то більш жорсткою гармонізацією, то помітними “ударними” прийомами фортепіанної техніки» [24, с. 689]. Дебюссізм тут тлумачаться автором як точне копіювання прийомів, а тому в сам термін вноситься негативний оціночний відтінок, можливо, не усвідомлено.

Таким чином, Бартока можемо охарактеризувати як композитора більшою мірою наближеного до Дебюссі – на тлі стилістично більш віддалених композиторів (тобто він демонструє найбільший ступінь зближення).

Флоран Шмітт (1870–1958) композитор, що входив до складу групи музикантів, письменників і художників, які угрупувалися у Парижі в 1903 році під назвою «Les Apache» (засновники Моріс Равель, іспанський піаніст Рікардо Віньєс і письменник та критик Мішель-Дімітрі Кальвокорессі). Проте найголовніше – він також є одним із учасників меморіального проекту Дебюссі. Хоча він і був французом, котрому, здавалося би, було легко наблизитися до Дебюссі, конкретних відомостей, у опрацьованих нами джерелах, про особисті взаємини чи творчі контакти між ним і Дебюссі нам не знайти не вдалось. Проте з хронології життєпису Шмітта можемо побачити, що ранній та зрілий періоди його творчості припали на час великих творчих досягнень Дебюссі, які слугували взірцем і для цього

молодого митця. Очевидно, знаходячись в тіні модерністських «передовиків», у тому числі й Дебюссі, він мав певні проблеми з тим, аби вийти у поприще слави в сповнені протиріч важкі роки.

На превеликий жаль, творчість цього композитора була майже забутою з плином часу – попри те, що «<...> Шмітт зберіг незалежне положення в важких обставинах боротьби напрямів після смерті Дебюссі <...>. Не залишившись глухим до новацій, що були внесені в сучасну музику Стравінським, Саті і композиторами «Шістки» та частково раннім Шенбергом, Шмітт все-ж-таки до кінця був вірним своїм художнім переконанням, близьким до естетичних канонів французької романтичної школи» [42, с. 130].

Висновки до РОЗДІЛУ 1.

Проведений у Розділі огляд праць Андрушак Т.С. [1], Заозерських А. В. [11], Скорини Л. [32], та Фоміної Н. [39] показав, що збірка «Гробниця Клода Дебюссі» дійсно є зразком меморіального жанру, який не мав строгих структурних чи жанрових обмежень, а сам Клод Дебюссі виступає тут в ролі «адресата». Започаткувалась меморіальна манера в літературних осередках, таким чином в музиці це вплинуло на вибір жанрів, близьких *tombeau*, музичну мову, образність, сприйняття, емоційність і т. д. Композиторам вдалось дуже влучно і професійно втілити творчий проект редактора журналу «La Revue Musicale», хоча і критики сучасників було достатньо. Загалом, цей вибір призвів до різноманітності національних та естетичних голосів. Прюньє ж в свою чергу не ставив за ціль створення єдиного та цілісного міфу про Дебюссі в збірці, а навпаки, проект призвів до створення меморіалу надто дезорганізованого, щоб представити цілісне ставлення до померлого композитора. Досліджуючи соціальні контакти К. Дебюссі з композиторами збірки, нами доведено, що навіть попри переважно непрямі зв'язки між митцями, відчувається авторитетність, впливовість музичних відкриттів та досягнень Клода Французького.

РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ВИБРАНИХ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР ЗБІРКИ

2.1. G. Francesco Malipiero - Pour le Tombeau de Claude Debussy

З творчістю К. Дебюссі композитор Франческо Маліп'єро познайомився під час поїздки у Париж в 1920 році, саме цього ж року навесні і була написана п'єса для збірки, але вже у рідній Італії. Безсумнівно можна говорити про те, що саме цей французький композитор вплинув на початок формування власного стилю Ф. Маліп'єро, а першою сходинкою була саме п'єса «Пам'яті Клода Дебюссі». Використовуючи метод стилізації Маліп'єро вдається повернути слухачала до мотивів «Затонулого собору» К. Дебюссі. Аналогія утворилася через використання автором акордової фактури, нижніх регістрів, і навіть дзвону дзвонів у 2 розділі.

За характером твір досить зосереджений, виважений, але все таки скорботний. У першому розділі це *Triste* – «дуже сумно», а у другому *Pesante* – «важко». Перед нами постає картина внутрішніх роздумів над «гробницею» великого художника. Хорал у вигляді акордів можна трактувати як траурну ходу, після якої чутно тремлюючі фігурації - глухий і далекий дзвін. За обсягом твір невеликий, всього дві сторінки.

Форма проста тричастинна з динамізованою репризою. Перший розділ відкривається вступом із чотирьох тактів. Вступ виступає тут інтонаційним зерном розділу, хоч звучить як наспів, невимушено, на р., рр. Далі звучить зв'язка у вигляді трьох тактів, де пульсація акордових послідовностей стає частішою, відбувається зміна ладової опори у вигляді акценту на останню долю та виростає динамічно, готуючи кульмінацію. Перше *Forte* є ввідною динамічною сходинкою до 2-х *forte* у другому, кульмінаційному розділі. Другий розділ виступає центром всього розвитку твору не дивлячись, що складається він із 7 тактів. Розвитку тематичного, динамічного та ідейного. Як вже говорилося на початку, реприза тут динамізована і налічує теж 7 тактів. Ремарка «*come in principio*» – так як на початку, безпомилково вказує

на це. Ладо-тональна організація відзначається відсутністю опори впродовж усієї п'єси, але можна прослідкувати невеликі послідовності ладових опор. У першому розділі спостерігаємо дорійський d, далі у зв'язці між розділами опору на C-dur. В другому розділі помічаємо опору на a в остінатних тремолюючих басах, аж до приходу репризи. В цьому розділі легко відокремити два фактурні пласти. У верхньому це хорально-акордовий, у нижньому тремолюючий. У репризі ж автор переходить до фрігійського e. Усі ці зміни автор згладжує за допомогою хроматизнів. Така тональна та ладова нестійкість вказує на використання автором політональності, (або прототипу), що є характерною рисою творчості композиторів-модерністів, і особливо Дебюссі.

Особливості фактури : переважає хоральна, акордова фактура, Саме такий вид фактури найбільш яскраво втілює образ таємничої архаїки. Ф. Маліп'єро використовує також диференціацію регістрів – крайній, нижній, середній та високий, йому вдалося охопити майже весь діапазон фортепіано. Подібно як і в творчості Дебюссі це створює ефект об'ємності та простору.

Що стосується динамічного плану, то він безумовно сприяє втіленню образного та ідейного змісту. Поява тематичного зерна у вступі на «р» та «рр». В першому розділі невелике зростання від «р» до «тр». Перше «f» у зв'язці між I та II розділами підводить до драматично-трагічного «ff» другого розділу. В свою чергу цей розділ, що містить кульмінаційну вершину предстає перед нами у вигляді контрастних співставлень динаміки «ff – рр», «f – р». Такий динамічний план в поєднанні з низхідними акордовими послідовностями ще більше втілює скорботний стан, емоційну напругу, але вже у кричущій тишині. Такий же принцип динамічного контрасту є у репризі, де чутно останні напружені та гострі подихи «рр – f – р» та «ff – р».

З точки зору виконавства на нашу думку найбільшою помилкою буде формальне виконання авторського тексту, відсутність власної інтерпретації, що значно послабить інтерес до цієї музики. Оскільки нотний текст не

насичений складною фактурою, потрібно більше приділяти уваги тембровій палітрі та співвставленню звукових образів. Виконавець самостійно повинен визначитись з використанням педалізації. На заваді виразному виконанню мелодичної лінії стоїть акордова фактура, тобто фактично всю цю лінію виконує п'ятий палець правої руки. Надзвичайно важливою буде робота над слуховим контролем, інтонаційними тяжіннями, широким фразуванням, контрастним співвставленням динамічних відтінків. Втілення художнього змісту вимагає зосередженості на деталях, фіксованої метричної пульсації та власного емоційного відгуку на музику в цілому.

2.2. Eugene Goossens - Pour le Tombeau de Claude Debussy

Як композитора Юджина Ейнслі Гуссенса відносять до пост-імпресіоністів : успадкувавши від Дебюссі і Равеля традиції передачі музичних ідей співвідношеннями барвистих тонів, а від раннього Стравінського неофольклоризм, він більше тяжів до декоративної стилізації, звідси схильність до дещо абстрактної музичної мови і символізму експресивного спрямування, іноді «зафарбованого» неспокійними почуттями. Його музика користувалася великою популярністю в 20-ті роки, він - єдиний англієць, якого запросили взяти участь в триб'ют пам'яті Дебюссі.

П'єса, присвячена пам'яті К. Дебюссі має на початку ремарку «*Molto moderato con espressione*» (досить помірно з виразністю), що диктує знову ж таки траурно-експресивний характер твору. Звичайно, зустрічаються і моменти осяєння, мрійливості, споминів про те, що життя коротке і швидкоплинне. Тобто можна говорити про втілення ідеї Гуссенсом неочікуваної, раптової втрати.

Подібно попередній п'єсі вона теж налічує дві сторінки нотного тексту без програмної назви. Форма проста тричастинна з кодою. Перший розділ налічує десять тактів, формується у вигляді двох рівних, але неквадратних речень неповторної будови. Вражає своїми ладовими та гармонічними

рішеннями музична мова цього розділу. Перше речення виступає в ролі експозиції, а друге виконує розробкову функцію, в кінці якої присутня однотактна кульмінація.

