

Japanese theater to the West European music theater of the late 19th century in the artistic and cultural dialogue – «East–West». Served as a model for the analysis of the opera by Pietro Mascagni's «Iris.»

Key words: Japan, theater, opera, libretto, author's remark, plot, Pietro Mascagni, Iris.

УДК 781.22 : 786.2

Ирина Денисенко

ФАКТУРНЫЕ ПРОГРАММЫ «PRÉLUDES POUR PIANO» К. ДЕБЮССИ: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СИСТЕМАТИЗАЦИИ

Целью статьи является выявление и систематизация типов фактурных программ в фортепианных прелюдиях К. Дебюсси. **Объект** изучения – фортепианный стиль К. Дебюсси, **предмет** – его фортепианно-фактурная составляющая, реализованная в жанре прелюдии.

Исследователи творчества К. Дебюсси неоднократно отмечали «незаданность» звуковой формы его произведений, зависящую от «ощущения момента». Э. Денисов, ссылаясь на П. Булеза [10] и Ж. Брэле [11], определяет это качество формы у К. Дебюсси как ее характерную особенность. В строении фактуры его фортепианных сочинений также сочетаются конструктивная четкость с импровизационностью, что выражается, в первую очередь, через плотность изложения – не только по-вертикали, но и по-горизонтали (см. об этом: [8]). В качестве примера развития в рамках гибкого сочетания факторов плотности горизонтали можно привести прелюдии Первой тетради № 4 «Le sons et les parfums tournent dans l'air du soir» и № 6 «Des pas sur la neige».

В первой из них сначала доминирует ритмический плотностный фактор (1–8 тт.). Постепенно он сменяется метро-группировочным (с 9-го т.). К концу же, в коде, в силу вступает группировка фактурно-структурных компонентов, приходящихся в большем количестве на те же единицы времени, что и в начале Прелюдии, за счет их разукрупнения (с 42-го т.). Аналогичный тип строения фактуры

представлен и в «Des pas sur la neige». Здесь фактурная плотность по горизонтали сначала как бы колеблется в чередовании ритмических единиц разного «веса» (1–7 тт.). Однако в конце Прелюдии вычлененная фактурно-мотивная ячейка в виде нисходящей малой терции, многократно повторяясь, вводит в качестве основного средства горизонтальной организации фактуры тот же, что и в «Le sons et les parfums tournent dans l'air du soir», фактор группировочной плотности (28–33 тт.).

Принцип плотностных (ритмических и группировочных) изменений по горизонтали фактуры в целом определяет фактурные программы тех фортепианных миниатюр, которые в данной статье определяются как *моно-фактурные*. Такого рода миниатюры органичны и цельны именно благодаря логике плотностно-фонических процессов. Возникающие при этом «фактурные кульминации» прямо не связаны с динамизацией формы: уплотнение здесь на слух почти не ощутимо. Вычлененный результативный микромотив в лаконичном фоновом обрамлении как бы парит в звуковом пространстве и помещается обычно в более высокий регистр (обе названные выше Прелюдии).

Другой тип миниатюр в цикле Прелюдий К. Дебюсси определяется как *полифактурный*. В их музыкальной ткани происходят существенные, причем не только плотностные изменения по вертикали изложения. У К. Дебюсси они сводятся, в основном, к чередованию ленточно-гетерофонных, контрастно-полифонических и гомофонно-гармонических форм изложения. Каждая из них, с одной стороны, отвечает определенной жанровой модели и легко распознается в этом качестве слухом, с другой, – в фортепианном письме К. Дебюсси эти модели имеют индивидуализированную специфику. Так, звуко-комплексы гармонии в стиле К. Дебюсси рождаются из фактуры, а не наоборот; вертикаль выступает как *фактурно-гармонический комплекс*, в котором фонические моменты – масса, расположение, регистр, в исполнении – динамика, артикуляция, агогика, педализация, – играют конструктивно и образно значимую роль – «...для Дебюсси гармония – почти тембр, и он часто оперирует гармонией как краской, мягкой и очень пластичной» [3, с. 109]. «Ленточный» гетерофонный комплекс делает фактурную реализацию такой гармонии монолитной

и цельной, поскольку это, по-существу, – «многоголосная», «утолщенная» мелодия, «многоголосный» мотив.

