

Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Антонічук Катерина Олегівна

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ
ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ КЛОДА ДЕБЮССІ
(НА МАТЕРІАЛІ СЮІТИ «POUR LE PIANO»)**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

доцент кафедри спеціального фортепіано
заслужений артист України
Драган Мирослав Тарасович

Рецензент –

професор, народна артистка України
Рапіга О.М.

Львів - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Художньо-стильові виміри творчості Клода Дебюссі.....	6
1.1. Особливості естетичного формування індивідуального стилю митця.....	6
1.2. Жанрово-тематична палітра фортепіанної творчості Клода Дебюссі.....	9
РОЗДІЛ II. Особливості фортепіанного стилю композитора у сюїті «Pour l'épiano».....	12
2.1. Історія створення сюїти «Pour l'épiano».....	12
2.2. Синтез музично-стильових рис як важлива категорія композиторського мислення у творі	13
2.3. Особливості музично-виразового комплексу сюїти.....	16
ВИСНОВКИ.....	23
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	25

ВСТУП

Актуальність темипов'язана з необхідністю розширити основний спектр досліджень фортепіанної творчості Клода Дебюссі. Протягом багатьох років творчої діяльності К. Дебюссі створив надзвичайно широке коло фортепіанних творів від програмних мініатюр, жанрових замальовок до розгорнутих масштабних композицій. Кожен з цих творів позначений унікальним авторським почерком, містить цікаву художню ідею та потребує власної виконавської манери. Композиторський стиль Клода Дебюссі найчастіше обмежують проявами імпресіонізму, однак стилістичне наповнення авторського світогляду є значно глибшим. Незважаючи на те, що за К. Дебюссі закріпилося звання першого імпресіоніста, у його творчості надзвичайно виразними є ознаки символізму, неокласицизму, натуралізму, експресіонізму та ін.

Ряд музикознавців різних генерацій досліджували стильові перетини фортепіанної творчості Клода Дебюссі у контексті загального розгляду його життєтворчості або в рамках окремих досліджень. Авторами ґрунтовних монографій стали у свій час А. Альшванг, Ю. Кремлев, И. Мартынов, Л. Кокорева та ін. У праці Ю. Кремлевааналіз композиторських творів поєднується з висвітленням панорам життєвого та творчого шляху К. Дебюссі. Ю. Кремлев зазначає важливі стильові елементи фортепіанних творів, які дають можливість виявити впливи певного стилю та естетичного напрямку. У сучасній монографії Л. Кокоревої широко висвітлено шляхи формування композиторського стилю, досліджено його витоки та здійснено ґрунтовну характеристику на прикладі основних музичних творів. Фортепіанній творчості Клода Дебюссі у цій монографії присвячений окремий розділ, який включає окремий розгляд ранніх та пізніх фортепіанних творів, а також творів для фортепіано в чотири руки та для двох фортепіано. У цих розділах ґрунтовний музично-теоретичний аналіз фортепіанних творів переплітається з історичним та загальноестетичним розглядом, а також виявами стильових переплетень, які

були характерні для композиторського стилю. Однак, широкий спектр завдань та велика кількість творів для аналізу не завжди дозволяють музикознавиці у повній мірі зосередитися на проявах того чи іншого стилю в усіх фортепіанних творах Клода Дебюссі, що і обумовлює актуальність нашої теми.

Мета роботи полягає у розкритті жанрово-стильових особливостей фортепіанної творчості Клода Дебюссі на прикладі сюїти «Pour le piano».

Завдання дослідження:

- прослідкувати особливості формування індивідуального композиторського стилю Клода Дебюссі;
- дослідити жанрово-тематичне коло творів композитора;
- розглянути історію написання, виконання та структурно-драматургічні особливості сюїти «Pour le piano»
- виявити поєднання музично-стильових напрямків у творі
- дослідити особливості музично-виразового комплексу засобів у сюїті.

Об'єктом дослідження є фортепіанна сюїта «Pour le piano» Клода Дебюссі, а **предметом** – музично-стильові особливості композиторського почерку у сюїті.

Наукова новизна роботи полягає у спробі виявити особливості поєднання основних стильових пластів у сюїті та їх вплив на формування індивідуального композиторського стилю К. Дебюссі у фортепіанній творчості.

Теоретична база дослідження включає: наукові праці, присвячені розгляду життєвого та творчого шляху Клода Дебюссі, роботи, які виявляють особливості фортепіанної творчості композитора, праці, у яких досліджуються художньо-естетичні напрямки ХХ століття та музична культура цього періоду.

Методологічна база дослідження складається з комплексу наукових методів: джерелознавчого – при вивченні наукових праць про творчість Клода Дебюссі; історичного – при розгляді історії виникнення сюїти; методу музикознавчого аналізу – при дослідженні музичної драматургії твору, особливостей розвитку тематичного матеріалу та музично-виразових засобів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальна кількість сторінок – 26, кількість сторінок основного тексту – 24, список використаних джерел – 20позицій.

РОЗДІЛ I

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ КЛОДА ДЕБЮССІ

1.1. Особливості естетичного формування індивідуального стилю митця

Розквіт композиторської зорі Клода Дебюссі припадає на складний період кінця XIX – початку XX століть. У цей час романтичні тенденції поступалися місцем або трансформувалися у новітні напрямки, які знаходили відображення у творчості композиторів нового покоління. Відповідно, і творчий геній К. Дебюссі у процесі свого становлення та формування зазнав впливу найбільш яскравих естетичних категорій, які згодом утворили його індивідуальний композиторський стиль.

