

## ІМПРЕСІОНІСТСЬКІ РИСИ СТРУННОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ У КВАРТЕТНІЙ ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ ТА М. РАВЕЛЯ

**Жарковський Роман Анатолійович**, аспірант Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, м. Львів, Altust@bigmir.net

*Стаття присвячена висвітленню сутності та змісту парадигми струнного інструменталізму, та сам вплив імпресіонізму, який проявився в новій ієрархії «первинних» та «вторинних» елементів музичної форми, в новому уявленні про концентрацію звукової матерії, в новій ролі фонізму і також в оновленому розумінні часового розгортання у квартетній творчості К. Дебюссі та М. Равеля.*

*На початку ХХ сторіччя, а особливо у 1920–1930-ті роки естетична атмосфера міжвоєнного періоду призводить до перегляду основ музичних жанрів, їх звуко-виразових і формотворчих засобів. Дуже гостро постає питання ставлення до оновлення виразових засобів і до трактування самих струнних інструментів, як до носіїв цих засобів.*

*Йдеться, зокрема, про методологічне дослідження концепції еволюції інструменталізму у таких відомих теоретиків, як Б. Асаф'єва, М. Друскіна, В. Фехнера, Й. Сігеті та інших, яке особливо зросло у музиці ХХ століття, у зв'язку з виникненням нових стилів, напрямків, течій, інтенсивним процесом створення нових композиційних систем, наслідком чого стала творча трансформація вже сформованих видів інструментальної техніки.*

*В статті узагальнено і проаналізовано художньо-виразові засоби імпресіоністських рис струнного інструменталізму у квартетній творчості К. Дебюссі та М. Равеля, також розглянуто штрихову техніку в аспекті історичного розвитку; вдосконалення альтової техніки внаслідок зміни історичних епох та естетичних вимог щодо стильових тенденцій певного етапу розвитку виконавського мистецтва.*

**Ключові слова:** парадигма, фонізм, осмислений тембр, звуковидобуття, поліфункціональність, полімодальність, полігармонія, обертонова, мікрорегістрова, ліозорність тембру.

**Постановка проблеми.** У процесі дослідження генезису та еволюції струнного інструменталізму і взаємодії з такими факторами: 1) власне інструментального (самобутність інструментальної техніки, ставлення до її традиційних видів, штрихової й артикуляційно-

динамічної шкали); 2) композиційного (принципи втілення жанру, формотворення, фактурного розвитку, особливостей ладу і метроритміки тощо) висувається теза про вирішальне значення типу інструменталізму та його зв'язку зі специфікою інструмента.

**Мета дослідження.** Метою статті є подальша теоретична розробка сутності розвитку інструменталізму та з'ясування особливостей взаємодії наукових парадигм у його історичному розвитку на прикладі квартетної творчості К. Дебюсі та М. Равеля.

**Виклад основного матеріалу.** На початку ХХ сторіччя, а особливо у 1920–1930-ті роки естетична атмосфера міжвоєнного періоду призводить до перегляду основ музичних жанрів, їх звуко-виразових і формотворчих засобів. Дуже гостро постає питання ставлення до оновлення виразових засобів і до трактування самих струнних інструментів, як до носіїв цих засобів.

Б. Асаф'єв у книзі «Музична форма як процес» визначає інтонацію (як вокальну, так і інструментальну) як явище «осмисленого тембру» [1, с. 240], пов'язане, зокрема, з характерними особливостями інструменталізму. Саме ж розуміння сучасного тембру трактується як інтонаційна єдність, що визначає собою мелодію, гармонію, поліфонію, ритм і образність в широкому тлумаченні. Це інтонаційно-виразова якість тембру музики ХХ століття є «найбільш яскравою, прогресивною сферою музичної думки, що шукає нові шляхи мистецького пізнання дійсності» [1, с. 330].

Стосовно струнно-смічкових інструментів ця проблема у такому теоретичному й узагальнено-естетичному аспектах ніколи не ставилася, обмежуючись невеликими за обсягом розвідками.