В середньому розділі з'являється абсолютний контрастний образ, що втілюється завдяки реєстровій зміні (з середнього у високий), в динамічному плані прослідковується низхідна градація динаміки від «f» до «mf», «mp», «pp». Фактура стає прозорою, прослідковується зміна ладової опори на «a». Ремаркою «Poco più mosso» починається розділ репризи, хоч і скороченої в плані викладу тематизму першого розділу. Тут відбувається утвердження трагічного «forte», яке поступово посилювалось від кульмінаційної точки. І накінець неочікувана, з початку тиха, кода (від «Tempo») відводить увагу слухача від тих бурхливих емоцій, драматичних переживань репризи. Звучить новий, зовсім інший музичний матеріал: фактура у вигляді арки між остинатною мелодичною і басовою лініями, а її внутрішній розвиток відбувається за рахунок середніх голосів, синкопованих акцентів та динамічних змін. Другий елемент (останні 5 тактів) коди має традиційну структурну роль висновку та завершення.

Тематичним зерном, що сприяє розвитку тематизму є чотирьохзвучний мотив у верхньому голосі вже першого такту. За своєю інтонаційністю він більше нагадує широке відчайдушне зітхання, а от супроводжує його досить напружена гармонізація та підголосковий вид поліфонічної фактури. У першому та другому розділах розвивається саме цей мотив у точному викладі або з варіюванням.

Фактура твору достатньо насичена і крім того поліфонічна. Тут присутні розшарування на пласти, але як і говорилося раніше, що навіть підголоски у творах Дебюссі мали свою індивідуалізацію. Таку ж тенденцію ми спостерігаємо у п'єсі Гуссенса, оскільки ці підголоски «витікають» з основного матеріалу, переплітаючись з хроматизмами. Таке часте використання секундових співвідношень пов'язано з відсутністю сталої тональності або ладу, а дисонансне звучання в принципі було характерним

музиці раннього модернізму. Музична мова попри свою тональну невизначеність має ладові або тональні опори. До прикладу в першому розділі це опора на «a», що в розвитку призводить у «Es». Ось таке напружене інтервальне співвідношення (третон) запозичене скоріше з творчості Р.Вагнера, якого дуже цінував Клод Дебюссі. Фактура середнього розділу більше нагадує фактуру того композитора, кому власне був присвячений цей твір. Гармонія коливається між мажором та мінором, використовуються фрігійський та дорійський лади. Кульмінація всієї композиції припадає на ремарку *Agitato* (20-й такт) звучить на початку репризи, в її основі експозиційний мотив, що багаторазово повторюється.

В коді окрім розмежування на дві теми, композитор використовує динамічний та фактурний розвиток - від «*mp*» до «*f*», від тихих низів, до скорботних верхів. Зберіглася спорідненість тематизму навіть при такому ладо гармонічному та динамічному контрасті.

Проаналізувавши стилістичні особливості твору можна сказати, що перед виконавцем стоїть дуже багато завдань. Поліфонічна фактура в поєднанні з постійними гармонічними змінами вимагає активної роботи слуху, застосування різних артикуляційних прийомів, попереднього зародження звукового образу в уяві виконавця. Прискіпливе відношення до аплікатури в цьому випадку допоможе зберегти цілісність фраз. Динамічні відтінки повинні підкреслювати створюючий звуковий образ, а агогічні включаються в роботу лише тоді, коли виконавець міцно засвоїв загальну стійкість по відношенню до метро-ритму. Піаніст, окрім хорошої технічної підготовки повинен володіти широкою музичною думкою, розвиненим образним мисленням.

2.3 Bela Bartok «Improvisations on Hungarian Peasant Song» (a la memoire de Claude Debussy)

Наступна, проаналізована нами фортепіанна мініатюра входить до циклу «Імпровізації на угорські народні теми» (1920 р.) і саме п'єсу під

номером 2 з оп.70 він присвятив пам'яті Дебюссі, яка слідом увійшла до збірки «Tombeau de Claude Debussy». Заголовок «Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda...» (І Пан, глибоко серед освітленої місячним світлом пшениці, обхопив підборіддя в його руках) походить із вірша Пола Форта. Для Беллі Бартока цей цикл знаменується утвердженням нових стилістичних засобів його музики: синтез народного першоджерела з модерновими засобами його втілення.

Звертаючись до форми фортепіанної мініатюри, то її визначаємо як просту тричастинну зі скороченою репризою, а масштаби розділів досить компактні: 1-ий розділ — 12 тактів, 2-ий розділ — 17 (16,5) тактів та реприза, що налічує всього 5 тактів.

Перший розділ характеризується експонуванням двох тематичних елементів, що є контрастними та виступають зерном двох образних начал у загальному драматургічному змісті. Впродовж твору вони будуть розвиватися, модифікуватися, загалом набувати іншого вигляду, суттєво змінюючи характер викладу. Цей розділ є неквадратним періодом неповторної будови, котрий можна розділити на два речення. Також в експозиційному періоді виокремлюються три мелодичних фрази – дві в першому реченні, одна в другому. Кожна фраза поділяється на два контрастних мотиви, які в процесі тематичного розвитку будуть розвинуті до обсягу повномасштабного представництва контрастних образних начал.

Перший мотив (тт. 1-2) – подібний до архаїчного, з коротким діапазоном у малу терцію, що охоплює, відповідно, всього три звуки. Октавно-унісонна фактура, динаміка «*f*» з позначкою «*espressivo*», розмірена ритміка (4 вісімки, чвертна, половинна) та змінна метрика (2_4 , 3_4) на промаркованих звуках «*f-f-g-as-g-f*» в середньому регістрі створюють суворий епічний образ, що може асоціюватись із первісним та навіть стихійним народним хоровим наспівом. Щоб підкреслити цю архаїку виконавцю слід дуже якісно підібрати штрих, інтонаційні тяжіння будувати таким чином, щоб вони були тотожні хорovій манері.

Саме «метроритмічна свобода (передусім на основі перемінних та складних розмірів) підтверджує ідею неофольклористичної природи мініатюри. Перший мотив є тематичним зерном та своєрідним імпульсом до розвитку епічного образного начала. Другий мотив (тт. 2-3) є контрастним по відношенню до першого. Це свого роду «екскурс в інший вимір».

Контраст двох зазначених початкових мотивів є очевидним через використання протилежних засобів музичної виразності. Так, другий мотив, на противагу першому, має широкий діапазон, що створює ефект об'ємності та просторовості звучання. Інший тип фактури, а саме інтервально-акордовий, також сприяє чіткому розмежуванню. Динаміка «*p*» слугує додатковим підтвердженням вищеописаної різниці. В інтонаційному відношенні наявність хроматизмів, або, краще сказати, «терпких» інтервалів збільшеної нони та збільшеної секунди на тлі згасаючого звуку «*f*» – представника попереднього мотиву – створює ефект «тихої напруги», ще не до кінця зрозумілої тривоги. Ще одним приводом для розбіжності є той факт, що перший мотив є вокальним за своєю інтонаційною природою, а другий – інструментальним.

Варто підкреслити, що другий мотив в експозиційному періоді тричі починається на фоні згасаючого останнього звуку попереднього мотиву. Це, очевидно, попри образний контраст суворо-архаїчного та «невизначено-суб'єктивного», може наводити на роздуми про те, що окремо один без одного такі мотиви, ба більше, образні начала, не існуватимуть. Можливо, це підтверджує ідею єдності в багатоманітності та багатоманітності в єдності як у способі формотворення, так і в філософському сприйнятті образного змісту меморіальної п'єси. Завдяки наявності протиставлення епічного та, певною мірою, ліричного, можемо вважати п'єсу подібною до жанру рапсодії, а також прямим посиленням до Ф. Ліста, творчість якого, як відомо, була орієнтиром для Бели Бартока, особливо на ранньому етапі.

Два охарактеризовані мотиви утворюють ключові тематичні комплекси, що зазнають розвитку та збільшення масштабів у наступних проведеннях

фраз протягом експозиційного періоду. Вони стануть рушійною силою для усієї композиції. Впродовж наступних же розділів форми (середній розділ та реприза) вони будуть піддані значній трансформації, що слугує підтвердженням використання однієї із рис стилю Дебюссі, а саме принципу варіювання окремих тематичних елементів.

Фрази початкового періоду відокремлені паузами. Наявність таких цезур, власне, і дає можливість його розмежувати і виявити фази експонування та розвитку тематичних елементів. З кожним наступним проведенням у мотивах збільшується кількість звуків, що дозволяє від цього часу дійсно називати їх окремими фразами. Так, перший тематичний елемент (тт. 4-5) вже має діапазон малої сексти. Притаманні для нього тривалості – вісімки, чвертки та половинні на звуках «*b-g-f-es-d-es*» – збагачуються мелізматичною вставкою, що відтворює ефект народного співу зі властивими йому мікроінтонаційними деталями пісенної теми. Другий тематичний елемент другої фрази періоду в порівнянні з першим проведенням зазнає суттєвих метро-ритмічних змін. Так, тут відбувається зміна метру на 5_8 , із ритмічним дробленням та зменшенням тривалостей – автор використовує гострий пунктир (вісімка з двома крапками, тридцять друга) та тріолі шістнадцятками. Однак, із позиції загального фактурного каркасу цей мотив не зазнає змін.

Найбільш розвиненою є третя фаза експозиційного періоду. Перший тематичний елемент, що раніше був представлений мотивом та невеликою фразою, тут вже можна повноправно назвати широкою фразою епічної оповіді: у порівнянні з двома попередніми проведеннями, що складала всього 2 такти, він є значно більшим, адже його матеріал звучить протягом 6-ти тактів. Рівна, стабільна ритміка чвертками набуває процесуальності завдяки подальшому використанню фольклорних мікроінтонацій (мелізматичних прикрас). Відбуваються зміни і в ладовому плані: з'являються ознаки фрігійського забарвлення та виявляється опора на звуці «с».

Важливо зазначити, що в масштабах усього експозиційного періоду тональна, або ж, точніше, ладова опора на звуці «с» з'являється лише в кінці третьої фази періоду. Таким чином, у мелодичних тонах кожної структурної фази слухач має змогу почути тимчасові опори через використання на тих звуках довгої тривалості – половинної. Проте насправді вони все-таки не можуть сприйматись як однозначні ладові центри. Попри контраст двох тематичних елементів, ладова опора «с» наявна тільки в проведеннях другого з них. Саме там в басу завжди фігурує відповідний тон. Як відомо, подібні ладові прийоми, зокрема, переосмислення ладових опор та використання некласичних звукорядів, є однією з характерних ознак неофольклоризму.