Л. Кокорева у монографії «Клод Дебюссі» розглядає постать композитора як певного «антиромантика», у творчості якого зникає романтичний герой з основними романтичними мотивами: темою боротьби, самотності, непорозуміння та відторгнення, аномальним показом кохання тощо. «Саме з Дебюссі розпочинається потужний рух у мистецтві XX століття, яке розділилося на багато напрямків, але суть їх одна: відхід від романтизму, відмова від романтичного способу осягати і відображати світ», – вважає Л. Кокорева[9, с.11]. Очевидно, мова йде про перехід на новий етап художнього сприйняття дійсності з новим баченням та формулюванням ідей. Однією з нових рис композиторського світогляду стає тяжіння до міфологізму, який стає об'єктом уваги багатьох композиторів XX століття. У Дебюссі він полягає в особливому зверненні до індивідуума, коли ліричний герой найчастіше опиняється «за кадром». Це пов'язано з відходом від автобіографічності, ототожнення автора з головним героєм твору. Іншим важливим фактором творчого світогляду композитора є звернення до карнавальної поетики, яка була характерною для мистецтва Франції. Ця естетична категорія відображала

реакцію гумору, гротеску, певної насмішки над усім серйозним, трагічним, обтяженим. У творчості К. Дебюссі такі «карнавальні» образи постали у руслі концепції гри (фортепіанні п'єси «Маски», «Ляльковий кек-уок», прелюдії «Менестрелі», «Оркестрові Свята» з Ноктюрнів, «Ранок святкового дня» з «Образів» та ін.).

Клод Дебюссі належить до митців з яскраво вираженим національним обличчям. У процесі формування авторського стилю та художнього світогляду він зумів увібрати багатвікову культуру Франції: французький живопис епохи класицизму та періоду імпресіонізму, французьку поезію старих майстрів та сучасників, навіть архітектуру паризьких соборів, що згодом знайшла своє відображення у тембровій палітрі творчості композитора. Національні елементи проявилися також у виборі основних сюжетів та тем творів, хоча у деяких творах композитор навіть свідомо констатував своє національне «Я», коли підписувався під творами як «Клод Дебюссі – музикант французький».

У стильовій палітрі свого часу К. Дебюссі часто фігурує як виразник імпресіоністичних тенденцій, хоча сам композитор виступав проти подібних ярликів. Дійсно, імпресіонізм з його оспівуванням чуттєвої краси світу, мистецтвом споглядання став однією з відправних точок у становленні творчої концепції композитора. Дебюссі звертався до природи як до об'єкта поклоніння, він, скажімо, боготворив море, сприймаючи та відтворюючи красу природньої стихії у пантеїстичному ключі. Тим не менше, сам композитор вважав, що музика не є точним відображення природи, а лише відкриває відповідності між природою і людською уявою. У цих відповідностях складно не помітити зв'язок з поезією Ш. Бодлера та символістською естетикою, що також має місце у художньому світогляді К. Дебюссі.

Творче оточення композитора складалося, зокрема, з поетів-символістів, знайомство з якими згодом переросло у співпрацю. На тексти П. Верлена Клод Дебюссі створив ряд романсів, цикли «Галантні святкування» та «Забуті арієти», на вірші Ш. Бодлера – вокальні поеми, на поезію П. Луїса «Пісні Білітіс» та ін. К. Дебюссі захоплювався глибоким звучанням цієї поезії, її

психологічним підтекстом, чимось невловимим та непізнаваним. Завдяки співпраці з поетами-символістами композитор зумів розширити та збагатити естетику музичного символізму, а також створити новий композиторський метод, заснований на оперуванні звуковими символами та пов'язаний з появою особливої тематики музичних творів. Без внутрішньої єдності Дебюссі з художньою традицією символізму навряд чи виник і його оперний шедевр «Пеллеас і Мелізанда».

У творчості К. Дебюссі відбилися тенденції ще одного напрямку – неокласицизму. Л. Кокорева зазначає, що «Дебюссі заглянув у глибину історії задовго до Стравінського, Хіндемита, Мійо, Пуленка та інших представників цього напрямку. Він перший (серед великих композиторів) широко використав чисельні елементи, жанри мистецтва далеких епох: ритмічні модули пісень трубадурів, мелодичні звороти середньовічного григоріанського хоралу, а також його аметричну ритміку, вертикально- і горизонтально-рухомий контрапункт, принципи трансформації теми поліфонічної епохи» [9, с.17]. Композитор також звертається до старовинної сюїти, відроджує танцювальні та інші жанри епохи класицизму, повертається до фактури клавірної музики, а окрім того, використовує барокові форми. Водночас усі ці неокласичні параметри композиторського світогляду є не демонстративними, а лише підпорядковуються індивідуальній авторській естетиці митця.