В Прелюдиях полифактурного типа возникновение смен форм изложения связано с проявлением элементов *сюжетной программности*, что отличает их от монофактурных, «картинных» по замыслу. Об этом речь идет в статье Д. Фришмана, посвященной влиянию программности на форму Прелюдий [7]. Автор выделяет два основных «программно-композиционных типа» миниатюр – «сюжетный» и «несюжетный». При этом все Прелюдии К. Дебюсси в плане программности имеют однотипные названия, а их «сюжетность» или «несюжетность» раскрывается через форму изложения материала – фактуру. Фактурные программы миниатюр соотносятся с типами композиционных решений, выступая как основа построения их исполнительских планов. В монофактурных Прелюдиях они строятся на основе градаций плотности изложения при сохранении общей звуковой «картины», в полифактурных – на выделении фактурных контрастов, создающих подобие сюжетности.

Техника единого общего мотива в двух типах фактурных программ Прелюдий реализуется по-разному. Дескриптивное (описательное) начало в одном случае осуществляется как реализация звукового образа в неподвижной, подверженной лишь тончайшим плотностным изменениям фактуре (*монофактурный, жанрово-однородный* тип). В другом случае возникает фактурная дискретность в виде чередования различных видов изложения, достаточно заметно контрастирующих (*полифактурный, жанрово-контрастный* тип). Между обоими типами не существует резко обозначенной границы, поскольку общее для них – метафоричность. Генеалогия творчества К. Дебюсси восходит скорее к символизму, чем к импрессионизму, «...а тем более, – импрессионизму в живописи Клода Моне и основанной им школы» [9].

К. Дебюсси руководствовался в программах своих сочинений целым комплексом эстетических идей-метафор, реализованных в звуковой форме через мотивно-фактурную технику, понимая символ прежде всего как эмоционально, психологически настраивающий знак смысла: «Музыка Дебюсси – это собор, полный символов, движущихся во времени» (М. Эмманюэль) (цит. по: [5, с. 242]). Звукоизобразительность здесь вторична. Например, равномерные

фигурации в «Jardins sous la pluie» со звучащей на их фоне как бы издалека фольклорной мелодией, воспринимаются в символистском контексте как психологический знак «одинокости и зыбкой надежды» [7, с. 133]. Трактовка программности как символичности распространяется на обе тетради «Préludes pour piano». Ассоциативные ряды при этом более сложны в полифактурных Прелюдиях, содержащих большую сюжетно-драматическую развернутость (№ 7 «Ce qu'a vu le vent d'Ouest», № 10 «La Cathédrale engloutie»). Менее сложны в своих метафорах-символах монофактурные Прелюдии – № 1 «Danseuses de Delphes», № 4 «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir», № 8 «La fille aux cheveux de lin». Тем не менее, фактурная остигатность не всегда изобразительна лишь в явленческом (общенно-картинном) аспекте. Например, «Des pas sur la neige», основанные на повторении неизменной ритмической фигуры, снабжены ремаркой композитора, адресованной к исполнителям и слушателям: «Этот ритм должен иметь звуковое значение фона печального и обледенелого пейзажа». «Леденящая душу» остигатность в фактуре этой Прелюдии обыграна через зловещий видеоряд в одном из эпизодов фильма «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, где использована музыка этой Прелюдии.

Особое значение в Прелюдиях К. Дебюсси приобретает *реальное звучание*. Их нельзя рассматривать «...в отрыве <...> от фактурных элементов, считавшихся вторичными, тогда как именно эти элементы в музыке К. Дебюсси приобрели принципиальную роль, поскольку конкретный *чистый звук* вырос до значения элемента, соучаствующего в создании структуры произведения наравне с мелодикой, ритмикой и гармонией» [9, с. 85]. (Курсив автора. – И. Д.). Суть программности у К. Дебюсси, поэтику «чистого звука» в его фактуре едва ли не раньше всех ощутил основоположник абстрактной живописи В. Кандинский – «...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» (цит. по: [9, с. 95 – 96]).