У цілому, теорія інструменталізму як окрема галузь музикознавства ще не отримала достатнього обґрунтування і чіткого формулювання.

Можна безпомилково на слух за інструментальними засобами визначити належність твору до того чи іншого стилю. Скажімо, за ефектами щипкових *pizzicato*, за складними одинарними і подвійними флажолетами, віртуозними штрихами дуже чітко виявляє себе романтично-віртуозний стиль Н. Паганіні; не менш специфічний стиль національно-орієнтованих слов'янських романтиків Г. Венявського, К. Ліпінського, Г. Ернста, А. Дворжака., П. Чайковського.

Те саме можна стверджувати про інструменталізм доби імпресіонізму – у колористичній специфіці його гармоній, інструментальних ефектів (натуральні і штучні флажолети, прозорість звучання, витон-

ченість, м'якість vibrato), чітко прослідковується зв'язок з французькою національною традицією.

Отже, інструменталізм – категорія, що трансформує «природжені» властивості інструменту відповідно до вимог кожного з напрямків, течій, стилів музичного мистецтва тієї чи іншої епохи. У другій половині XIX – першій половині XX століть у зв'язку з бурхливим розвитком національних музичних шкіл, музичний інструменталізм почав збагачуватись національними різновидами народно-професійного інструментального мистецтва (Ф. Ліст, А. Дворжак, М. Лисенко, К. Шимановський, Дж. Енеску, Б. Барток, М. Колесса).

Приступаючи до огляду струнно-смичкового інструменталізму квартетів К. Дебюссі та М. Равеля, ми виходимо з тези про те, що його витокami стали романтичний та пізньоромантичний інструментальні стилі (А. В'єтан, Е. Шоссон, Е. Лало, Я. Сібеліус). Підтверджує нашу тезу спостереження Й. Сігеті, який влучно помітив, що «з історичної точки зору цікаво прослідкувати те, як стилістичні особливості музики середини XIX століття зберігаються до кінця століття і проникають навіть у XX ст.» [7, с. 125].

Сам вплив імпресіонізму проявився в новій ієрархії «первинних» та «вторинних» елементів музичної форми, в новому уявленні про концентрацію звукової матерії, в новій ролі фонізму і також в оновленому розумінні часового розгортання музики.

Під цим ми розуміємо широко розосереджені в просторі звукові фактурні шари, які мають відмінну масу звучання, відмінну щільність звукової тканини. Широкий простір, при тому, що пласти звучання гармонічно автономні або різнозабарвлені (поліфункціональність, полімодальність), створює незмішаний звуковий потік, ілюзію різних джерел звучання, ілюзію різних тембрів. Ці ілюзії виступають як наслідок фонічного принципу письма, як наслідок полігармонічного мислення. «Гармонія стає розподіленням відокремлених гармонічних тіл в музичному просторі», – пише Ю. Холопов [8, с. 111]. Це виявляється найбільш важливим набутком як всього романтичного інструменталізму, так і імпресіонізму. Щільність виступає найістотношою якістю фонічного звучання. В умовах полігармонії, політонікальності роль основної гармонії, роль опорного тону набувають акустично підкреслені пласти звучання або окремі тони. Виникає ефект м'яко дисонуючої гармонічної барви.

«Темброві плями це – один із випадків сучасної полігармонічної фактури, де один шар складає власне гармонію, а інший – ніби фонічну прикрасу до неї.» [3, с. 16]. У струнно-смичковому викладі



## К. Дебюссі Струнний квартет g-moll ч. 2

The image shows a page of musical notation for the second movement of Debussy's String Quartet in G minor. The score is arranged in four systems, each with four staves. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *arco*, *sfz*, and *pp* are used throughout. The piece is characterized by its impressionistic style, with a focus on color and texture over traditional harmonic structures.

Подібні темброво-звукові ефекти ми можемо спостерігати і в інших творах композиторів-імпресіоністів з використанням техніки флажолетів.