У творчості К. Дебюссі також присутні впливи експресіонізму, хоча у композиторській практиці цей напрям розповсюдився дещо пізніше. Експресіоністична концепція знайшла своє втілення в опері «Пеллеас і Мелізанда», в ескізах незавершеної опери за новелою Е. По «Падіння дому Ашерів». Згадуючи останню оперу, С. Яроцинський влучно зазначив, що якби автору вдалося її завершити, то батьківщиною експресіонізму була б не Австрія, а Франція. Усе свідчить про стильову різноманітність та багатоелементність художнього арсеналу митця, де композитор по-своєму осмислює та застосовує провідні мистецькі напрямки для втілення оригінальних творчих задумів.

1.2. Жанрово-тематична палітра фортепіанної творчості

Клода Дебюссі

Фортепіанна творчість є надзвичайно важливою віхою композиторської спадщини Клода Дебюссі. Будучи видатним піаністом-виконавцем, він зумів розширити коло виразових можливостей інструменту і водночас збагатити скарбівню світового фортепіанного репертуару цікавими творчими знахідками. Фортепіанна музика К.Дебюссі постає перед нами своєрідною «творчою лабораторією» композитора та, з іншого боку уособлює сферу його художніх досягнень.

Особливістю художнього підходу К. Дебюссі до фортепіано є перш за все колористичний метод, що сприяв максимальному розширенню темброво-звукових можливостей фортепіано. У пошуках нової музичної колористики автор виробив власний, «камерний» тип піанізму, характерними рисами якого були наспівний м'який звук, барвіста гармонія, складне плетиво пасажів і фігурацій та вишукана педалізація. Сучасники композитора захоплювалися дивовижним характером звучання інструменту у Дебюссі, легкістю та плинністю, «лагідною» артикуляцією та відсутністю «ударних» ефектів.

У формуванні основних принципів фортепіанного стилю К. Дебюссі варто виділити вплив композиторів кількох творчих генерацій. Одним із прабатьків фортепіанної музики Дебюссі Л. Кокорева виділяє Й. С. Баха, до якого композитор сповідував глибокий пієтет та використовував барокові форми, близькі до бахівських. Другим композитором, який здійснив вплив на розвиток фортепіанного стилю Клода Дебюссі є Ж. Рамо. Про нього Дебюссі завжди багато говорив і писав, згодом створив п'єсу «Присвята Рамо», а також написав цілий ряд творів для фортепіано удусі старовинних танцювальних сюїт тієї епохи. Ще одним, чи не найближчим по духу митцем для К. Дебюссі став Ф. Шопен. Дебюссі сам зізнавався, що як композитор він вийшов з Четвертої балади Шопена, а окрім того, створив ряд фортепіанних

творів у шопенівських жанрах (Вальс, Ноктюрн, Балада), а у зрілий та пізній періоди – 24 прелюдії, 12 етюдів, цикл етюдів з присвятою Ф. Шопену.

У фортепіанній творчості митець передусім прагне передати безпосередні і швидкоплинні враження від того чи іншого образу. З цим пов'язане його звернення до жанру мініатюри, імпровізаційність викладу, колористичні пошуки фортепіанних звучань. Фортепіанна музика К. Дебюссі більше, ніж будь-яка інша галузь його творчості, зазнала суттєвої еволюції від раннього до пізнього періоду композиторської діяльності.

Захоплення фортепіанним мистецтвом пронизувало майже увесь творчий шлях композитора (перші його фортепіанні опуси з'явилися у 80-ті роки, останні припадають на роки війни). За цей час Дебюссі створив більш ніж 80 зразків фортепіанної музики, серед яких фігурують окремі п'єси та малі і великі цикли. Малі цикли, як правило, складаються з трьох або чотирьох частинах та нагадують старовинні танцювальні сюїти (Бергамаська сюїта, Для фортепіано). Ці сюїти відрізняються виразним неокласичним нахилом з використанням старовинних жанрів (Прелюдії, Менуету, Пасп'є, Токати), але трактуються композитором досить своєрідно, крізь призму імпресіоністичного бачення. Пізніші фортепіанні сюїти, які припадають на початок ХХ століття – «Естампи» і «Образи» вирішені в імпресіоністської-символістському ключі. У кожному наступному циклі композитор ставить перед собою нові художні завдання, а музична мова розвивається у напрямку ускладнення. Нарешті, пізні сюїти композитора є багаточастинними циклами («Дитячий куточок», 24 прелюдії, 12 Етюдів) та поєднують елементи символізму, імпресіонізму та неокласицизму.

Унікальність фортепіанної творчості Дебюссі полягає в особливій образній палітрі музичних творів. В образному спектрі намічуються кілька шляхів: відображення образів природи та втілення жанрових і танцювальних сцен. Щодо першого аспекту, очевидно, що мало хто з композиторів-попередників зумів досягнути такого розмаїття та багатства сюжетів, пов'язаних з картинами природи («Тумани», «Верес», «Вітер на рівнині», «Сади

під дощем», «Місячне сяйво»). У сфері жанрових сцен та музичних портретів композитор демонструє вміння тонкими композиційними штрихами створити яскраві музичні образи («Вечір в Гренаді», «Дівчина з волоссям кольору льону», «Менестрелі»). Особливої уваги заслуговують твори, навіяні казковими та легендарними мотивами («Феї», «Затонулий собор»), тематикою античного мистецтва («Дельфійські танцівниці», «Канопа») та ін.