Отже, наявний в експозиційному розділі форми образний контраст можна окреслити як боротьбу стриманої, вдумливої архаїки із дещо завуальованою скорботою та навіть алюзіями на плач-голосіння. Окремої уваги заслуговують темпово-характерні позначки автора. Загальною для усього твору є ремарка «*Sostenuto*», «*rubato*», що слугує визначальним маркером в утвердженні вище окресленої опозиційної пари.

Середній розділ (12-28 тт.) характеризується черговою появою двох образних начал, проте в даному разі їхня комбінація набуває дещо іншого семантичного значення. Завдяки багат шаровій фактурі тут органічно переплетені, змішані або ж навіть інтегровані в цілісну фактурну та архітектонічну картину розвинений тематичний матеріал другого образного начала та дещо видозмінений матеріал першого. Початок середнього розділу є ідентичним до закінчення експозиційного періоду, тому власне перехід відбувається для слухача непомітно. Проте даний розділ фактично розпочинається із імпульсивного ритмо-інтонаційного звороту (13 т.), що має свої інтонаційні витоки у першому тематичному елементі, а також успадковує ритмічні властивості другого. За такого ритмо-інтонаційного синтезу знайомий тематичний матеріал сприймається як інший, новий (або значно оновлений), розширений, контрастний.

Загалом середній розділ можна охарактеризувати як ліричний, однак то є не звичайна лірика – за умов синтезу двох образних, інтонаційних і фактурних елементів вона сприймається неоднозначно – як дещо дике, або взагалі варварське.

Перший та другий шари фактури є ніби дзеркальним відображенням мелодичних контурів один одного. Звісно, це відображення не може бути абсолютно точним, але «кидається у вічі» навіть при першому прослуховуванні. Третій шар також має свої витoki із синтезу двох тематичних елементів, оскільки він представлений лишень двома звуками, або ж секундовими мотивами, що походять із закінчення та одночасного початку першого та другого тематичних комплексів, як то було в експозиційному періоді. Функція цих мотивів не змінюється – визначник, або ж показник ладової опори. Як і на початку твору, автор тут застосовує звук *c* в октавному дублюванні із секундовим ввідним тоном, у дещо більш відчутному ритмічному загостренні в порівнянні з експозиційним періодом.

Далі (тт. 16-18) в нижньому шарі фактури в октавному дублюванні звучить тематичний елемент, в основу якого покладена мелодика першого та другого мотиву першої фази експозиційного періоду. Середній пласт фактури заповнює собою проведення мелодії попереднього шару, утворюючи таким чином акордове звучання. Верхній же пласт фактури представлений використанням поліфункційних акордів. В тт. 19-21 ситуація подібна до попередніх, проте матеріал першого комплексу (що звучав у другій фразі в експозиції) розташований у верхньому шарі фактури, а акордовий супровід – у нижньому. Середній же шар тут відсутній. В тт. 21-23 міститься друга хвиля розвитку, свого роду кульмінація твору. Тут Бартоком використаний матеріал початку середнього розділу (збережені основні мелодичні контури, ритмічна складова), тільки більш розвинений як фактурно (у вигляді акордів), так і динамічно (звучить на «*f*»). В наступних тактах (24-27) відбувається перехід, зв'язка до репризи. Вона сповільнює, гальмує розвиток, гасить динаміку, спрощує фактуру і органічно «впадає» в репризу.

Сама реприза (т. 29) є ремінісценцією матеріалу, що завершував експозицію – тут звучить лише заключна фраза другого речення експозиції, проте в зміненому фактурному вирішенні. Така реприза є і ладотональним обрамленням, оскільки позначена однозначним затвердженням ладової опори на звуці «с». Фактуру, як і раніше, можна охарактеризувати як багат шарову, проте в дуже розрідженому вигляді, оскільки інші шари представлені поодинокими акордами, що ніби «вклинюються» в проведення архаїчної поспівки, як то було на початку твору. Завершує репризу пасаж, який представлений чергуванням малих секунд (у партії лівої руки – це збільшені прими) та малих терцій. Можна вважати, що самі ці інтервали є конструктивними одиницями, що походять із сфери альтернативного до архаїки образного начала, оскільки вони слугують акустичним каркасом ледве не в кожному його проведенні, як в експозиції, так і особливо в середньому розділі. На тихій динаміці «*ppp*» пасаж завершується одиноким звуком «с», що з позиції ладо тонального процесу є завершенням, але з позиції образності є, скоріш, знаком невимовного, невичерпного питання, аніж стверджуючою відповіддю.

Підбиваючи підсумки аналізу, зазначимо, що на перший погляд ця п'єса зовсім не має дебюссістських стилістичних рис. Проте зазначимо, що Барток, зазнавши суттєвого впливу творчості Дебюссі, опосередковано втілює його прийоми в кількох ключових сферах. Саме робота з ладами (звукорядами) та актуалізація архаїчної образності є ключовими аргументами при визначенні елементів стилю Дебюссі, наявних у Бартока. Робота ж із тематизмом, арсенал фактурних прийомів Дебюссі зазнали в угорського композитора значно більшої трансформації, тому й є не такими очевидними, на чому наголошував також І. Нестьєв в своїй монографії. Зазначимо також і знакову особливість структурного рішення п'єси – варіативність у межах тричастинної форми, в якій наявна реприза з ефектом образного «розсіювання», що було притаманно Дебюссі.

2.4 Florent Schmitt «Et Pan, au fond des bles lunaires, s' accouda»

За рік після публікації збірки п'єса Шмітта увійде до його циклу «Міражі» op. 70. При написанні твору для меморіальної збірки «Tombeau de Claude Debussy» Ф. Шмітт обрав літературний фрагмент із балади «Смуток Пана» французького поета-символіста Поля Фора як епіграф до своєї п'єси. Власне, «Et pan, au fond des blés lunaires, s' accouda» («Пан у глибині полів у задумі оперся на лікті») і стали епіграфом, котрий заміняє собою назву. Допускаємо думку, що привернути увагу композитора ці рядки змогли через прозорість асоціацій із образом самого Дебюссі, хоча і останній сам часто вдавався до такого оригінального прийому – злиття назви та епіграфу в певному літературно-поетичному симбіозі. До прикладу у знаменитих «Прелюдиях» та у циклі пізнього періоду «Шість античних епіграфів» для фортепіано в чотири руки. Саме про «Et Pan, au fond des bles lunaires, s, accouda» Еміль Вюйєрмоз сказав: «Це єдиний по-справжньому ліричний крик прощання у всій колекції, єдине ридання, якого немає, було надто швидко придушене».

Форму ми визначаємо як складну тричастинну зі вступом та кодою. Композиційні масштаби: вступ – 6 тактів, експозиційний розділ – 10 тактів, середній розділ – 25 тактів, реприз ний розділ – 27 такти та кода – 17 тактів. Як і у попередній п'єсі, відмічаємо, що функція вступу полягає в експонуванні тематичних елементів, що будуть відігравати провідну роль як у тематичному, так і драматургічному подальшому становленні музичного матеріалу. Ці тематичні елементи можна визначити як три ритмо-інтонаційні комплекси, які складають тематизм усього твору.

Перший комплекс знаходиться у низькому регістрі на *piano*, із специфічною ритмоформулою (вісімка з крапкою, дві тридцять других). Він є секундовим мотивом із наявністю допоміжного секундового низхідного руху. Другий - є пасажно-гамоподібним у межах двох октав « $a-a^2$ ». Тяжіння його до мелодичної вершини, де хід у межах малої терції звучить у ритмічному оформленні «вісімка з двома крапками та тридцять друга».

Відбувається також і розвиток динаміки, яка на момент досягнення вершини набуває значення «*mf*». Певно, вищеописана ритмоформула безпосереднім чином пов'язана із ритмоформулою першого комплексу, що демонструє прагнення постійного нашарування і поєднання тематичних комплексів, що буде домінувати у подальшому розвитку п'єси.

Третій комплекс є помітно складнішим за викладом, до пасажно-фігураційного шару, (що походить від другого комплексу), доповнюється основна мелодична лінія. Автор використовує допоміжні секундові ходи, подібно першому комплексу. Проте варто відмітити, що саме третій комплекс є найбільш виразним. По закінченню експонування третього комплексу відбувається типове для даної п'єси нашарування тематичних комплексів. Саме воно відбувалося від самого початку твору, коли на звучання першого комплексу накладається другий, а за ним і третій (тт.2-4). У подальшому, коли закінчується вступ і ще звучить мотив першого комплексу в низькому регістрі, на нього нашаровується початок першого розділу форми. Він також написаний у простій тричастинній формі і триває 10 тактів (3 – експозиційний розділ, 3 – середній розділ, 4 – реприза). У цьому розділі автор використовує усі три тематичні комплекси, проводячи їх в різних ритмічних, фактурних та інтервальних комбінаціях. Експозиційний розділ частини характеризується багат шаровістю фактури, а головне, розшарованістю мелодичної лінії по різних регістрових зонах. Також тут відбувається суттєва тональна зміна. Розвиток починається із тональності *H-dur* як домінанти до основної тональності – *e-moll*, що була представлена у вступі.

У цьому розділі наявні три шари фактури. Нижній заснований на проведенні матеріалу першого елемента. Особливістю середнього шару фактури є те, що він побудований на матеріалі третього тематичного комплексу і переплітається із верхнім шаром. Присутня мелодична лінія середнього шару перебивається октавними стрибками через що слухач упізнає у ній матеріалу третього комплексу, який виписаний не на двох

нотних станах, а на трьох. Характеризуючи верхній шар фактури, зазначимо, що на початку експозиції (т. 7), на звуці «*fis*» автор використовує трель, що походить, власне, від першого тематичного комплексу. Ця трель переходить у ритмічну фігуру з чотирьох шістнадцяток. Допоміжний рух (звуки «*fis-gis-fis*») на цих ритмічних фігурах поєднується з їх октавними стрибками, тобто відбувається розшарування мелодичної лінії по кількох октавах.