Несмотря на фиксируемую в названиях Прелюдий «программность», их музыка многозначнее и сложнее этой программности. Она восходит к «внутренней ценности впечатления», запрограммиро-

ванного в той или иной звуковой идее-символе, получающей звуковой рост и развитие, направленное к многозначным, но единым в своей основе ассоциациям воспринимающего субъекта. Отсюда – принципиальная многозначность трактовок фактурных программ Прелюдий К. Дебюсси: «Если он (К. Дебюсси. – И. Д.) задерживает внимание слушателя на деталях, то только затем, чтобы умножить в его восприятии точки зрения. Он накапливает звуки, создавая из них более или менее компактные группы (монофактурный принцип. – И. Д.), или же позволяет им в поединке сеять замешательство в содружествах (полифактурный принцип. – И. Д.) <...> и всякий раз по-новому освещает минутные или долговременные союзы звуков, без конца меняя их экспрессивные достоинства, никогда не давая им упрочиться и отождествиться» [9, с. 96].

Вводя через фактуру такие «непостоянные меры времени», К. Дебюсси усиливает у слушателей ощущение присутствия времени в музыкальном произведении, «...стирает или подчеркивает ритмические импульсы, разделяет или сливает звучания» [9, с. 96]. Это и есть *фактурная динамика* композиции в фортепианной музыке К. Дебюсси. Ведь «стирание или подчеркивание» ритмических импульсов, «разделение или слияние звучания» означает приоритет плотностно-звуковых процессов в фактуре над ее виртуально-временным, причинно-следственным гармоническим опосредованием.

В Прелюдиях К. Дебюсси типовые фактурные функции триады (ведущий голос – контрапункт – бас) в чистом виде отсутствуют. В большинстве случаев возникает лишь их некое подобие (квази-функции). «Смежноступенность» (термин В. Золочевского [4]), характеризующая гетерофонно-моноподическую природу лада и фактуры у К. Дебюсси, не означает сведение всего гармонического комплекса его музыки к лентам-дублировкам. Фортепианная фактура даже в монофактурных миниатюрах дифференцирована фонически, благодаря чему и возникает эффект ее звукового объема. Фонизм здесь приобретает статус функциональности и не сводится к колористическому эффекту. Такую фактуру В. Сирятский [6] вслед за Л. Гаккелем [2] определяет как *реально-беспедальную*, поскольку при ее исполнительской реализации нет необходимости с помощью педали изменять зафиксированную в нотах длительность звуков.

Элементы такой фактуры, идущей от М. Мусоргского, в рассредоточенном виде постоянно встречаются в Прелюдиях К. Дебюсси. С точки зрения исполнительской техники в ней происходит вертикализация движения: романтический принцип «скользящего движения» вдоль фортепианной клавиатуры, направленной на взятие «максимума нот» в пределах одного движенческого акта, сменяется эпическим в своей основе (у К. Дебюсси – повествовательно-программным) принципом «самодостаточного вертикального движения, выявляющего ценность отдельного звукового комплекса в пределах от единичного звука до вертикального созвучия» [6]. Принцип «звучит только то, что удерживается пальцами», сближает фактуру Прелюдий К. Дебюсси с доклассической клавирной музыкой XVIII века. Так, в «La Cathédrale engloutie» кварто-квинтовые аккорды вступают в ритмико-агогические отношения, способствующие выделению их звучаний. Они представляют собой временные точки, где время звучания становится реальным, а не включаются в виртуальное время функционально-гармонических тяготений (1–4 тт.).

Широко используются в фактуре Прелюдий и пласты, определяемые С. Яроцинським как *звуковые полосы* [9, с. 193]. Их происхождение связано с фигурированием многократно повторяемых аккордов-«столбиков», в которых могут выделяться отдельные звуки или даже мотивы. В качестве примеров такого выделения можно привести 1–2 тт. из Прелюдии № 3 «Le vent dans la plaine», где акцентируются крайние точки однородной вертикали, Их происхождение связано с фигурированием многократно повторяемых вертикалей, в которых могут выделяться отдельные звуки или даже интервальные мотивы (Прелюдия № 23 «Les tierces alternées»). Вертикальные комплексы здесь организованы по принципу подобия их звукового состава, где нет стабильных отношений рельефа и фона, а также контрапунктирования как такового. Вертикаль и горизонталь здесь едины и рождены монодией, расслаивающейся на гетерофонные пласты-варианты. И хотя все названные фрагменты исполняются с педалью, она каждый раз должна соответствовать не периоду длящейся гармонии, а взятой за основу композитором ритмико-агогической единице измерения – точке-вертикали, мотиву-«полосе», комплексному регистровому кластеру.