РОЗДІЛ II

ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА У СЮЇТІ «POUR LE PIANO»

2.1. Історія створення сюїти «Pour le piano»

Сюїта «Pour le piano» («Для фортепіано») належить до періоду творчої зрілості Клода Дебюссі (1901). Деякі з п'єс циклу були створені композитором раніше (друга частина виникла в 1894 р.), однак у повному вигляді твір постав уже після створення «Бергамаської» сюїти, опери «Пеллеас і Мелізанда» та «Післяполудневого відпочинку фавна». Сюїта складалася з трьох частин (Прелюдія, Сарабанда, Токата). Сарабанда була присвячена доньці французького художника Генрі Лероля, Токата – студенту Клода Дебюссі Н. Короніо. У 1901 р. твір був опублікований Е. Фромонтом, прем'єра відбулася у залі «Salle Erard» у Парижі у виконанні Р. Віньєса. Сюїта отримала значний успіх серед публіки, приваблюючи слухачів оригінальною та яскравою музичною мовою. Цікавий образний зміст, виразні теми, що одразу закарбовуються у пам'яті, дозволили цьому твору увійти до репертуару багатьох піаністів України та зарубіжжя. Серед найвідоміших виконавців сюїти – А. Рубінштейн, М. Плетньов, С. Бунін, Дж. Альбанезе та багато інших.

Програмна назва твору, пов'язана зі зверненням до конкретного інструменту, очевидно, позначала особливу увагу композитора до тембру фортепіано після ряду зразків симфонічної, театральної, іншої камерно-інструментальної музики. Якщо фортепіанні твори раннього періоду були представлені переважно мініатюрами жанрово-танцювального чи ліричного типу (Мазурки, Дві арабески, Ноктюрн, Танець, Балада та ін.), то в період творчої зрілості відбувається розширення тематичного кола, засобів музичної виразності, форми композицій для фортепіано.

2.2. Синтез музично-стильових рис як важлива категорія композиторського мислення у творі

Одним із ключових вимірів композиторського стилю у сюїті «Pourle piano» є поєднання рис кількох стильових напрямків: неокласицизму, імпресіонізму, класичних засад формотворення. Питання стильових перетинів у фортепіанних творах композитора піднімали ряд музикознавців, серед яких нам найбільше імпонує думка Л. Кокоревої. «Яким є цей “неокласицизм”? Він своєрідно поєднується з імпресіонізмом. Дебюссі використовує алюзії на творчість композиторів епохи Баха, Скарлатті, Куперена, але водночас демонструє, що можна зробити зі старовинними жанрами, формами, навіть деякими принципами розвитку в новий час, в нових естетичних умовах імпресіонізму» [9, с. 95].

Риси неокласицизму полягають перш за все у зверненні до жанру сюїти, яка у ХХ столітті зустрічається у творчості багатьох композиторів («Сюїта» Дж. Енеску, «Гробниця Куперена» М. Равеля, «Бергамаська сюїта» К. Дебюссі та ін.). Якщо традиційні барокові цикли склалися з чотирьох основних частин (алеманда, куранта, сарабанда, жига) з додатковими п'єсами (менует, бурре, гавот, рондо, арія), нові сюїти епохи романтизму відрізнялися програмними назвами («Карнавал» Р. Шумана, «Картинки з виставки» М. Мусоргського) та могли включати породжені тією добою вставні музичні номери (ноктюрн, романс, вальс, інтермецо), то сюїти ХХ століття найчастіше містили відбиток тогочасних стильових течій з яскраво індивідуальним забарвленням музичної мови. У сюїтах К. Дебюссі намічається кілька планів осмислення неокласичних категорій: використання стилізації старовинної музики з відтворенням загального колориту, створення конкретних музичних портретів та поява власних художніх образів.

Музикознавець И. Нестьев розглядає сюїту «Pourle piano» К. Дебюссі з точки зору імпресіоністського перетворення клавірних жанрів ХVIII століття. Дослідник вважає, що «у циклі досягнута чітка єдність цілого: два швидкі

«мартеллатні» рухи (Прелюдія і Токата) обрамлюють сумовито-меланхолійну танцювальну середину (Сарабанда). Крайні частини циклу споріднені один з одним своєю суховато-токатною фактурою, перевагою рівного фігураційного руху» [7, с. 98]. Дослідник Ю. Кремлев вважає, що «у цьому творі, який хронологічного збігається з розквітом імпресіонізму Дебюссі, настільки сильна інша сторона – неокласична (до того ж неокласицизм полягає глибше – від Бетховена, Моцарта і Гайдна – до Баха, Скарлатті, французьких клавесиністів, Рамо і т. д.). Звичайно, завжди необхідно розуміти і вловлювати ці дві сторони мистецтва Дебюссі як мистецтва після романтичного – сторону імпресіоністську, позначену культом відчуттів, вражень, споглядальності, і сторону неокласичну, якато відходить на задній план, то (пізніше) висувається наперед <...> Що стосується сюїти «Для фортепіано», то у ній досягнута найбільша для даного періоду рівновага протилежних начал. В цьому і її своєрідність, і її особлива чарівність» [10, с. 298-299].