Розвиваючий розділ цієї частини складається із трьох тактів. У ньому спостерігаємо наявність матеріалу другого та третього тематичних комплексів, де відбувається зміна розміру на 3_4 , активний рух гамоподібними пасажами, а також допоміжні секундові рухи, що ніби пронизують весь виклад матеріалу.

Реприза експозиційного розділу розпочинається зміною розміру на $^{12}_8$ та використанням акордової фактури. Власне, тут повторюються два тематичних комплекси – перший та третій, які подані у контрапункті. Вже у репризі третій комплекс, що розташований у верхньому регістрі, є більш монолітним, адже тут композитор застосовує акордове та октавне дублювання. Рівноправним до третього тут є і перший комплекс, що розміщений у нижньому регістрі. Одночасне їх звучання є, свого роду, підсумком першої фази перетворень основних ритмо-інтонаційних комплексів даного твору.

Середній розділ форми є досить своєрідним із позиції наявності в ньому трансформованих тематичних елементів, які звучали у вступі та згодом в експозиційному розділі. Ця складова композиції характеризується наявністю усіх трьох комплексів зі вступу. Її особливістю є те, що трансформація цих елементів здійснюється шляхом виокремлення з них інтонаційних, ритмічних, фактурних компонентів. Лише перший комплекс сприймається більш цілісно, проте і він піддається, наприклад, фактурному розширенню. Розділ взагалом поділяється на дві частини. В свою чергу, кожна з них складається із двох блоків, де другий є варіаційним повторенням першого. Щодо зміни розміру, варто відразу зазначити, що впродовж усього

розвитку розмір є рівномірно перемінним, де в першій частині змінюються 9_8 та 3_4 , а в другій $^{15}_8$, 9_8 та 3_4 .

Ще з початку середнього розділу п'єси відбувається плинний розвиток динаміки, яка, починаючись із «*p*», «*pp*», крещендує до «*ff*» у кульмінаційних зонах. Проте варто зазначити, що і всередині кожного блоку спостерігаються такі градації, які в сукупності створюють хвилеподібну динаміку всієї частини форми. Після кульмінаційної зони (загалом, після четвертого блоку) у тактах 32-35 відбувається перехід до репризи цієї п'єси. Таким чином, у середньому розділі твору спостерігаємо парність, яка засновується на матеріалі усіх трьох тематичних комплексів зі вступу, подається у трансформованому вигляді. Також варто зазначити, що важливою рисою тут є варіаційність цих блоків.

Реприза розпочинається проведенням матеріалу третього ритмо-інтонаційного комплексу у ритмічному збільшенні та новою тональністю (*e-moll*). З 48 такту відбувається його дроблення на кілька мотивів. Такий прийом сприяє наростанню емоційної напруги та призводить до кульмінації репризи, яка досягається на основі матеріалу третього комплексу. Фактуру репризи очікувано можна визначити як багат шарову (наявні чотири шари), що вже є традиційним для даної п'єси.

Загалом у масштабах усієї п'єси спостерігаємо аж три кульмінації: дві у середньому розділі та підсумкова у репризі, в якій все ще продовжується розвиток та перекомбінування основних ритмо-інтонаційних комплексів. Оскільки перший із них надто яскраво та вагомо був наявний у середньому розділі твору, то у репризі він відсутній. Кульмінація (т. 51) реалізовується за рахунок збільшення динаміки – на «*ff*», а також шляхом зміщення голосів фактури (верхній та середній) у висхідному напрямку до вищих регістрових зон. Після кульмінації відбувається спад емоційної напруги, де Шмітт застосовує подібні до розвиваючого розділу експозиційної частини гамоподібні пасажі із наявністю допоміжних секундних рухів на межах часток у місцях поєднання пасажів. Вони так само беруть свій початок від

другого та третього ритмо-інтонаційних комплексів. У останніх тактах репризи (67-68) зникає вищезазначена фактурна особливість – верхній та середній голоси фактури стають більш автономними. Тут звучать лише дві фрази (фрагменти) із мелодичної лінії, кожна з яких слугує ніби смисловим сповільненням, адже вони закінчуються двома вісімками на одному звуці. Таке явище уже спостерігалось у початковому розділі, в останньому такті, що слугував переходом до наступного етапу розвитку. Ця тенденція зберіглась і в даному випадку, адже після останніх «підсумовуючих» тактів репризи розпочинається кода.

Кода є досить масштабною за розмірами – складає 17 тактів (69-85). У ній повністю відсутній матеріал третього ритмо-інтонаційного комплексу, оскільки він домінував у репризі й тим самим відтінив її, створив необхідний контраст відносно звучання коди. Власне, матеріал першого та другого комплексів переплітається в шарах фактури (їх є три) через наявність великої кількості пасажів. Матеріал першого комплексу піддається синтаксичному дробленню, тому його основний мотив багаторазово звучить (ледве не в кожному такті) у різних висотних положеннях. Його інтонації повністю пронизують коду та звучать у різноманітних ритмічних комбінаціях (від стандартної «вісімка з крапкою та тридцять друга» до тріолей вісімками та чвертями). Матеріал же другого комплексу сприймається на слух більш цілісно та навіть графічно подібний до свого проведення у вступі, проте тут збільшився діапазон пасажів та ускладнився акордовий виклад після їх звучання.

Можна стверджувати наявність аркового зв'язку між вступом та кодою. Вона фактично є більш розвинутим варіантом вступу. Знаково, що кода не містить у даному випадку функції резюмування всього матеріалу, який звучав раніше. Безперечно, вона є смисловим закінченням розвитку та «гальмує» його з кожним наступним тактом, в якому проводиться мотив першого комплексу у ритмічному збільшенні. Але неабияк важливим є той факт, що кода звучить лише як ремінісценція того, з чого починався твір.

Підбиваючи підсумки аналізу, маємо привід стверджувати, що п'єса «Et pan, au fond des blés lunaires, s'accouda» Ф. Шмітта наочно репрезентує основні принципи роботи з тематизмом, запроваджені К. Дебюссі. Коротко окреслимо їх на конкретних прикладах.

Починаючи із більш загальних моментів, варто зазначити, що принцип перенесення індивідуальних рис теми від мелодії до ритму, тембру та фактури в повному обсязі втілений у п'єсі Шмітта. Так, ритм є одним із домінуючих чинників у формуванні усіх трьох ритмо-інтонаційних комплексів. У межах цього структурного явища виділяється саме ритм як організуючий фактор, основа розвитку п'єси. Щодо тембру і фактури, то завдяки розшарованості останньої, котра тяжіє, власне, до багат шаровості, диференціації на різні регістрові зони впродовж ледве не усієї мініатюри, створюється ефект умовної різнотембровості (оркестральності).

Щодо застосованого Шміттом принципу тематизму Дебюссі, який полягає у багатоеlementності тем, варто відзначити, що автор даного твору використовує його як один із провідних принципів організації усієї композиції. Диференціація трьох ритмо-інтонаційних комплексів, з їх багатоеlementністю, відіграє ключове значення. Найбільш показовим у даному випадку є третій ритмо-інтонаційний комплекс, який розшарований на два елементи. Перший представлений мелодичною лінією, яка впливає із першого ритмо-інтонаційного комплексу. Другий же представлений пасажно-фігураційним шаром, що походить від другого комплексу, який і доповнює мелодичну лінію.

Власне, принцип варіювання тематичних елементів при побудові теми яскраво представлений у середньому розділі форми, де і відбувається варіювання та трансформація трьох ритмо-інтонаційних комплексів, що здійснюється шляхом виокремлення з них інтонаційних, ритмічних, фактурних складових. Таким чином, кожен наступний блок середнього розділу варіює попередній. Такий принцип роботи з тематизмом підтверджує наявність розвиваючої функції тематизму в даній мініатюрі.

Висновки до Розділу 2

В мініатюрах відчутне наслідування певного сформованого стилю, індивідуальних творчих рис Клода Французького, що розглядається через призму скорботи, великої втрати для сучасників та майбутніх поколінь. В збірці оселився також дух модернізму, свіжого погляду та думок. Імпресіонізм, що був притаманний Дебюссі набуває у цих творах більш терпких гармоній, інтонацій *lamento*, гострих дисонансів та драматичної напруженості.

Аналізуючи вибрані фортепіанні мініатюри нам вдалось з'ясувати, що всіма досягненнями Дебюссі у розвитку музичної мови, ладо-гармонії, принципі розвитку тематизму, фактурними рішеннями захоплювались та охоче користувались композитори різних часів. Для багатьох ці відкриття стали своєрідним навчальним матеріалом, поштовхом до кристалізації власного стилю. Особливістю композиції *Malin'ero* можна вважати відсутність єдиної ладової опори, яка би утримувалася впродовж усього твору, крім того використання автором фактично всього діапазону фортепіано створює дуже знайомий ефект об'ємності та простору, який входить до виражального комплексу «Затонулого собору» К. Дебюссі.

Спеціальної уваги заслуговує п'єса *Б. Бартока*, оскільки її природа полягає в поєднанні стильвих особливостей музики Дебюссі з іншим музично-стильовим явищем модерністської доби – неофольклоризмом, що виявляється в органічному синтезі специфічного народно-національного матеріалу з композиційними принципами Дебюссі. Спільним художнім елементом для такого синтезу стає архаїчне образно-інтонаційне начало, сполучене з експресивною «плачовою» образністю. Для Бартока творчість Клода Французького не стала поворотом на інший стилістичний маршрут, а слугувала тільки поштовхом до власного розвитку, засобом для більш «привабливої» презентації роботи зі специфічним музичним матеріалом стародавнього народного походження.