## Рапсодія «Циганка»

(Allegro)  
 \* poco più moderato

M. РАВЕЛЬ

The image shows a page of musical notation for Maurice Ravel's Rhapsody 'Gypsy'. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It features a series of chromatic and diatonic runs, often with triplets and sixteenth-note patterns. The tempo is marked 'Allegro' and 'poco più moderato'. The score includes fingering numbers (0-4) and articulation marks. The piece ends with 'etc.'.

III поз.  
 II поз.

etc.

там же:



Нова взаємодія простору і фактурно-інтервальної щільності виступає в якості основної парадигми імпресіоністського інструментального стилю. Ідея фонізму, ідея Klangmusik, виступають як основна ідея інструменту взагалі, яка і надає йому нової звукової образності. Klangmusik це – звукова творчість, що опирається на тембрально-регістровий момент в якості найважливішого фактору музичної мови.

Імпресіоністський інструментальний стиль також передбачає введення поняття мікрореєстрування. Під мікрореєструванням розуміємо виникнення ілюзії регістрового контрасту внаслідок контрасту динамічного, артикуляційного, фактурного. Під дією динамічних, артикуляційних, фактурних та ритмічних засад форми виникає темброве явище, яке В. Цитович визначає як «ілюзорний тембр» [9]. Ілюзорність тембру, зазвичай, обмежена у часі та просторі. Імітація тембром скрипки різноманітних тембрів інших інструментів (гітари, флейти, сопілки) створює уявний тембр засобами фактури, артикуляції, ритму, реєстрування.

Крім того, в імпресіоністському інструменталізмі Дебюссі втілена «Божественна арабеска» [6, ст. 87–88], яка проявляється в незліченних варіантах – так само як в образотворчому і прикладному мистецтві, як ідея цілісності звучання. Це гармонічна фігурація у тематичному застосуванні, гармонічний орнамент, що стає тематичним матеріалом під дією сил динаміки, артикуляції, ритму. Поняття «арабеска» означає у даному випадку ледь помітну межу між темою і фігурацією. Явище арабески пов'язане із стилем пізнього бароко (Й. Бах, Л. Боккеріні, О. Скарлатті) і стилем романтизму XIX століття (Н. Паганіні, Г. Венявський). Це явище по новому орієнтує виконавців порівняно з виконавською специфікою гомофонної музики класиків.

М. Равель, Частина 2 Квартету F-Dur

24 a tempo rall. a tempo pizz. 3

pp pp pp un peu marqué pp pp pp

pizz. 3 arco 3

pp un peu marqué pp

rall. 3

mf mf mf

arco mf

Lento (Lento)

К. Дебюсси Струнный квартет g-moll ч. 4

mf mf mf mf

mf expressif

Ще один важливий фактор звукової інтеграції представляє собою обертоновий принцип письма. Обертонове споріднення пов'язує окремі складові звукової тканини. Музична форма, об'єднана обертовою спорідненістю звуків, це – суцільне звукове середовище, що створює пружну і цілісну атмосферу. Звідси походить відчуття повноти, об'ємності, ошатності звучання, виникає відчуття «звучання-хвилі», що піднімається і опускається. Обертоновий принцип є втіленням доцентрових сил формотворення.

Для імпресіоністського інструменталізму характерні численні випадки трельних та тремолоючих фігурацій у хроматичному русі, поліладових фігурацій вібрато. В результаті створюється фон, що коливається. У цьому випадку мелодія і фон у висотному тлумаченні є автономними. Мелодія, зазвичай, має єдність опорного тону у фонових голосах – змінність опор, їх множинність. Інтегруючою основою виступає ритм, який є розмитим і нечітким метрично, що властиво фігураціям тремоло і трелей. Такий ритм створює відчуття злиття в плинності. Часто зустрічається в музиці К. Дебюссі та М. Равеля фігурації, що обертаються. Вони ніби змінюють місце у просторі і створюють живописну концепцію звукової форми, яка повністю відкидає традиційне трактування «загальних місць» твору.