У першій частині сюїти «Pour le piano» найвиразнішими є алюзії до творчості Й. С. Баха. Заглибленість музичного колориту з перших тактів змальовує в уяві образ великого митця, проведення основної теми у нижньому регістрі імітує звуки органних басів. Безперервна пульсація основної ритмічної формули шістнадцятих та речитативний характер коди наближається до прелюдії c-moll I тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. У процесі формування основна тема Прелюдії розвивається за бароковим принципом розгортання. Водночас у п'єсі присутні імпресіоністичні знаки, характерні для авторського стилю К. Дебюссі – розмивання розділів форми, ефект дзвонарності, тональна нестійкість. Аналізуючи взаємопроникнення архаїчних та імпресіоністичних елементів у Прелюдії, музикознавець Ю. Кремльов влучно зазначає, що «архаїчне починає перелітатися вишуканими відтінками колориту, а імпресіоністське ніби вводиться в систему суворого, розміреного мислення. В результаті, образ виявляється двояко-загадковим, він поєднує розкіш з аскетизмом» [10, с. 300].

У другій частині циклу – Сарабанді – композитор поєднує архаїчний малюнок основної теми з імпресіонічним забарвленням звучання. Автор використовує метро-ритмічну організацію, характерну для традиційного жанру сарабанди (3₄), акцентуючи другу долю. Поруч з тим мелодико-гармонічному наповненні основних тем відчуваються типові риси індивідуального стилю К. Дебюссі. Виразна мелодична лінія першої теми доповнюється каскадом септакордів та нонакордів, друга тема відрізняється особливим тембровим колоритом, третя містить характерні септакорди та ін. Таким чином, архаїка жанру у п'єсі переплітається з цікавими ладогармонічними засобами, серед яких, зокрема, нашарування кварт, секундові блоки, оригінальні послідовності септакордів, складні хроматичні мотиви та ін. «І ми чітко відчуваємо, що сарабанда – не стилізація, а занурення сучасної людини у журливо-споглядальні думки про далеке минуле, образи якого він смакує і рафінує як тонку, вишукану естетичну насолоду»[10,с. 301]. До середнього розділу п'єси композитор цікаво вплітає цитату з оркестрового вступу до третьої картини першої дії опери «Пеллеас і Мелізанда». Лірико-ностальгічний мотив звучить досить ненав'язливо, як легке передчуття нещасливого кінця та доповнює розмаїту картину образів та настроїв твору.

Досить виразним є неокласичне забарвлення третьої частини сюїти – Токати. Як і першій частині циклу, композитор використовує принцип розгортання музичного матеріалу на основі безперервного руху шістнадцятих, що можна розглядати як елемент запозичення від старовинних клавірних п'єс. Фактура наближена до клавірних п'єс французьких клавесиністів (одноголосного «сухого» викладу у дві руки). Проста діатонічна тема наповнена архаїчними елементами, її розвиток базується на секвенціях, фігураціях, гармонічних модуляціях, які часто зустрічаються у сонатах Д. Скарлатті. Композитор застосовує неокласичні принципи функційної логіки, способи розвитку драматургії. Поруч з тим у Токаті визрівають риси імпресіоністичного стилю К. Дебюссі, які взаємодіють разом з неокласичною категорією розвитку матеріалу та викладу музичної думки. Про це свідчить

типово імпресіоністська гармонічна мова, будова акордів, контрастність викладу, співставлення та гра барвами. Композитор поєднує діатоніку з хроматикою, натуральні лади – з цілотноновими, наростаючі звукові відблиски – із затихаючими, що лише підкреслює багатогранну наповненість стилю К. Дебюссі.

2.3. Особливості музично-виразового комплексу сюїти

Сюїта містить три частини, які відрізняються цікавим та контрастним наповненням. Прелюдія написана у швидкому енергійному русі (*Assez anime et tres rythmé*). Вона складається з трьох розділів, у яких присутні риси репризності. Композитор майстерно вуалює, «розмиває» межі розділів, а основні теми часто заховані у плетиво безперервного руху шістнадцятих та проводяться у нижньому чи середньому голосах. У вступі (1-4 такти) композитор закладає основні фактурні фігурації, які будуть розвиватися протягом усієї першої частини (основна тональність a-moll). У нижньому голосі звучить суворо-виразна тема, підкреслена акцентом для виділення долей та tenuto. Вона дещо помірнорозгортається на основі повторення унісону на звуці «а» та низхідних квартових ходів з півтоновими хроматичними коливаннями. Останній мотив на звуках низхідного тонічного тризвуку приводить до нової теми, яка відкриває перший розділ.

Перший розділ побудований на кількох темах: перша, стримано-благородна, двічі проводиться у нижньому голосі на тлі пульсації розкладених акордів (aa₁), друга (b) – контрастна, – викладена масивними повнозвучними акордами, створює образ піднесеного дзвону. Перша тема написана в дусі григоріанського хоралу (6 т.). Мелодія у нижньому голосі викладена рівними чвертками у супроводі тонічного органного пункту. Мелодична лінія розвивається досить повільно: спочатку на основі квартових мотивів від «а» до «d», згодом шляхом висхідного гамоподібного руху по натуральному звукоряді, а також хроматичних інтонаціях. Безперервний рух шістнадцятих у верхніх

голосах побудованих на розкладених акордах. У першому реченні гармонічна мова не виходить за рамки діатоніки: композитор милується «чистим» звучанням натуральної доміант, тризвуків сьомого, шостого та третього ступенів. У наступних реченнях в акордовій лінії виникають зменшені тризвуки, еліптичні звороти, фактура ущільнюється додатковими інтервалами – чистими квартами та квінтами, а також тритонами, які супроводжують драматичний підхід до кульмінації. Після невеликої інтермедії (24-26), яка побудована лише на фігураціях шістнадцятих, основна тема проводиться вдруге (27 т.) без значних мелодично-гармонічних та фактурних змін, однак звучить у скороченому вигляді.

