

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК: 781.68

Андросова Дар'я Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри спеціалізованого та загального
фортепіано, Одеська національна музична
академія ім. А.В. Нежданової

ФОРТЕПІАННИЙ СТИЛЬ «ОСТРОВА РАДОСТІ» К. ДЕБЮССІ ЯК ОПОЗИЦІЯ СОНАТНО-ОРКЕСТРОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ ПІАНІЗМУ Л. БЕТХОВЕНА

Метою даної роботи є визначення фортепіанного стилю К. Дебюссі на прикладі поеми «Острова радості», програмно-значеннєві показники якої містять навмисні стильово-змістовні антитези до музики автора фіналу Дев'ятої симфонії. В роботі пропонується аналіз зразка фортепіанного стилю К. Дебюссі, який створив еталонні виявлення «позаоркестрального піанізму» і який втілює ту символізацію клавірності, яка в даній роботі висувається як зосередження фортепіанного модерну – постмодерну ХХ сторіччя. Для аналізу вибрана поема «Острів радості», яка самою програмою втілює наслідування салонності рококо. І одночасно даний твір сполучає ознаки імпресионізму і символізму в емблематичному для композитора порубіжжю, оскільки в інших превалує саме імпресионістський чи символістський ракурси.

Ключові слова: фортепіанний стиль, оркестральність піанізму, прелюдія, прелюдійність, рококо, символізм, імпресионізм.

Актуальність теми роботи базується на невичерпаності исполнительського-слухачького інтересу до творчості музичних геніїв, К. Дебюссі та Л. Бетховена, порівняння позицій яких завжди є багатим висновками про самостійність та своєрідність підходів даних композиторів до основ виразності фортепіанної гри. Тим більше, що переконане бетховеніанство ХІХ століття спонукало Дебюссі чітко відмежовувати свою позицію в підтримку французької салонної традиції, відмінної від німецької театральності й оркестрової монументальності фортепіанної гри, закладеної Бетховеном.

Метою даної роботи є визначення фортепіанного стилю К. Дебюссі на прикладі поеми «Острова радості», програмно-значеннєві показники якої містять навмисні стильово-змістовні антитези до музики автора фіналу Дев'ятої симфонії. Конкретні завдання дослідження: 1) узагальнення уявлень про фортепіанний стиль К. Дебюссі, виходячи з його методологічного принципу символізму-імпресионізму; 2) аналіз в аспекті символістських-імпресионістських установок абстрагування від оркестральності на матеріалі поеми «Острів радості», жанр якої вказує як би на симфонічне джерело типології.

Методологічною основою роботи виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва [1] в Україні, у тому числі це методи аналітичний, стильово-компаративний, герменевтичний, культурологічний й інші. Істотним орієнтиром методології є книга А. Белого [2], присвячена стильовим підставам символізму.

Об'єкт дослідження – фортепіанна стилістика Дебюссі, предмет - антибетховеніанські моменти фортепіанного стилю французького майстра на прикладі «Острова радості». Наукова новизна роботи визначена самостійністю загальної теоретичної ідеї протистояння французької фортепіанної стилістики, сформованої мистецтвом клавесина, оркестральності німецької школи, а також оригінальністю аналізу в заданому ракурсі поеми «Острів радості» Дебюссі. Практична цінність – у збагаченні матеріалів курсів історії піанізму й історії музики в цілому в художніх вузах і відповідних середніх навчальних закладах.

У даній роботі пропонується аналіз зразка фортепіанного стилю К. Дебюссі, що створив еталонні прояви «неоркестрального піанізму» і того що втілює ту символізацію клавірності, що у даній роботі висувається як *осередок фортепіанного модерну – постмодерну ХХ сторіччя*. Для аналізу вибрана поема «Острів радості», що самою програмою вказує на спадкоємність по відношенню до салонності рококо. І одночасно даний твір сполучає ознаки імпресионізму й символізму в

емблематичному для композитора порубіжжі, оскільки в інших превалюють власне імпресіоністський або символістський ракурси.

І якщо, звертаючись до Прелюдій К. Дебюссі, дослідники підкреслюють більше їхній зв'язок із символізмом, оскільки програмні підзаголовки, виставлені наприкінці п'єс, з їхніми посиланнями на деякі предмети-образи, не покликані направляти увагу слухача, але лише коректувати підсумки сприйняття, то у творі типу «Острова радості» імпресіоністичний принцип превалює, тому що в програмній назві представлений живописний образ, показовий для генезису й сутності зазначеного напрямку. Отже, названа композиція, створення якої датується 1904 роком, становить повноту проявлення стилю композитора, який сучасні дослідники характеризують «здвоєним» терміном: імпресіонізм-символізм. Дійсно, дані два напрямки близькі за тим методом уникнення вираженості матеріальної предметності у творах живопису й літератури, з якими зв'язують і імпресіонізм (насамперед напрямок живопису), і символізм (метод поезії, драми).