Велике значення в музиці К. Дебюссі та М. Равеля займають вторинні елементи форми: динаміка, артикуляція, агогіка, які відіграють першопланову роль.

Не менш сильною та давньою тенденцією французької музики є тяжіння до пленеру, увага до природи. У ув'язку з цим зрозуміла є активізація просторового слуху у музикантів-імпресіоністів. Все це веде, до посилення ролі колориту у музиці. Втілення простору з'явилося у музиці задовго до Дебюссі. Почуття звукової перспективи було у Бетховена, Шуберта та інших композиторів-романтиків. Але у Дебюссі це почуття збагачується новими якостями, пов'язаними з принциповими змінами в устремліннях музики і перш за все – з посилення пластичних тенденцій в ній.

Просторово-пластичні тенденції творчості К. Дебюссі та М. Равеля ніби «децентралізують» ліричну образність, породжують її глибоку диференціацію. Це, у свою чергу, призводить до парадоксального положення: з одного боку область лірики надзвичайно широка, майже всеохоплююча, з іншої – активна дійова лірика романтичного плану часто «знижується» різного роду іронічними «натяками», пародійністю.



Як відомо, драматургічні властивості, *subito* не тільки в плані динамічному, але і в планах ритму та форми активно використовувались класиками. У імпресіоністів сфера застосування *subito* значно розширена. Зокрема, *subito* – неодмінний засіб у створенні гостро-характерних, гротескних образів. Дійовим драматургічним засобом того ж плану стає і пауза. Вона підсилює ефект непередбачуваності у музичному розвитку, підкреслює асиметрію звукової конструкції. Природньо, що образність тут в більшій мірі тяжіє до гумору, пародії. Основним об'єктом пародіювання при цьому є пізньоромантична музика з нерідкими для останньої риторичністю і багатослів'ям. *Subito* як засіб «відсторонення», переключання сприйняття з «високого» (архаїка, старовина) на «низьке» (естрада, шансон) характерні для пізнього стилю Дебюссі та Равеля. Звідси вже лише один крок до «гри зі стилями», до рефлексії різних типів виразності, зреалізованих Стравінським.

У найважливіших образно-інтонаційних зонах К. Дебюссі і М. Равеля у першу чергу треба виділити зону характерного танцю. Тут типовим є використання того чи іншого локального колориту, наприклад, іспанського. Інша образно-інтонаційна зона, пов'язана із специфічним колоритом паризької естради, настрої якої можна позначити французьким терміном *nonchalant* (недбало, безтурботно). Використання подібного матеріалу впливає і на драматургію форми. Перехід від одної образно-інтонаційної форми до другої, від одного колориту до другого є важливим драматургічним засобом, який можна назвати образно-інтонаційною модуляцією.

Дуже цікава у імпресіоністів зона, що пов'язана зі звуковими образами вітру-води, яка є очевидно одною з самих привабливих для композитора. Особливо часто зустрічаються приклади цієї образності, де яскраво перетворені принципи просторових ілюзій, властивих музичному імпресіонізму. У творчості Дебюссі часто зустрічається і історичний колорит. Якби не були складні причини для активного використання архаїчного музичного матеріалу в XIX–XX століттях, ясно, що використання подібного матеріалу відносилось до розряду сильнодіючих виразових засобів. Хоральна акордика, унісонний мелодичний рух створюють арсенал засобів, характерних для даної образно-емоційної зони. Взаємодіючи з матеріалом інших образно-інтонаційних зон. Взаємодіючи з матеріалом інших образно-інтонаційних зон, архаїчний матеріал несе суттєве драматургічне навантаження, вносячи в живий розвиток пластичного «спектаклю» моменти статичності.

Велике значення в творчості Дебюссі зіграв полемічний момент – бажання здолати деякі тенденції пізньоромантичної музики. У процесі своєрідної творчої полеміки з нею сформувались такі специфічні для стилю імпресіоністів риси, як іронія, пародійність. Разом з тим, при всьому новаторстві, трактування струнно-смичкових інструментів у Дебюссі і Равеля у набагато більше зберігає риси, успадковані від епохи романтизму (Паганіні).