The image shows a musical score for the first theme of the Prelude. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The music features a series of chords and melodic lines. Above the first system, there are markings: 'dim.' above the first staff and 'p un peu retardé' above the second staff. The second system also has two staves with a grand staff bracket, continuing the musical theme. Above the second system, there is a marking: 'peu à peu, reprendre le mouv'.

Рис.1. Тема першого розділу Прелюдії

Друга тема першого розділу побудована на контрастному тематичному матеріалі. Замість повітряно-стрімкого руху шістнадцятих постає нова урочисто-заклична тема на *ff*. Вона складається з чотиритактових мотивів в монолітній акордовій фактурі (на завершення мотивів композитор вводить ефектні висхідні пасажі). Тема є тонально нестійкою, акордовий рух представлений збільшеними тризвуками та їх оберненнями, які композитор вибудовує від різних щаблів.

Середній розділ Прелюдії відкриває перед слухачем дещо інакшу образну сферу. На зміну безперервній пульсації шістнадцятих у першому розділі

приходить секундовий мотив (38 т.), який викликає алюзії до раніше написаної опери «Пеллеас і Мелізанда». Ще одним запозиченням з цього твору можна вважати пеллеасівський тритон «d – as», який наповнює музику таємничо-тривожним характером. Музичний матеріал середнього розділу базується на тематизмі першої частини. Найперше композитор проводить у басовій лінії трансформовану стримано-уривчасту тему попереднього розділу, підкреслюючи її новими штрихами. Для неї характерне неквадратне членування мотивів, тональна нестійкість, опора на цілотновість (найбільш виразно прослідковується в рамках наступних проведень). На тлі остинатної ритмічної фігури у верхньому голосі розгортається октавний хвилеподібний рух у нижньому, який підготовлює нове проведення основної теми. Серед основних трансформацій хоральної теми у середньому розділі виділяємо перш за все регістрове розташування: мелодичний голос теми звучить тепер у верхньому голосі у другій та третій октавах, а секундовий рух переноситься до нижнього. Характер розвитку основної теми зберігається, хоча звучання у верхньому регістрі наповнює її дещо інакшим, витончено-схвильованим настроєм. Мелодичні мотиви розгортаються від початкового тону «as», який також присутній у найнижчому голосі як органний пункт. Окрім того, композитор доповнює основні тематичні елементи новим матеріалом – тріолями у високому регістрі (утворені секстами), які імітують звучання дзвіночків.

Заключний розділ Прелюдії, який відповідає репризі, побудований на варіантному повторенні матеріалу першої частини. Спочатку звучить початкова тема у басовій лінії на тлі енергійного руху шістнадцятих, після неї композитор повторює «акордову» тему. Розвиток матеріалу відбувається на основі постійного оновлення, перетворення попередніх тематичних матеріалів та появи нових. Наприкінці композитор невелику каденцію, яка викликає чи не найбільші алюзії до творчості Й. С. Баха. Кода Прелюдії (*Tempodicadenza*) носить речитативно-імпровізаційний характер.