Принципом, що надійно зберігається авторами збірки, можемо вважати специфічну фортепіанну фактуру. Саме фактурні принципи здатні споріднювати навіть найбільш світоглядно віддалених чи стилістично протилежних митців. Наприклад, у п'єсі *Ю. Гуссенса* фактурний контраст визначає стилістику окремих фрагментів твору та його «меморіальну драматургію». Крайні розділи п'єси вирішені в дусі австро-німецьких пізньоромантичних традицій, вони характеризуються інструментальною природою мелодики, терпкою, переважно дисонантною інтервалікою, дещо важким акордовим викладом. Проте в середньому розділі наявний значно більш прозорий фігуративно-фоновий (арабесковий) тематизм, що слугує головною ознакою не тільки зовнішньо-звукових, але й смислових змін.

За допомогою аналізу було з'ясовано, що окреслені ознаки тематичного мислення Дебюссі були безпосередньо втілені *Шміттом* у власній мініатюрі, позначеній до того ж асоціативною програмною назвою-епіграфом. До них належать наступні: а) домінування ритму та фактури при побудові цілісних елементів тематичного матеріалу; б) велике значення фігуративно-фоновому тематизму; в) багатоелементність та розшарованість тематизму як на рівні розділів форми (наприклад, на початку експозиційного розділу), так і в середині ритмо-інтонаційних комплексів. г) концентрична будова, характерна для першого та третього ритмо-інтонаційних комплексів; г) варіювання та перекомбінування матеріалу ритмо-інтонаційних комплексів як основний принцип роботи з тематизмом.

РОЗДІЛ 3

ВИБРАНІ ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ : ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Сучасна виконавська практика прагне збагатити галузь спеціалізованих знань та підвищити рівень виконавської компетентності піаніста за рахунок включення у сферу своїх досліджень стилеві та творчі процеси. Данілішина М. дуже влучно зауважує, що «...у виконавській інтерпретації важливу роль відіграє самостійне художньо-цілісне ставлення виконавця до твору, прочитання якого має здійснюватися без принципового порушення його внутрішньої структури» [8, с.22]. Саме від виконавця залежить наскільки актуальним стане твір, незалежно від того в який час він був створений. На нашу думку фортепіанні мініатюри з циклу «Гробниця Клода Дебюссі» особливі за своїми художньо-стильовими ознаками. Вони в певній мірі охоплюють риси імпресіонізму, символізму, неоромантизму та неокласицизму, але виконавець у своїй інтерпретації повинен модернізувати їх через призму свого часу. Таке виконання допоможе «огорнути творіння минулого в живу плоть сучасного художнього образу» [8, с.22].

Фортепіанні твори зі збірки лише на перший погляд здаються камерними. Можливо, через свою мініатюрність та загальну меморіально-скорботну емоційність більшість творів циклу загубились в фортепіанному репертуарі і вкрай рідко зустрічаються у концертних програмах.

3.1 Піаністичне трактування Марі-Кетрін Жиро

Французька піаністка (1949 р.) народилась в містечку Шато-де-Монреаль, Франція. З інтернет-джерела [19] відомо, що вона навчалась спочатку в консерваторії «Bordeaux», а потім в Паризькій консерваторії. К. Жиро регулярно відвідує різні музичні «Май» у Бордо, Ла-Роке-д'Антерон, «Фестиваль де Пари», «Фестиваль Шопена» в Шато де Багатель та багато інших. Вона часто виступає з концертами у Європі та США у камерних

ансамблях, з різними оркестрами, включаючи оркестр Бретані, та сольо. Окрім цього бере участь у концертах, організованих радіо Франції та в радіопередачах. За основу у своїй виконавській практиці вона бере в репертуар маловідомих композиторів таких як: Габріель Дюпон, Моріс Еммануель, Андре Жоліве, Артур Лурье та Гюстав Самазеуільх. Таку ініціативу дуже високо оцінили критики та світ, присвоїли М. Жиро багатогранні нагороди через її особистий вибір незаслужено забутих композиторів.

У своїй технічній майстерності демонструє неабияку виразність, яскраву та інтимну, чітку, красиву і чуттєву гру, використання обширної палітри нюансів, які завжди захоплюють аудиторію. Оскільки піаністка надавала перевагу маловідомій творчій спадщині не дивно, що ця збірка з'явилась в її репертуарі. Думаю той факт, що цей опус присвячений пам'яті французького композитора теж посприяв роботі над збіркою.

Запис датується 1990 роком і налічує лише фортепіанні мініатюри (№1 Paul Dukas «La plainte, au loin, du faune...»; №2 Albert Roussel «L'accueil des Muses»; №3 G. Francesco Malipiero; №4 Eugene Goossens; №5 Bella Bartok «Improvisations on Hungarian Peasant Song»; №6 Florent Schmitt «Et Pan, au fond des bles lunaires, s' accouda»).

Наш аналіз інтерпретацій здійснюється на прикладі чотирьох вибраних фортепіанних п'єс: Ф.Маліп'єро, Ю.Гуссенса, Б. Барток та Ф. Шмітта (які ми проаналізували з теоретичної точки зору у Розділі І. На думку Козлова С. В. аналіз і інтерпретація — взаємодоповнюючі один одного, але різні якості осягнення світу, культури і мистецтва.

При першому ж прослуховуванні запису п'єси **Ф.Маліп'єро** (№3) у виконанні Марі-Кетрін Жиро одразу відмічаємо, що виконавиця дуже чітко дотримується форми; твір загалом звучить з максимальним дотриманням авторських ремарок та ритмічної пульсації. Маліп'єро, у своїй п'єсі, вирішив підкреслити любов Дебюссі до готики та архаїки, розпочавши з григоріанського розспіву і завершивши мотивами відомої прелюдії

«Затонувший собор». Короткий вступ звучить «сухо», має дуже вагоме драматургічне значення, адже саме з нього розпочинається інтонаційний та тематичний розвиток твору в цілому. Окреслене тематично-інтонаційне зерно, що подане у вступі одноголосно, надалі значно розширюється в об'ємах завдяки щільній акордовій фактурі.

У цій інтерпретації помітне максимальне використання саме ручної педалі (авторська педаль не виставлена). Лише при правильному підборі аплікатури вдається так майстерно зберігати абсолютну «чистоту» вертикальних та горизонтальних співвідношень, їх гармонізацію. В такому варіанті краще чути всі пласти фактури та відчувати інтонаційні зв'язки між ладовими переходами. З прискіпливою точністю їй вдалось виконати всі динамічні нюанси. Слухачу передається інтонаційна інтрига за допомогою контрасту між тихим та кричущим хоральним звучанням. В експозиційному розділі вищезазначена пентатонічна фраза-пасаж в акордовому викладенні – сприймається в контексті трагічних почуттів. Також спостерігаємо, що основне тематичне зерно, що трансформується у хорал, не є кантиленою, а скоріше має речитативно-декламаційну природу. Цьому додатково слугують постійна перемінність розміру та відсутність рівномірної метричної пульсації. Завдяки таким обставинам слухач може відчувати наскрізну плінність тематизму, що в образному плані може тлумачитись як благоговійне сходження до собору – домінуючого образного об'єкту п'єси.

Марі-Кетрін Жиро досконало володіє всіма елементами виконавської техніки. У виконанні відчувається звукова об'ємність, балансування та темброва барвистість, що підкорюється широкому фразуванню або динамічним змінам. Хоч вона не густо використовує агогічні відхилення, та все одно легко прослідковуються чергування художніх образів за допомогою артикуляційних прийомів. Як у композитора, так і в виконавця *tenuto*, що зустрічається майже над кожним акордом, трактується не просто як дотримання тривалостей, а скоріше як прагнення дати можливість прозвучати всій обертоновій палітрі. На нашу думку у цій інтерпретації

виконавець прагне в максимальній мірі передати волю композитора, не додаючи в цю музику власної волі.

Наступна п'єса *Ю.Гуссенса* (№4) по своїй природі більш опoетизована. *Molto moderato* - виконавиця трактує як досить стрімкий рух, через що мелодична лінія у верхньому голосі в певній мірі втратила свою виразність. Менш вдалим на нашу думку є вибір артикуляції в середньому розділі. Це стало на заваді створенню образного контрасту між першим і середнім розділами (верхній регістр прозвучав обтяжено). В інтерпретації Марі-Кетрін Жиро інтонаційні переклички між гомофонно-гармонічною та акордовою фактурою, між регістрами (в середньому розділі) трактуються подібно вокальній манері викладення (соліст і партія супроводу). Реприза, в порівнянні з експозиційним розділом, прозвучала в більш динамізованому варіанті, але в темповому відношенні виконавиця зберегла початковий варіант, не дивлячись на ремарку *Agitato*. Характерною рисою виконання коди стало індивідуальне сприйняття до кожного пласта фактури (всього чотири). Перевага надається середньому голосу партії лівої руки, де звучить новий мотив, якому відповідає «нависаючий» акцентований звук «es». Діалог цей виконується за допомогою прийому перекладення руки, що ускладнює рівність проведення основної мелодичної лінії. В свою чергу витримана лінія басу та середній голос партії правої руки створюють гармонійне заповнення простору, між полюсами двох регістрів.

Фортепіанна мініатюра *Б. Барток* (№5) складна за художньо-технічними параметрами. Цей твір ставить перед виконавцями ряд проблемних завдань. У першу чергу це є виразне демонстрування виконавцем власної виконавської та мистецької позиції у художньо-естетичній дилемі: «автентика» чи «модернізація» інтерпретаційного рішення. Високий рівень культури академічного фортепіанного виконавства сьогодення дозволяє реалізувати доволі широкий спектр градаційних переходів між цими альтернативними чи навпаки полярно протилежними художньо-стилістичними настановами. Незважаючи на невеликий об'єм, твір

вирізняється перемінним метро-ритмом, який Барток змінює ледве не у кожному такті; великою кількістю авторських ремарок, що стосуються штрихів, динаміки, агогіки, темпу та характеру.

Експозиційний розділ у виконанні К. Жиро звучить архаїчно та суворо, створюючи тим самим своєрідний інтонаційний фундамент для подальшого розвитку епічного образного начала твору в цілому. Усі регістрові «прикраси» (що нагадують обертонові відголоски), звучать рівносильно значимо відносно основної мелодичної лінії. Взагалом переважає чуйне видобування поліфонічного та регістрового діалогу.