Необхідно особливо підкреслити національний характер музики імпресіоністів, і, перш за все, зацікавлення К. Дебюссі та М. Равеля сонористичною стороною національної музичної творчості (наприклад, характерні тембрально-інструментальні комбінації баскського фольклору). Імпресіоністи розділяли загальний інтерес культурної Франції 20-х років до негритянського мистецтва, особливо до джазу. Джазовий інструментальний стиль проявляється через фактуру, артикуляцію *non-legato*, рівність динамічного рельєфу. Разом з тим інструментальний стиль К. Дебюссі та М. Равеля поділяє устремління західної музики воєнних років до позитивного, сталого, підтримує раціоналістичну тенденцію камерної творчості.

Втрата граней між темою і фігурацією виступають як розвиток пізньо-романтичних тенденцій в музиці, як і обертоновий принцип письма, що породжує відчуття звукового середовища, атмосфери.

Технічна винахідливість композиторів-імпресіоністів, їх інтерес до новизни засобів віртуозного письма приводять до складної декоративної акордово-інтервальної техніки. Інструментальний імпресіоністський стиль багато в чому відповідає духу романтичного програмного інструменталізму, духу концертності, артистизму, як родової риси романтичного звуковідчуття у музиці.

У К. Дебюссі та М. Равеля рівень деталізації інструментального письма по ретельності та дрібності перевершує межі інструментальної стилістики романтиків, створюючи мікрорегістрівку.

Квартети К. Дебюссі і М. Равеля – перлини імпресіоністського мистецтва. Квартети мають блискучі темброві ефекти струнних інструментів (*tremolando*, *пасажі pizzicato*, *гра sul tastiero* тощо). У ритміці квартетів панує незвична рухливість з широким використання народних ритмічних танцювальних формул. Слід підкреслити ще одну важливу якість, а саме – камерний стиль Дебюссі і Равеля є віртуозним. Їм притаманна яскрава концертність, образна конкретність. Образи квартетів яскраві, соковиті, безпосередньо пов'язані з жанровою стіхією народного танцю, з іспано-баскськими інтонаціями і ритмами.

## Література

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Борис Владимирович Асафьев. – Ленинград: Музгиз, 1963. – 376 с.
2. Асафьев Б. В. Современный инструментализм и культура ансамбля / Борис Владимирович Асафьев. – Ленинград: Тритон, 1927. – 376 с.
3. Мазель Л. А. О путях развития языка современной музыки / Лев Абрамович Мазель. – М.: Советская музыка, 1965. – 326 с.
4. Мартынов И. Клод Дебюсси / И. Мартынов. – М.: Музыка, 1964. – 280 с.
5. Мартынов И. Морис Равель / И. Мартынов. – М.: Музыка, 1979. – 320 с.
6. Рощенко О. Г. Нова Міфологія романтизму і музика / О. Г. Рощенко. – Харків: ХНУРЕ, 2004. – 288 с.
7. Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача / Жозеф Сигети. – М.: Музыка, 1969. – 305 с.
8. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева / Юрий Холопов. – М.: Музыка, 1967. – 478 с.
9. Цытович В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях / Владимир Иванович Цытович. – Ленинград: Музыка, 1972.

## References

1. Asafiev, B. V. (1963). *Musical Form as a Process*. Leningrad: Muzgiz.
2. Asafiev, B. V. (1927). *Modern instrumentalism and ensemble culture*. Leningrad: Triton.
3. Mazel, L. A. (1965). *On the ways of development of the language of modern music* Moscow: Soviet music.
4. Martynov, I. (1964). *Claude Debussy*. Moscow: Music.
5. Martynov, I. (1979). *Maurice Ravel*. Moscow: Music.
6. Roschenko, O. G. (2004). *New The Mythology of Romanticism and Music*. Kharkiv: KhNURE.
7. Sigety, J. (1969). *Reminiscences. Notes by the violinist*. Moscow: Music.
8. Kholopov, Y. (1967). *Modern features of Prokofiev's harmony*. Moscow: Music.
9. Tsytoovich, V. I. (1972). *Specificity of timbre thinking B. Bartók in quartets and orchestral works*. Leningrad: Music.