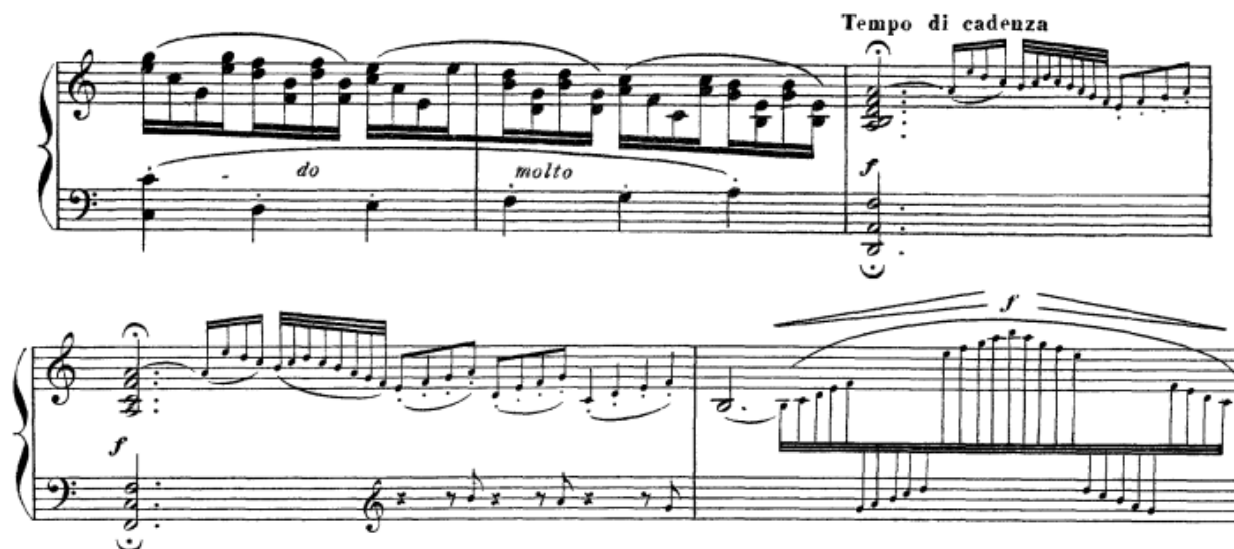


Рис. 2. Каденція Прелюдії

Каденція побудована на однотактових мотивах, які мають спільний фактурно-інтонаційний малюнок: на початку такту автор закріплює витриманий звук-імпульс (половинна з крапкою або з ферматою), після якого викладає стрімкий хвилеподібний пасаж у широкому діапазоні (до двох октав). В останніх тактах початкові звуки мотивів ритмічно зменшуються до четвертних і зовсім зникають, а звуки заключного пасажу повільно розчиняються у третій та четвертій октавах. У завершальному 6-такті композитор витримує грізно-патетичні акорди на *ff*, які нагадують величавий образ Й. С. Баха. У цьому реченні повертається початкова тональність Прелюдії a-moll, хоч і закутана у значну кількість хроматизмів. Структура акордів з альтерацією щаблів, милуванням септакордами відображає авторський стиль К. Дебюссі.

Друга частина циклу – Сарабанда (*Avec une élégance grave et lente*) написана у стримано-серйозному характері. В основі невеликої за масштабом п'єси лежать три основні теми з надзвичайно виразними мелодичними лініями, цікавою гармонічною мовою. Багатство першої теми підкреслює музикознавиця Л. Кокорева. «Тема Сарабанди – чудова музична знахідка Дебюссі: це ущільнені септакордами, нонакордами (іноді і тризвуками) мелодичні лінії, які звучать то терпко, то м'яко, але з величезним внутрішнім

напруженням. Дуже виразна початкова тема, викладена септакордами в натуральному *cis-moll*, хоча і досить туманному, оскільки часом він сприймається як *gis-moll*. Гармонічний колорит – вишуканий» [9, с. 98].



Рис. 3. Тема Сарабанди

У другому реченні основна тональність *cis-molle* більш виразною. Композитор оспівує натуральний звукоряд одноголосно та у вигляді вертикальних акордів, а для завершення речення використовує тризвук сьомого щабля. У наступному періоді (9 т.) мелодична лінія є більш гнучкою, мотиви на основі шістнадцятих поєднуються з витриманими нотами, діатонічний розвиток теми – з веденням альтерованих тризвуків. Наприкінці першого розділу (Сарабанда написана у тричастинній формі) композитор ще раз проводить початкову тему, але у скороченому вигляді (лише 4 такти) та доповнює її варіантним мотивом у тональності *cis-moll*.

Друга тема побудована на паралельному русі акордів терцієвої структури. Композитор поступово розширює діапазон теми від щільно розташованих голосів до широкого охоплення кількох регістрів, вводить октавне дублювання. Стійкість основної тональності частково забезпечують низхідні ходи у басовій лінії по звуках неповного тонічного тризвуку, однак у процесі розвитку тональний центр знову губиться. Наступна тема середнього розділу – втілення власне імпресіоністичного почерку К. Дебюссі. Вона побудована на суцільному каскаді секундакордів та квінтсектакордів, в основі лежать однотактові мотиви з висхідним квартовим імпульсом, який компенсується низхідним рухом. Заключний розділ включає проведення

основних теми у видозміненому варіанті. У початковій темі змінюється висотне розташування речень періоду: перше звучить на октаву нижче, друге – на октаву вище. Друга тема дещо пожвавлює загальний рух та приводить до кульмінації – активних стрибків паралельних акордів по усій фактурі. Після цього загальний тонус музики дещо послаблюється, помірний рух стримано-витончених акордів (чвертки, половинні з крапкою, заліговані тривалості) завершують звучання Сарабанди. В останній тактах композитор витримує повний тонічний тризвук основної тональності *cis-moll*.

Завершує сюїту «Pour l'eriano» третя частина циклу – Токата. Це радісно-піднесений та водночас легкий за характером сприйняття фінал твору. Токата написана у тричастинній формі типу розгортання. Основна тема першого розділу побудована на єдиній ритмічно-фактурній формулі. Мелодична лінія основної теми майже зливається з безперервною пульсацією, схожою до остинатної фігурації у Прелюдії. Тематичні мотиви розпочинаються висхідними стрибками (квартами, октавами) та заповнюються низхідним рухом, а згодом розвиваються у вигляді арпеджіо по звуках тризвуків різних шаблів ладу. Друга тема першого розділу звучить у тональності *E-dur*. Мелодія верхнього голосу опирається на звуки тризвуків та септакордів з оберненнями, у ній зберігається пульсуюча формула шістнадцятих. У нижньому голосі з'являється новий метро-ритмічний малюнок – рух восьмими. Повернення початкового тематичного матеріалу окреслює тричастинність будови першого розділу Токати з появою оновленої теми у середньому розділі (*aba₁*).