У творі дуже детально та густо розставлені штрихи (тенуто, різноманітні акценти), які піаністка чітко виконує, проте рекомендації щодо педалізації не виписані самим композитором. Виконавиця використовує педаль виключно для підкреслення художнього замислу: у першому розділі це різкі зняття на паузах, що підкреслює, після проведення теми, образ первісного хорового унісонного співу; використання педалі для збагачення обертонової палітри у епізодах, де присутні широкі регістрові стрибки у фортепіанній фактурі.

Характерною рисою виконавської манери Марі-Кетрін Жиро є органічне поєднання раціональної та художньо-виразної складових її мистецького таланту. Раціональний підхід у виконавській концепції декларується змістовним, впевненим та ініціативним звучанням співвідношення музичної форми, функціональної взаємодії її розділів і синтаксичних конструкцій, а також темпової картини та чітко окресленого темброво-динамічного та артикулюючого й окресленого звучання. Ніяких збігів чи відхилень від заздалегідь наміченого ходу не помічено: вочевидь передусє ґрунтовна аналітична робота над художнім текстом і попередній детальний розрахунок художніх «вкраплень».

П'єса **Ф. Шмітта** (№6) з усієї збірки найбільша за обсягом та найвіртуозніша, проте слухаючи виконання К. Жиро складається враження

легкої, невимушеної гри, а п'еса звучить надзвичайно концертно та високопрофесійно. Твір налічує складну багат шарову фактуру, у якій присутня велика кількість мілких тривалостей, що утворюють пасажі. Як і в попередній п'есі, виконавиця робить акцент на тембральній діалогічності між «таємничим і глибоким» басом, широкими, вокальними мелодичними лініями середнього регістру та «прозорими» звучанням верхнього регістру. Усі ці пласти фортепіанної фактури у її виконанні переплітаються без жодних мікроцезурних пауз.

Оскільки ритмічна сторона у цій п'есі є одним із домінуючих чинників у формуванні усіх трьох ритмо-інтонаційних комплексів ми можемо визначити ритм як організуючий фактор, основа розвитку п'еси, якого виконавиця майстерно строго витримує. Також слід додати, що багат шарова фактура, диференціаційована на різні регістрові зони впродовж майже усієї мініатюри, створює ефект умовної різноманітності, навіть оркестральності. Хоч п'еса написана для фортепіано, проте К. Жиро влучно підбрала і зобразила у своїй грі різноманітність власних тембрових асоціації, тим самим намагаючись передати їх слухачам. Так, наприклад, звучання третього ритмо-інтонаційного комплексу у вступі можемо порівняти з тембрами дерев'яних духових на тлі пасажно-фігураційної гри на арфі, проте уже в репризі цей самий комплекс асоціюється «на слух» із тембром струнних інструментів, що виконують мелодію широкого дихання.

Виконання цієї п'еси на такому високоякісному рівні свідчить про неабиякий рівень інтелектуальних здібностей піаніста, його бездоганний внутрішній слух, музикальність, що врешті виражається у нематеріальності нотних знаків, відбувається процес творчого перетворення. За [14] Касьяненко Л. «цей процес акумулює в собі весь запас накопиченої в пам'яті інформації та емоційних вражень, асоціативних зв'язків, які оживають у процесі зіткнення з художнім витвором».

3.2 Виконавська версія Томер Лев

Томер Лев - відомий ізраїльський піаніст, 1967 року народження. Любить свою різнобічну кар'єру в якості соліста, камерного музиканта та педагога. Із біографічних фактів, що розміщені на офіційному сайті Тель-Авівського університету [35] відомо, що Лев вивчав фортепіано разом із матір'ю, піаністкою Наомі Лев; та композиція з Цві Авні. Докторську ступінь здобув у Державному університеті Нью-Йорка в Стоні Бруку.

Томер Лев активно концертує у Європі, Північній Америці, Південній Америці, на Близькому Сході та на Далекому Сході. Будучи солістом співпрацював з такими оркестрами, як Королівський філармонічний оркестр у Лондоні, Англійський камерний оркестр, Ізраїльська філармонія, симфонічні оркестри Гамбурга, Сан-Паулу, Буенос-Айрес.

Захоплений камерним ансамблем, він був учасником ізраїльського фортепіанного тріо. У віці 37 років його призначили керівником Ізраїльської академії музики в Тель-Авівському університеті. З 2011 року Томер Лев розпочав проект «MultiPiano», фортепіанний ансамбль, що представляє наступне покоління молодих ізраїльських піаністів, присвячений багатій літературі, написаній для клавішних ансамблів, від фортепіано в 4 руки до комбінацій із багатьох рук. «MultiPiano» був представлений у всьому світі, і в 2015 році був нагороджений премією Міністерства культури Ізраїлю за «Найкращий камерний ансамбль Ізраїлю».

Пан Лев є лауреатом кількох міжнародних конкурсів, включаючи Міжнародний конкурс фортепіано «Марії Каллас» (Афіни), Міжнародний конкурс камерної музики «Awajishima» (Японія) та «Клермон» (Тель-Авів). У 1998 році йому було присуджено премію Джина Бахауер Американсько-ізраїльським культурним фондом за видатні досягнення у виконанні.

В 1992 році відбувся запис збірки «Гробниця Клода Дебюссі» у виконанні Томера Лева. На відміну від М. Жиро, в ньому присутній весь цикл. Тут Т. Лев використовує також інший порядок п'єс: 1. Bartok - Sostenuto, Rubato; 2. Dukas «La plainte, au loin, du faune... »; 3. Falla -

«Homenaje» (у авторському перекладенні для фортепіано); 4. Schmitt - «Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda»; 5. Satie - «En Souvenir» (не вказаний виконавець вокальної партії); 6. Malipierro - Lento; 7. Sravinsky - «Fragment des Symphonies pour instruments a vent» (у авторському перекладенні для фортепіано); 7. Goosens - Molto moderato con espressione; 8. Ravel - «Duo for Violin & Cello» (виконавці в джерелі не вказані); 9. Roussel - «L'accueil des Muses». Саме такий порядок свідчить про створення власної інтерпретаторської концепції, індивідуального підходу як до кожного твору, так і збірки в цілому.

Основою виконавської версії Томера Лева у мініатюрі **Ф. Маліп'єро** є направленість до поетичного одухотвореного пейзажу, імпресіоністичної палітри засобів виразності. Навідмінну від М.-Кетрін Жиро, він достатньо «густо» використовує праву колористичну педаль таким чином змішуючи гармонічні фарби, які в результаті створюють розмитий образ у першому реченні експозиційного розділу. У хоральній фактурі Томер Лев приділяє особливе значення кожній вертикалі; акорди наділені тембровими контрастами, що залежать від ладового тяжіння, регістру та його тривалості. Спочатку музика носить характер роздумів. У своєму розвитку поступово нагнітається її звучність, розширюється регістровий діапазон секвенційними секундовими ходами, стриманість поступово переростає в грізну, але короткочасну силу.

Кульмінаційний момент виводить динаміку на рівень ff, де в басовій лінії піаніст втрачає акценти на «а», перетворюючи чітко виписані тремоло в ефект шуму або гудіння. Не приділяючи особливої уваги цьому пласту фактури йому вдається майстерно підкорити шум мелодичній лінії (в акордному вигляді), примушує його слідувати її фразуванню та динамізації.

Виконавець у вільній формі трактує агогічні відтінки, але застосовує їх виключно для втілення художнього образу: в нотному тексті присутня лише одна фермата, але у виконанні він застосовує їх на багато більше, створюючи образ магичності, таємничості або застигання часу. В загальному п'єса

прозвучала модерново, втілюючи композиторський задум в поєднанні з особистими переживаннями та інтерпретаторськими ідеями.

Характеризуючи виконання іншої п'єси **Ю. Гуссенса** хочеться відмітити, що піаніст надає перевагу більш спокійному темпу, ніж у К. Жиро. Томер Лев вправно володіє широким фразуванням, дуже виразно звучить мелодична лінія, а дисонуючі гармонії в його виконанні лише підкреслюють емоційну експресивність, не створюючи нагромадження різних пластів фактури. Трактовка першого розділу близька романтичному стилю, в основі використання методу діалектики (загальне осягається через одиничне, а одиничне сприймається як нерозривна частина цілого). Багаточисленні фігураційні побудови вимагають від виконавця дуже чіткої артикуляції. В основі музики середнього, контрастного розділу витончений, споглядальний образ, який піаніст надзвичайно тонко відчув. Верхній регістр прозвучав в типовій манері виконання Клода Дебюссі. Далека одноголосна мелодія, з дзвінким голосом, на мить повертає слухача до витоків імпресіонізму.

В кодї Томер Лев дотримується ритмічної строгості; перший мотив на «тр» інтонаційно звучить з перебільшенням в середньому регістрі та набуває рис декламаційності. Другий мотив, логічний підсумок, в основі якого початковий чотиризвучний мотив, звучить далеким спомином. Виконавець демонструє нам калейдоскопічність гармонії, миттєвість моменту, емоційний контраст та високохудожній підхід до виконання твору.

Логіка його музичної мови доповнюється взаємопов'язаністю всіх найдрібніших елементів фактури. Професійне сприйняття охоплює всю партитуру звучання з її основними, другорядними та третьорядними утвореннями.

Виконання мініатюри **Б. Барток** «Improvisations on Hungarian Peasant Song» вирізняється своїми виконавськими рішеннями, що втілюються завдяки інтонаційним зв'язкам, які частково залежать від художнього замислу, від вдалого вибору аплікатури, штриха, вміння попереднього

слухання. Також зауважимо способи розгортання кульмінації у Т. Лев за допомогою «стиснення», а у К. Жиро навпаки «розтягування», музичного часу. Піаніст влучно чергує розвиток динамічних нюансів – тихий, поступовий з несподівано вибуховим, доповнюючи чіткою і «прозорою» артикуляцією та домінуючим штрихом – *tenuto*.