**Жарковский Роман Анатольевич**, аспирант Львовской национальной музыкальной академии им. М. В. Лысенко., Г. Львов, Altust@bigmir.net

### **Импрессионистические черты струнного инструментализма в квартирном творчестве К. Дебюсси и М. Равеля.**

*Статья посвящена освещению сущности и содержания парадигмы струнного инструментализма, и сам влияние импрессионизма, который проявился в новой иерархии «первичных» и «вторичных» элементов музыкальной формы, в новом представлении о концентрации звуковой материи, в новой роли фонизма и также в обновленном понимании временного развертывания в квартетного творчества К. Дебюсси и М. Равеля.*

*В начале XX века, а особенно в 1920–1930-е годы эстетическая атмосфера межвоенного периода приводит к пересмотру основ музыкальных жанров, их звуковыразительных и формообразующих средств. Очень остро стоит вопрос отношения к обновлению выразительных средств и к трактовке самых струнных инструментов, как к носителям этих средств.*

*Речь идет о методологическое исследование концепций эволюции инструментализма в известных теоретиков как Б. Асафьева, М. Друскина, В. Фехнера, И. Сигети и других, которое особенно возросло в музыке XX века, в связи с возникновением новых стилей, направлений, течений, интенсивным процессом создания новых композиционных систем, следствием чего стала творческая трансформация уже сложившихся видов инструментальной техники.*

*В статье обобщены и проанализированы художественно-выразительные средства импрессионистских рис струнного инструментализма в квартетного творчества К. Дебюсси и М. Равеля, также рассмотрено штриховую технику в аспекте исторического развития совершенствование альтовой техники вследствие изменения исторических эпох и эстетических требований стилевых тенденций определенного этапа развития исполнительского искусства.*

**Ключевые слова:** парадигма, фонизм, осмысленный тембр, звукоизвлечения, полифункциональность, полимодальность, полигармония, обертонового, микрорегистровка, иллюзорность тембра.

**Roman Zharkovsky**, postgraduate student of the Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy, Lviv, altust@bigmir.net

### **The impressionistic features of string instrumentalism in quartet creativity of K. Debussy and M. Ravel**

*The article is devoted to the clarification of the essence and content of the string instrumentalism paradigm, and the influence of impressionism itself, which manifested itself in the new hierarchy of "primary" and "secondary" elements of the musical form, in a new conception of the concentration of sound matter, in the new role of phonism, and also in the renewed sense of time deployment in the quartet by K. Debussy and M. Ravel.*

*At the beginning of the 20th century, and especially in the 1920s–1930s, the aesthetic atmosphere of the interwar period leads to a revision of the foundations of musical genres, their sound-expressive and formative means. The question of the attitude to the renewal of expressive means and the interpretation of the strings themselves, as the bearers of these tools, is very acute.*

*This is, in particular, the methodological study of the concepts of the evolution of instrumentalism by well-known theorists such as B. Asafiev, M. Druskin, V. Fechner, J. Sighet and others, which has grown especially in the music of the twentieth century, due to the emergence of new styles, directions, currents, intensive process of creation of new composite systems, the result of which was a creative transformation of already formed types of instrumental technology.*

*The article summarizes and analyzes the artistic and expressive means of impressionistic features of string instrumentalism in the quartet's works by K. Debussy and M. Ravel, as well as the dash technique in the aspect of historical development; Improvement of alto technology due to changes in historical epochs and aesthetic demands regarding stylistic tendencies of a certain stage in the development of performing arts.*

**Key words:** *paradigm, phonemes, meaningful timbre, sound production, polyfunctionality, multimodality, polyharmony, overtone, microregulation, illusion of timbre.*

Стаття постуила до редакції 7.09.2017 р.

---