У якості передуючих установлень аналізу виділяємо такі спільні моменти прояву методів імпресіонізму й символізму, які узагальнюють результати підходів до даних напрямків у роботах знаних авторів – Ж. Кассу [5, 5-21], С. Яроцинського [8] і Р. Рети [7].

Це статика споглядання предметів і живого, що з'являються в *удаваності* мінливих «імпресіо-вражень» і явленого у цілому в умовності «символізації». Також очевидним є тяжіння до тематики «розрідженої матерії стихій», тобто води, повітря й вогню-світла як припустимої предметності в риторичній «зображальності» музики [див. *diapason materiales* у піфагорейській шкалі, 3, с. 239]. Відзначаємо спеціально «зертність» грані між етюдом-нарисом і закінченою композицією, що в області музики створює «проникненість» прелюдійної-етюдної фактурної «плинності»-єдинообразності в політематичні й циклічні композиції.

При цьому спостерігається перевага емоційного тону *розчуленості* й одночасно *відстороненості спостереження*, що виключають активне співпереживання-«вчулення». Також має місце відкритість до принципів мистецтва Сходу, опора на гетерофонно-мелодійні побудови в музиці – в аналогію до відходу від об'ємного специфічно європейського живопису заради планетарної універсальності площинного зображення.

Для розмежування імпресіонізму – символізму виділяємо також ряд позицій. Так, фіксуються моменти побутовописання в імпресіонізмі – надбуттєвий принцип у символістів, навіть якщо є елементи першого [див. картину А. Беклина «Кентавр у кузні» і ін.], тяжіння до втілення Дива. Принциповим є уникнення драматизму, тим більше трагізму в імпресіонізмі – і «торкання» (але ніяк не втілення!) їх у символізмі, що тяжіє до благоговійно-проповідницького тону викладу в quasi-релігійному акті художньої творчості. Спостерігається тяжіння музичного імпресіонізму до інструментальної специфіки, тоді як символізм шукав опору в слові й позаоперній вокальності. Безсумнівно є безпосередня спрямованість до позаєвропейських джерел натхнення як прерогатива символістів.

«Острів радості» К. Дебюссі складає композицію досить об'ємну в порівнянні з його ж іншими творами для фортепіано, що дозволяє музикознавцям заявляти про «симфонічність» його клавірного мислення й навіть більше, про те, що даний твір «...є щось оркестральне, який виходить за межі імпресіоністичного фортепіанного стилю» [6, 170].

Даний твір співвідносний з жанровою цілісністю «*поєми*» і одночасно втілює «бризки солоних морських хвиль, освітлених яскравим сонцем» [див. у І. Мартинова, 6, 170], тобто «плинну» стихію води, повітря й світла, прояв яких в образності твору не укладається в межі процесуальної сюжетики, під яку вибудована класика музичної архітекtonіки з фазовістю початку – розвитку – завершення [за Б. Асаф'євим – і:m:t, 1, 63-96].

У музикознавчій літературі затвердилося уявлення про образ-програму даного твору як зв'язаного з картиною А. Ватто, а саме, з полотном останнього «Поїздка на острів Китера», тобто «...тут дійсно можна побачити картинку древньої Еллади, написану рукою музиканта-імпресіоніста...» [див. у І. Мартинова, 6, 170]. З даним твердженням можна й погодитися, тим більше що загальний радісно-світлий тон цього твору виділяється на тлі «похмуро-сірого» колориту образів Дебюссі в інших його композиціях, відповідаючи тону імпресіоністичних полотен Е. Мане й О. Ренуара.

Однак істотним є й те, що передбачувана й досить імовірна за загальною довірою Дебюсси до полотен Ватто й живопису його епохи в цілому програмна «розшифровка» сюжету фортепіанної поеми – не виведена Дебюсси в заголовок і «розчиняється» у спілкуванні з еліністичною світлоносністю, що успадкувала Галія-Франція і яка не один раз декларувалася композитором у якості естетичного джерела національної ідеї.

Із сказаного випливає, що імпресіоністичний тонус образу все-таки досить помітно корегований «недосказаністю» характеристики предмета втілення: символістський підхід має місце й у цьому випадку. Символістська статика створює і саме виразні засоби твору, в основі висотностей якого – тема «блискаючих на сонце бризків» [там же], відзначених цілотонними послідовностями пасажів у вихідній темі. А цілотонність – це якість характеристики тих образів-символів, типу образу головної героїні опери «Пеллеас і Мелізанда», які здійснюють системостворюючий виразний механізм творчості даного автора (див. «авторську тему» як целотону послідовність у т. 5 «Ноктюрнів» та ін.).