Незважаючи на невеликі фразувальні ліги, зазначені Бартоком, музична думка за інтерпретацією Т. Лев відрізняється своїми масштабами. В його виконанні хочемо відмітити широту побудови фраз, їх плинність, діалогічність та властивість доповнювати один одного. Штрихова різноманітність звичайно збагачує музичну мову виконавця, до прикладу в усіх проставлених композитором акцентах, переважно у партії лівої руки, Т. Лев тяжіє до більш кантиленного звучання на противагу різкому та «дикому».

Достатньо рясно піаніст використовує педалізацію, тим самим створюючи ефект типової гомофонно-гармонічної фактури, де чітко прослідковується основна мелодична думка на тлі «розмитих» та різноманітних гармоній, проте моментами ці гармонічні окраси стають рівносильними з мелодією. Такі ж прийоми ми часто зустрічаємо у фортепіанній спадщині К. Дебюссі, що дає право нам порівнювати виразні засоби музики видатного французького імпресіоніста та угорського композитора-новатора ХХ століття.

Характерною рисою інтерпретації п'єси **Ф. Шмітта** виділяємо агогічні відхилення, які піаніст використовує з самого першого такту, що доводить про наміри представити слухачам твір художньо-змістовно і високоякісно. Такі варіантні відхилення від першочергової ритмочасової моделі значно збагачують естетичну палітру твору. Окрім цього, темп експозиційного розділу значно повільніший ніж у К. Жиро, більш розмірений. Проте, це не пов'язано із затягуванням загальної драматургії твору, його масштабів та експресивності, навпаки піаністу вдається зберегти природні для даного твору як «глибину», так і «польотність».

Окрім цього, чудове враження складають технічні якості піаніста: «кришталево чиста» фортепіанна фактура, не «забруднена» педалізацією, широке фразування, швидке переключення між образами і тембрами, зручна позиційна гра завдяки компактним рухам ігрового апарату та блискуча техніка у поєднанні з організаційністю і багатством звукової палітри. У всіх низхідних пассажах відчувається надмірна обєжність та перебільшена виразність, опора припадає на крайні звуки, від якого будується позиційний ланцюжок. Професійний підхід до використання педалі не виключає обертової насиченості. Навпаки, під керівництвом Т. Лев інструмент звучить тембрально, образно, технічно, та концертно.

Хоча у п'єсі переважає тиха динаміка, усі три кульмінації звучать з неабияким відчуттям свободи, об'ємності, виразності, тембральності, виконання секвенційних ходів як правило підпорядковане терасоподібній динаміці. Водночас імпресіоністичний та модерновий дух п'єси втілюється за допомогою відношення виконавця до гармонічного плану, в свою чергу який є складним не тільки у функційному відношенні, а й інтонаційному.

Опираючись на штрих *legato*, що переважає, Т. Лев робить його різноплановим: від вокального до інструментального або від кантиленного до танцювального. Кожне вкраплення інших штрихових прийомів тісно пов'язане із потребою у вираженні нового художнього завдання. Глибина меморіального змісту, витонченість живописно-колористичних моментів потребують у виконавця високої майстерності нюансування.

При усій вдаваній простоті, п'єса вимагає художньої зрілості, неабиякої сценічної витримки, запасу міцності, швидкості музичної думки та міцних піаністичних навиків, чого очевидно не можна очікувати від юних піаністів. Т. Лев, на противагу, має багатий досвід у виконанні музики ХХ століття та сучасної музики, а також виступів на великих концертних площадках, записів у студіях, тощо, тому у його виконанні твір Ф.Шмітта звучить високопрофесійно, довершено та високохудожньо.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Проблематика виконавської інтерпретації полягає у професійному підході до композиторського тексту, тобто можливість якомога точніше проаналізувати даний матеріал, щоб слідом втілити у своїй грі авторську ідею. Цей процес обов'язково включає цілісний історично-стилістичний, музичний, теоретичний, структурний, поліфонічний та гармонічний аналізи.

Проаналізувавши інтерпретації таких майстрів фортепіанного мистецтва як Марі-Кетрін Жиро та Томера Лева можна впевнено говорити, що у кожного була своя інтерпретаторська концепція, але при цьому обидва виконавці демонструють слухачам багату емоційну і музичну палітру імпресіоністичного стилю та композиторів-послідовників Клода Дебюссі в найширшому і глибокому розумінні. В досягненні художніх образів цих творів Марі-Кетрін Жиро робить акцент на прискіпливому виконні усіх авторських ремарок – темпових, артикуляційних, динамічних, що дає право стверджувати про її прагнення мінімалізувати власне інтерпретаційне втручання у композиторський текст. Її варіант педалізації говорить про те, що піаністка на високому рівні володіє цією технікою, має надзвичайних слуховий контроль, хороший піаністичний апарат, бездоганно володіє поліфонічною фактурою та вирізняється своєю сценічною витримкою.

Інтерпретація Томера Лева також відзначилась високим рівнем художнього сприйняття, але в порівнянні з Марі-Кетрін Жиро піаніст у більш вільній манері застосовує авторські та власні агогічні відхилення. Проте в його виконанні навіть другорядні інтонації набувають індивідуальних рис за допомогою різних артикуляційних прийомів та туше. Дотримання форми, чітке виявлення кульмінаційних вершин, інтонування, образність, технічна оснащеність, тембральність, обертоновість, виразність тем, широта фраз - ось основа виконавсько-інтерпретаторської концепції цього, без перебільшення, професійного піаніста.

ВИСНОВКИ

1. Продуктивна творчість Клода Дебюссі залишила неабиякий слід в музичній культурі XIX - XX століть. Саме його унікальна музична мова завжди привертала увагу як його сучасників, так і музикантів наступних поколінь. Тому кількість дослідницької літератури, присвяченої вивченню різноманітних аспектів творчості К. Дебюссі, досить об'ємна. Чимало збереглося листів, монографій, статей та коментарів, що окреслюють різні сторони композиторської і виконавської спадщини композитора, риси фортепіанного стилю.

2. Досліджуючи збірку «Гробниця Клода Дебюссі» в упорядкуванні Анрі Прюньє нами визначено її належність до меморіального жанру. Також у роботі присутній підрозділ, присвячений знайомству з історією створення збірки, що фундаментована втратою великого французького композитора-новатора Клода Дебюссі та його міжособистісним зв'язкам із учасниками проєсту. Дебюссі по праву можна вважати започатковувачем нового музичного напрямку. Попри плинність часу його досягнення у втіленні художніх образів, засобів виразності, фортепіанної техніки, педалізації, динаміки, і головне, ладо-гармонії ніколи не знеціняться. Власне цій унікальності і була присвячена робота десятиох різних, але не менш талановитих композиторів світу. Збірка дала можливість кожному із них висловити своє захоплення, подяку або світлу пам'ять.

3. Ф. Маліп'єро, Ю. Гуссенс, Б. Барток та Ф. Шмітт надали перевагу улюбленому інструменту Дебюссі – фортепіано. Їх мініатюри виявляють наслідування у застосуванні стильових засобів виразності, технічних, фактурних та гармонічних прийомів, але відрізняються переважно використанням різних образних сфер. Так наприклад п'єса Ф. Маліп'єро задумана і реалізована як репліка до прелюдії Дебюссі «Затонулий собор». Також італійським композитором втілений принцип стилізації (під Дебюссі). В цьому творі ступінь зближення твору-першоджерела та перествореної

композиції Маліп'єро підтверджується фактурними рішеннями, ладо тональними опорами та прийомом звуконаслідування. Така надмірна очевидність і ілюстративність композиторського задуму підтверджує аналітичні положення цієї роботи. П'єса *Ю.Гусенса* відкриває широке поле для спостережень, хоча вона не є повністю дебюссістською за стилістичним вирішенням, проте за рахунок головних композиційних принципів її можна визначити як таку, що створена під впливом творчості Дебюссі. Так наприклад, Гусенс застосовує три частинну форму, більше того тут наявний мікротематизм, що був також характерною рисою у Дебюссі. Наступною композиційною рисою є внутрішня контрастність розділів – тематична, ладо гармонічна, динамічна в умовах образної єдності твору.

Б. Бартока і Дебюссі відрізняла особиста творча ментально-національна віддаленість, отже стильові прийоми Дебюссі у п'єсі Бартока втілені не так вже і очевидно. В цій п'єсі Барток поєднує фольклорне першоджерело з модерністськими засобами його реалізації. Можемо стверджувати що прикладом втілення архаїчних образів для Бартока була також і творчість Дебюссі. Звісно такий вплив більш помітний в тематизмі опери «Синя Борода» у порівнянні з «Пеліасом і Мелізандою» Дебюссі. У цій же мініатюрі можемо відзначити принцип варіювання окремих тематичних елементів, що також було притаманно і для Дебюссі.

Наступна п'єса *Ф. Шмітта* є яскравим зразком втілення тематичних принципів Дебюссі. З позиції образно-ідейної концепції твору Шмітт створює образ Пана (Фавна) як посилання до творчості найвидатнішого «Фавна» Клода Дебюссі. Це підтверджено вибором літературного епіграфу. Так, Шмітт використав фрагмент із балади «Смуток Пана» французького поета-символіста Поля Фора. Звучить він так: «Пан у глибині полів у задумі оперся на лікті» - власне ці слова епіграфу виконують функцію програмної назви твору. Також у цій п'єсі очевидний принцип Дебюссі перенесення індивідуальних рис теми від мелодії до тембру, ритму і фактури. Також тут присутній фігуративно-фоновий тематизм, до якого часто звертався Дебюссі.