Не случайно в клавирах своих фортепианных сочинений К. Дебюсси прибегает к точному указанию педализации, поясняя это также соответствующими словесными ремарками: «Laissez vibrer» («С правой педалью»), «Les deux pédales» («Обе педали»), «Quittez en laissant vibrer» («Снять руку, оставив педаль»).

Модальная техника комбинирования мотивов-«полос» в фактуре Прелюдий сочетается с функционально-гармоническими «вкраплениями». Обычно они представлены в начале и конце построений – в зонах экспонирования и кадансирования. Именно в кадансах встречаются гомофонно-гармонические формулы тонально-функционального смысла, «арочно» цементирующие мотивные варианты, как бы парящие в звуковом пространстве внутри построений. Такова, например, функция гармонических кадансов в монофактурных прелюдиях «La fille aux cheveux de lin» или «Des pas sur la neige». В Прелюдии № 8 в первом семитакте экспонируются три типа фактуры – монодическая, точнее, монофоническая (первые 2 тт.), гомофонно-бурдонная (конец 2-го – начало 4-го тт.) и аккордово-хоральная (кадансовая зона в 5 – начале 7-го тт.). При этом все вертикали – и бурдонная квинта 3-го такта, и трезвучия каданса – вытекают из начального одноголосного мотива, построенного по звукам трезвучий параллельно-переменного лада (комплексная тоника Ges-dur – es-moll, образующая «мягкий» малый септаккорд). «Реальная беспедальность» вполне применима в исполнении этого фрагмента, причем во всех трех фактурах. Звуковая слитность здесь будет достигнута иным способом – через звуковедение, фразировку и динамическую нюансировку. Отсюда и ремарка «sans rigueur – играть свободно», что означает в данном случае приоритет ритмико-агогической стороны исполнения над звуко-колористикой вертикали. Последующие преобразования исходного мотива Прелюдии № 8 связаны уже с приоритетом гетерофонных наслоений в виде параллелизмов созвучий с обостренными диссонансами (малые секунды 8–9 тт., партия левой руки), а затем с параллельными квартсекстаккордами (14–15 тт.). После этого следует кадансовая «веха» (от 16-го т.), от которой начинается новый этап преобразований мотива по горизонтали и вертикали. Трезвучная (терцовая) сопряженность начальной горизонтали уступает место секундности, а в вертикали господствуют нонаккорды, данные как вер-

тикальная проекция горизонтали. Средний раздел Прелюдии (*Un peu animé*), начинающийся после каданса с консонантной тоники *Es-dur*'а, представляет собой новый этап в разворачивании мотивно-фактурной программы. В итоге в заключительном разделе, после «разъясняющего» функционально-гармонического каданса в *Des-dur*'е (одна из доминант комплексной тоники – *Ges-dur – es-moll*), следует реприза-кода (*Murmuré et retenant peu à peu*), где снова показаны все три фактуры, но на этот раз как бы по нисходящей. Именно в коде – в первом пятитакте и в четырех последних, а также по долям такта в среднем трехтакте и на весь такт – в третьем из них – можно применить длительную педаль, прислушиваясь к образующимся при этом вертикальным комплексам. В них не должны «попадать» звуки секундово смещаемых мотивов, за исключением мелодических попевок «разложенных» нонаккордов, которые вполне свободно могут быть преобразованы в диатонические тетра хорды.

В целом в фактуре Прелюдий господствует техника единого общего мотива, основанная на разнообразных и многосторонних его фактурных показах. В зависимости от образно-смысловых задач этот мотив может развиваться исключительно по горизонтали как, например, в Прелюдии № 9 «*La sérénade inferrompue*», лишь изредка выступая в вертикальной форме. В других случаях мотив сразу же показан вертикально, что бывает сравнительно реже, например, в Прелюдии № 14 «*Feuilles mortes*». Соответственно направленности «векторов» мотива выстраиваются и фактурные программы. Например, в «*La cathédrale engloutie*» господствует монофактурность quasi-хорального типа. Хорал здесь лишь внешне имеет гармонический облик и представляет собой «утолщенную» монодию, обрамляемую в экспозиции и коде бурдонными колоколами крайних регистров. Изменения в формах фактурной реализации мотивов регистрируют в Прелюдиях фазы временного процесса музыкальной формы. Мотив-объект движется в реальном времени, не встречая препятствий на своем пути в виде контрастирующих ему антитез. Смены фактуры – разные «ипостаси» самого мотива. В этом – ключ к пониманию программности в Прелюдиях К. Дебюсси. Чисто звуковые (сонорные) качества фактуры музыки, написанной для фортепиано, до К. Дебюсси (если не считать русскую школу в лице М. Мусоргского) «... были