Рис. 3. Тема Токати

Тема середнього розділу Токати написана у тональності *C-dur*. Композитор знову розбиває музичну тканину на два пласти: за верхнім голосом

закріплені фігурації шістнадцятих – наскрізна остинанта формула, у нижньому звучать просторові чисті квінти, які поступово заповнюються іншими голосами, внаслідок чого виникають повноцінні септакорди та їх обернення. Мелодична лінія, як і попередніх розділах форми, розгортається досить несміливо, у вузькому діапазоні. Для середнього розділу характерна тональна нестійкість, відсутність відчуття тонального центру. Основним способом розвитку є оновлення фактури (рух шістнадцятих розповсюджується на усі голоси), поява нових гармонічних фарб, незвичних тональних співставлень. В кульмінаційній зоні середнього розділу виникає поліритмія – тріолі, викладені восьмими, нашаровуються на рух шістнадцятих тривалостей. Основна тема викладена у високому регістрі в октавному подвоєнні, її розвиток зупиняється на звучанні великого мажорного септакорду.

Предикт до репризи розпочинається приглушеним тремоло терцій. Він поєднується з головним мотивом п'єси, а терцієві ходи у процесі розвитку трансформуються у тритонові. Гармонічна мова ускладнюється, а тональна опора губиться аж до початку репризи. Реприза написана у тональності одноіменного мажору (Cis-dur). У ній композитор повторює тематичний матеріал першого розділу з невеликими змінами. Кода побудована на терцієвих інтонаціях та містить просвітлено-благородний характер.

ВИСНОВКИ

У результаті дослідження ми дійшли наступних висновків:

Становлення та розвиток композиторського стилю Клода Дебюссі припадає на період кінця ХІХ – початку ХХ століть. У цей час романтичні тенденції поступалися місцем або трансформувалися у новітні напрямки, які знаходили відображення у творчості композиторів нового покоління. Клод Дебюссі належить до митців з яскраво вираженим національним обличчям. У процесі формування авторського стилю він звертався до національних сюжетів та тем. Композиторський стиль Клода Дебюссі відображав прояви багатьох сучасних напрямків, серед яких, зокрема, натуралізм, імпресіонізм, символізм, неокласицизм, модерн, фовізм, експресіонізм. Митець по-своєму осмислює та застосовує провідні мистецькі напрямки для втілення оригінальних творчих задумів.

Фортепіанна творчість є важливою віхою композиторської спадщини Клода Дебюссі. Він зумів розширити коло виразових можливостей інструменту і водночас збагатити скарбівню світового фортепіанного репертуару цікавими творчими знахідками. Фортепіанна музика К. Дебюссі постає перед нами своєрідною «творчою лабораторією» композитора та, з іншого боку уособлює сферу його художніх досягнень. Особливістю художнього підходу К. Дебюссі до фортепіано є колористичний метод, що сприяв максимальному розширенню темброво-звукових можливостей фортепіано. У пошуках нової музичної колористики автор виробив власний, «камерний» тип піанізму, характерними рисами якого були наспівний м'який звук, барвіста гармонія, складне плетиво пасажів і фігурацій та вишукана педалізація. Сучасники композитора захоплювалися дивовижним характером звучання інструменту у Дебюссі, легкістю та плинністю, «лагідною» артикуляцією та відсутністю «ударних» ефектів.

Сюїта «Pour l'opiano» належить до періоду творчої зрілості Клода Дебюссі. Одним із ключових вимірів композиторського стилю у сюїті «Pour l'opiano» є поєднання рис кількох стильових напрямків: неокласицизму, імпресіонізму, класичних засад формотворення. Риси неокласицизму полягають перш за все у зверненні до жанру сюїти, яка у ХХ столітті зустрічається у творчості багатьох композиторів. У сюїті намічається кілька планів осмислення неокласичних категорій: використання стилізації старовинної музики з відтворенням загального колориту, створення конкретних музичних портретів та поява власних художніх образів. Імпресіоністична спрямованість сюїти полягає у культурі відчуттів, вражень, споглядальності, основними засобами є розмивання розділів форми, ефект дзвонарності, тональна нестійкість, барвистість тонів та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Эстетическая теория. Москва : Республика, 2001. 527 с.
2. Альшванг А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность, мировоззрение, творчество. М.: МУЗГИЗ, 1935. 96 с.
3. Альшванг А. Произведения Клода Дебюсси и М. Равеля. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. 176 с.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
5. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. Ред. Кремлёв Ю. М.: Музыка, 1964. 278 с.
6. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси. Э. Денисов. *Вопросы музыкальной формы*. М. : Музыка, 1977. С. 90-111.
7. И. Нестьев. Клод Дебюсси. История зарубежной музыки. Вип. 5. Москва: Музыка, 1988. С. 43-106.
8. Кашкадамова Н. История фортепианного искусства XIX столетия. Т. : АСТОН, 2006. 608 с.
9. Кокорева Л. Клод Дебюсси: Исследование. М.: Музыка, 2010. 496 с.
10. Кремлев Ю.А. Клод Дебюсси. М: Музыка, 1965. 792с.
11. Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. М.: Музыка, 1982. 88 с.
12. Лонг М. За роялем с Дебюсси. М.: Советский композитор, 1985. 160 с.
13. Мартынов И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
14. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
15. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. 144 с. С. 163-178.

16. Сабина М. Дебюсси. Музыка XX века. Москва: Музыка, 1977. Ч. 1. С. 238-274.
17. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. *Дебюсси*. М.: Музыка, 1974.
18. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
19. Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1970. 576 с.
20. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. 232 с.