4. Представлена фортепіанна спадщина з її складним інтонаційним, гармонічним та образним строем відповідно становить і неабияку складність для виконання. Це пояснює, чому твори рідко зустрічаються у концертному репертуарі піаністів. У інтерпретації Томера Лева наявною є звуко-темброва колористика (обертонове забарвлення), яка зумовлена у нотному тексті політональністю. Піаністом був використаний інший порядок виконання творів, що свідчить про створення власної виконавської драматургії, яка впливає на загальну образну концепцію циклу. Інтерпретація Томера Лева вирізняється збагаченням процесу значними агогічними відхиленнями, використанням стриманіших темпів, оркестральним звучанням та «рясною» педалізацією.

М.-К. Жиро в свою чергу відзначилась відношенням до сонорних якостей звучання таких як: просторовість, забарвлення та пластичність. Велике враження справляє її концепція у застосуванні педально-колористичного туше, що вирізняється чистотою та технічністю. Її виконавська манера характеризується тим, що віртуозні можливості слугують реалізації конкретних художніх завдань, таких як: показ тембрової драматургії, індивідуалізація фактурних пластів, аскетична (строга) педалізація.

Однією з головних ознак трактування фортепіанних мініатюр визначено художню образність. За її допомогою відбувається пізнання та відображення існуючої дійсності, саме вона включає в роботу фантазію, асоціативне мислення, натхнення, несе в собі конкретний образ і викликає емоційний та естетичний відгук.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущак Т.С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена) : автореф. ...канд. искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Саратов, 2008. 24 с.
2. Бела Барток: "Я писал так, как чувствовал" URL: <https://dem-2011.livejournal.com/322122.html> (дата звернення 11.09.2022).
3. Белова С. О некоторых структурных особенностях мелодического тематизма К. Дебюсси // Музыкознание. Алма-Ата, 1976. Вып. VIII–IX. С. 180–204.
4. Бочаров Ю. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учеб. пособие. Москва : Московская консерватория, 2016. 232 с.
5. Герасимова-Персидська Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. Українське музикознавство. К.: Музична Україна, 1968. Вип. 3.
6. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX – XX ст. Київ : Музична Україна, 1993. 207 с.
7. Дільтей В. Виникнення герменевтики//Сучасна зарубіжна філософія: Течії і напрямки. Хрестоматія. - К., 1996. С.33-60
8. Данілішина М. Ф. Формування у студентів умінь виконавської інтерпретації музичних творів в контексті їх підготовки до професії вчителя музики // Актуальні питання мистецької педагогіки, 2017. Вип. 6. С. 20-25.
9. Дебюсси К. Избранные письма. Ленинград : Музыка, 1986. 315 с.
10. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / пер. с фр. Л.: Музыка, 1964. 275 с.
11. Заозерских А. В., Чихачёва М. М. Музыка «памяти» в творчестве композиторов Сибири. Вестник музыкальной науки. 2019. вип. № 1 (23). С. 98-101.
12. Касьяненко Л. Робота піаніста над фактурою (друге доповнене видання). ПНПУ ім. К. Д. Ушинського Одеса. – 2019. – 217 с.

13. Касьяненко Л. Пианистическое освоение фактуры произведения. Проблемы інноваційних процесів у навчально-виховних закладах. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. праць. Харків, 2003. С. 101-118.
14. Касьяненко Л. Работа пианиста над фактурой: пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортеп. произведени. К.: НМАУ, 2003. 168 с.
15. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. - К., 2000. - 173 арк. - Бібліогр.: арк. 162-173.
16. Козлов В. Особливості тематизму Дебюссі // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1975. Вип. 10. С. 43-63.
17. Котляревська О. Інтерпретація // Українська музична енциклопедія. – К.: НМАУ, 2004 –Вип. 37.
18. Лонг М. За роялем с Дебюсси / пер. с французского Ж. Гругианской Москва.: Советский композитор, 1985. С. 9-50.
19. Мари-Катрин Жиро. URL: <http://mariecatherinegirod.fr> (дата звернення 25.04.2020).
20. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. Проблеми музичної інтерпретації. Київське музикознавство. К., 1999. Вип. 2. С. 4-14.
21. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К., 1994. 152с.
22. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. К.: КДВМУ ім. Глієра, 1998. Вип. 1. С. 87-93.
23. Музыкальный постимпрессионизм: Юджин Гуссенс - английский композитор и дирижер. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/176393.html> (дата звернення 04.05.2020).
24. Нестьев И. Бела Барток М.: Музыка, 1969. 800 с.

25. Перич О. Французский импрессионизм и Клод Дебюсси: в поисках новых реальностей // Грамота, 2014 - № 6 (44): в 2-х ч. Ч. I. С. 157-161.
26. Посвящение Дебюсси / Флоран Шмитт, Абель Дюко, Гюстав Самазей, Луи Обер, Габриэль Дюпон, Венсан д'Энди и др. Сочинения для фортепиано. URL: <http://intoclassics.net/news/2010-07-30-17682> (дата звернення 25.04.2020).
27. Приходько В. До вивчення синтезуючої функції фактури. Українське музикознавство. К.: КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. Вип. 26. С. 216-229.
28. Рощина Т. До питання про образно-драматургічну функцію фортепіанної фактури і неокласичні тенденції у ранніх творах К. Дебюссі та М. Равеля. Зарубіжна музична культура ХУІІ-ХХ століття: зб. наук. праць. К., 1991. С. 122-142.
29. Рябуха Н. О. Специфіка виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму / Н. О. Рябуха // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2014. — Вип. 44. — С. 111–120.
30. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... док-ра мистецтвознавства. Харків, 2017. 456 с.
31. Салій В. Художній образ музики у виконавській інтерпретації // Актуальні питання гуманітарних наук, 2014. Вип. 9. С. 54-59.
32. Скорина Л. Присвята як маркер пам'яті. Актуальні питання гуманітарних наук. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/22.166954> (дата звернення 18.04.2020).
33. Смаглій Г. , Маловик Л. Основи теорії музики : підруч. Харків, 2001
34. Тевосян А. Шмитт, Флоран // Академик. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/8618/%D0%A8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%82 (дата звернення: 21.09.21).

35. Томер Лев. URL: <https://en-arts.tau.ac.il/profile/tomerlev> (дата звернення 28.04.2020).
36. Фархутдинова С. Основы фортепианного исполнительства: Учебное пособие. Нижневартовск, 2017. 150 с.
37. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / О. В. Фекете; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П.Котляревського. - Х., 2009. - 17 с. – укр
38. Флоран Шмітт URL: https://ru.qwe.wiki/wiki/Florent_Schmitt (дата звернення 02.05.2020).
39. Фоміна Н. Прагматика присвяти в творчості С. Прокоф'єва : автореф. дис. ...канд. музикознавства. 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків, 2014. С. 7-12.
40. Шартон А. Дебюсси М.: Молодая гвардия, 2016. 235 с.
41. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип. – Київ : Заповіт, 1998. – 368 с.
42. Шнеерсон Г. Французкая музыка XX века. М. : Музыка, 1970. 576 с.
43. Якубяк, Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник Ч. 1. - Тернопіль : СМП «Астон», 1999. – 208 с.
44. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм / пер. с польского. М.: Прогресс, 1978. 231 с.
45. Abbate, Carolyn. “Outside Ravel’s Tomb.” *Journal of the American Musicological Society* 52, no.3 (1999): 465–530.
46. Adolphe Jullien. Claude Debussy // *Le journal des debats politiques et litteraires*. 1918. № 87. 28.03. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k488570w/f2.item> (дата звернення 13.03.2020).
47. Florent Schmitt’s Mirages: Poignant and Potent Musical Pictures Inspired by Paul Fort and Lord Byron (1920-23) URL: <https://florentschmitt.com/2013/01/14/florent-schmitts-mirages-poignant-and->

- potent-musical-pictures-inspired-by-paul-fort-and-lord-byron/ (дата звернення 21.02.2022).
48. Jean-Aubry G. *La musique et les nations*. Paris – London, 1922.
49. Laloy L. *Claude Debussy* (Paris, 1909, enlarged 2/1944) URL: <https://archive.org/details/claudeDebussywit00lalo/page/n11/mode/2up> (дата звернення 12.03.2020).
50. *Le Tombeau de Claude Debussy - full cycle* - Tomer Lev, Piano. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CwJCTysd6K0> (дата звернення 29.04.2020).
51. *Le Tombeau de Claude Debussy - Marie-Catherine Girod (1990) Pianistic part*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SJF83FQ-uAc> (дата звернення 28.04.2020).
52. Michel Duchesneau and Marie-Noëlle Lavoie. *La Revue musicale*. Paris, 1920. URL: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=REV> (дата звернення 26.04.2020).
53. MIRAGES OP. 70 (FLORENT SCHMITT)
<http://www.bruzanemediabase.com/fre/OEuvres/Mirages-op.-70-Florent-Schmitt> (дата звернення 21.02.2022)
54. Nones P. *Florent Schmitt's Mirages: Poignant and Potent Musical Pictures Inspired by Paul Fort and Lord Byron (1920-23)*. URL: <https://florentschmitt.com/2013/01/14/florent-schmitts-mirages-poignant-and-potent-musical-pictures-inspired-by-paul-fort-and-lord-byron/> (дата звернення: 15.06.2020).
55. Quoted in Denis Herlin, “Défendre la cause debussyste : Henry Prunières et Robert Godet,” in *Henry Prunières (1886-1942) : Un musicologue engagé dans la vie musicale de l’entre-deux-guerres*, ed. MyriamChimènes, Florence Gétreau, and Catherine Massip (Paris: Société française de musicologie, 2015), 337.
56. *Rethinking Debussy* / ed. Elliott Antokoletz, Marianne Wheeldon. Oxford – New York : Oxford University Press, 2011. 308 p.

57. Salter D. Goossens, Sir Eugene Aynsley (1893 – 1962) // Australian Dictionary of Biography. Dl. 14. Melbourne, 1996. URL: www.adb.online.anu.edu.au/biogs/A140334b.htm (дата звернення: 17.08.19).
58. Sounding Nostalgia In Post-World War I Paris. Tristan Paré-Morin. URL: <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5185&context=edissertations> с.94-126. (дата звернення 14.02.2022)