ограничены динамическими и артикуляционными категориями <...>, преобладало тематическое мышление» [9, с. 189], вытекающее из тонально-гармонической структуры произведения. И хотя у предшественников К. Дебюсси можно обнаружить «известную чуткость к чисто звуковым значениям», именно у него устанавливается принцип *mise en place sonore* – конкретного звукового качества, создаваемого исполнителем за счет продуманного применения тех или иных исполнительских средств и приемов к отдельным фактурным компонентам и к звуковому облику фактуры произведения в целом.

Фортепианная фактура К. Дебюсси «оркестрова» в особом значении – темброво-ассоциативном. Расширение шкалы звуковых качеств извлекаемых на фортепиано звуков и созвучий – главное стилевое открытие фортепианного письма композитора. Отсюда – не свойственные привычным фортепианно-фактурным формулам акустико-исполнительские решения, запрограммированные и тщательно обозначенные автором. Например, в классико-романтической фортепианной литературе плотные аккордовые массивы исполняются с соответствующей динамикой – от *mf* до *fff*. У К. Дебюсси такая прямо пропорциональная зависимость фактурного волюмена (плотности) и громкости звучания становится обратно пропорциональной – «волюмен значителен, а сила относительно не велика» [9, с. 191]. Однако подобное обращение с громкостной динамикой не означает, что фактура Прелюдий в звуковом плане дединамизирована. Отсутствие в них антифонов концертно-виртуозного типа компенсируется другими средствами из того же арсенала – исполнительскими. На первом месте здесь артикуляция. Ее истоки исследователи творчества К. Дебюсси [1], [9] чаще всего видят в перенесении на фортепианное письмо штрихов струнно-смычкового ансамбля.

Однако это далеко не так. Благодаря использованию фактуры разной плотности в монофактурных построениях, а также элементов разных фактур в полифактурной горизонтали, в ряде Прелюдий возникает целостная картина *артикуляционной полифонии*. Она не сводится к имитации приемов игры на других инструментах, поскольку их штрихи почти никогда не реализуются в чистом виде: в *staccato* есть всегда скрепляющие легатные моменты, достигаемые за счет звуковедения или педали, в *legato* – за счет фразировки достигается именно

фортепианная слитность или дробность, соответствующая смыслу интонируемых построений. В большинстве же случаев приемы артикуляции накладываются друг на друга по пластам фактуры. В проанализированной выше Прелюдии № 8 «La fille aux cheveux de lin» общий легатный «ток» горизонтали постоянно нарушается введением вертикально дифференцированных сегментов, допускающих исполнение если не *staccato*, то *marcato* без всякого «заимствования» из практики деревянных духовых, на что, казалось бы, наталкивает первоначальный мотив-наигрыш.

Таковы и «имитации» гитарных фактурных элементов в Прелюдии № 10 «La sérénade interrompue». Применяемый здесь прием – чисто фортепианный, поскольку на гитаре невозможно достичь ритмической звуковой дифференциации звука, извлекаемого на той же струне. В данном случае К. Дебюсси применяет имитацию в унисон, исполняемую двумя руками пианиста (1–8 тт.), а затем ее же – в квинту (ремарка «Les deux pédales» / «Обе педали») после чего – в «аккорд» (ремарка «Doux et harmo-nieux» / «Нежно и гармонично»). «Гитарное» в этой музыке относится в большей степени к гармоническим фигурациям нижнего пласта фактуры и его четко ориентированной нацеленности в кадансах на тонально-гармонические центры, даже с нарочитым подчеркиванием субдоминанты, доминанты и тоники. Фортепианная специфика здесь проявляется и в регистровке – охвате диапазона более четырех октав, что в реальной гитарной музыке, а тем более, в серенадных аккомпанементах вряд ли практиковалось.

Выводы. Принцип *mise en place sonore* (уместности звучания) распространяется на все уровни фактурных программ Прелюдий и относится к ладогармоническим компонентам, к артикуляции, фразировке и педализации, на которых композитор делает особый акцент в целостной форме произведения. В фактуре Прелюдий по-особому осуществляется проблема рационализации времени, в которой заключается ключ к тому воздействию, которое оказал К. Дебюсси на всю последующую музыку, в том числе, и фортепианную. В основе здесь – новая трактовка понятия «движение», в котором основными являются отношения длительности и интенсивности, управляющие этим движением. Акцент на движении, характеристиках длительности и интенсивности его фаз – главный аспект фактурных программ

Прелюдий К. Дебюсси. Последнее и позволяет в Прелюдиях выделить два их основных типа – моно- и полифактурную программы в изложении и развитии материала.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. *Избранное: Социология музыки* / Теодор В. Адорно. — СПб. : Унив. кн., 1998. — 445 с.
2. Гаккель Л. *Клод Дебюсси* / Л. Гаккель // *Фортепианная музыка XX века : очерки* / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л., 1990. — С. 20–45.
3. Денисов Э. В. *О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси* / Э. Денисов // *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. — М., 1986. — С. 90–111.
4. Золочевський В. *Ладо-гармонічні засади української радянської музики* / В. Золочевський. — 2-ге, доп. вид. — К. : Муз. Україна, 1976. — 224 с.
5. Кокарева Л. *Клод Дебюсси: Исследование.* / Л. Кокарева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.
6. Сирятський В. О. *Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва : навч. посібник* / В. О. Сирятський. — Харків : Факт, 2003. — 144 с.
7. Фришман Д. *Программность и музыкальная форма в фортепианных прелюдиях Дебюсси* / Д. Фришман // *Музыка и современность : сб. ст. / [сост. Т. А. Лебедева]*. — М., 1971. — Вып. 7. — С. 122–163.
8. *Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонталы) : метод. реком. для студентов муз. вузов* / [сост. Игнатченко Г. И.]. — Харьков, 1984. — 19 с.
9. Яроцинський С. *Дебюсси, імпрессионізм, символізм : пер. с пол.* / Стефан Яроцинський. — М. : Прогресс, 1978. — 232 с.
10. Boulez P. *Relevés d'apprenti* / Pierre Boulez. — Paris : Ed. du Seuil, 1966.
11. Brèlet Gizèle *«Musiques Nouvelles»*. — Paris : Ed. Klincksieck, 1968.

ДЕНИСЕНКО І. Фактурні програми «Préludes pour piano» К. Дебюссі: досвід виконавської систематизації. Розглянуто особливості побудови та розвитку фактури у фортепіанних прелюдях К. Дебюссі, систематизовано типи їхніх фактурних програм з урахуванням виконавсько-інтерпретаційних завдань.

Ключові слова: стиль К. Дебюссі, фортепіанна прелюдія, фактура, фактурна програма, тип фактурної програми, виконавська інтерпретація.

ДЕНИСЕНКО И. Фактурные программы «Préludes pour piano» К. Дебюсси: опыт исполнительской систематизации. Рассмотрены особенности строения и развития фактуры в фортепианных прелюдиях К. Дебюсси, систематизированы типы их фактурных программ с учетом исполнительско-интерпретационных задач.

Ключевые слова: стиль К. Дебюсси, фортепианная прелюдия, фактура, фактурная программа, тип фактурной программы, исполнительская интерпретация.

DENISENKO I. Texture programme «Préludes pour piano» K. Debussy: experience of performance systematization. Features of a structure and texture in K. Debussy's piano preludes are considered, types of their texture programs taking into account performing and interpretative tasks are systematized.

Key words: K. Debussy's style, piano prelude, musical, texture program, type of the texture program, performing interpretation.

УДК 78.071.1 : 792.54(438)»19/20»

Олександр Сердюк

«КОРОЛЬ РОГЕР» К. ШИМАНОВСЬКОГО В ЛАБІРИНТАХ ШУКАНЬ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ РУБЕЖУ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Як видається вже сьогодні, музична драма «Король Рогер» Кароля Шимановського, задум якої сформувався в Україні за умов великого культурно-історичного перелому, виявилася не лише однією з вершин творчості польського митця, а й стала певним символом постсучасної епохи. Сповнений багатоманітних знаків різних культур у широкому етнонаціональному і часовому діапазоні, цей твір нагадує своєрідний «духовний лабіринт», вихід з якого кожен приречений шукати самостійно, керуючись власним духовним досвідом. Ці пошуки набувають особливого значення саме зараз, коли відбувається девальвація традиційних цінностей культури, коли в суспільстві усе