Істотним є те, що передбачувана й досить імовірна по загальним орієнтуванням Дебюссі на Ватто й живопис відповідної епохи в цілому програмна фіксація сюжету фортепіанної поеми – не введена Дебюссі в назву. Крім того, полотно Ватто містить ряд «зашифрованостей», які в програмі ніяк не розкриваються. По-перше, картина існує у двох варіантах – у Луврі й у Шарлоттенбурзі [4, 66]. Острів Кітера (Кифера, Цетера) – знаменитий культом Афродіти, відчого комедія Данкура, сучасника Ватто, «Три кузини», обіграла мотив «паломництва» туди, де обов'язково буде знайдений друг серця [там же]. Автор монографії про французький рококо С. Даніель посилається на спостереження П. Флоренського, російського – сучасника Дебюссі, що виявив значеннєву «прихованість» у тім що зображено живописцем:

«Зрозуміла як зображення свята, як зібрання різних видів галантності, картина має в собі певну продовженість в часі. Але разом з тим, більш глибоко, вона може бути витлумачена в часі. Тоді чудове свято кінчається, блискуча спільнота кудись провалюється. І перед нами – усамітнений гай – притулок таємного побачення. Вся *галантна юрба* (курсив автора нарису) *виявляється лише одною* (виділене С. Даніелем), зображеною в ряді послідовно розгорнутого кохання [парою]. Це вона, єдина пара, розмовляє в гаї й потім поступово йде, щоб зникнути у світлоносному тумані на острові Кіфери» [4, 68].

Дане спостереження П. Флоренського автор монографії про рококо С. Даніель знаходить «дуже глибоким» [там же], зв'язуючи це із психологією особистості А. Ватто, людини «соромливого й потайливого» [там же]. Далі вищезгаданий автор відзначає «гобеленність» палітри Ватто, тим самим констатує «відступу від живопису» – у живописному творі мистецтва [4, 69]. У цьому останньому пізнавані відверті «недосказаності» передсимволістського типу, споріднені із загадковістю композиції К. Дебюссі.

Поемна структура «Острова радості» усвідомлюється в контексті загальної масштабності твору й привнесення в клавірну фактуру зв'язків з оркестральністю фортепіанного викладу, завдяки широті охоплення регістрів, динамічних меж $mf - f$, при тім що звичайно в Дебюссі пропадає рівень $p - mp$. Однак «серце» поемності – сонатні контрасти тем, що гіперболізовані темповими змінами від партії до партії, від розділу до розділу в «стислому» поемному циклі. Темпові коливання в розглянутому творі тут присутні, однак мелодико-фактурні відмінності – згладжені. Змінність розділів, що за темповоритмічними ознаками претендують на положення їх як частини «циклу, стислого в одночастковість» поемного типу, «стирається спільністю фактурного показника прелюдійності, тобто пасажної фігуративної «плинності» фразових поєднань.

Із посиланням на висновки І. Мартинова можливо відзначити, що в результаті панує не процесуальна напруга зміни «початку – розвитку – завершення», але репетитивна статика варійованих подань *того самого образу*. У результаті знаходимо це симптоматичне визнання автора монографічного дослідження творчості Дебюссі (див. нижче), аж ніяк не схильного підтримувати апроцесуальні – аklасичні принципи творчості.

Аналіз співвідношень основних тем і структурних ознак цілого апробує зроблений висновок. Насамперед, вихідним і породжуючим все інше виявляється початковий «сугубо зображальний» мотив «блискаючих на сонце бризків» [6, 171]. У цій темі виділяються засоби вираження, які показові для символістської «застиглості» образу, які створюють дивне світіння пасажним проявам руху. Тому заслуговує на увагу визнання І. Мартиновим, що підкреслював «мальовничу імпресіоністичність» музики Дебюссі («написану рукою музиканта-імпресіоніста» [6, 170], про *панування статики* в даному творі:

«...У ньому (у поемі «Острів радості» – прим. Д.А.) переважають статичні елементи, гармонійні комплекси захоплюють великі епізоди, зміна гармоній – не часте явище, і тому щораз робить враження великої динамічності (по суті чисто зовнішнє, тому що *статика залишається пануючим станом* (курсив Д.А.)... Тому й розвиток музичних думок здобуває в «Острові радості» своєрідний характер – воно скоріше в конкрасності декоративних побудов, чим у їх конфліктності...» [6, с. 171].

Сказане є досить контактним з єдністю множинного – одиничного в картині Ватто, тобто руху, *створюваного ходом учасників дійства, – або змінності стану однієї й тої ж пари* за спостереженням П. Флоренського.

Мотиви «танців і ходів», породжені ілюзорним світінням вологих сплесків хвиль, і «мотив сопілки» утворюють доповнення-розширення вихідної теми-образа, але ніяк не контраст до неї.

Тим самим *невловимої стає сонатна основа «поєми» Дебюссі*: все тут «покривається» прелюдійними-етюдними «начерками». Однак, з огляду на сакральні елементи прелюдійного викладу (нагадуємо про роль цього жанру у французькій духовній традиції), впізнаємо в музиці тим-персонажів щось несподіване і протилежне їхнім жанровим елементам. Так, пунктирні фігури «ходів-танців» сполучені з риторичними символами «полетності-прагнення», «вівчарська сопілка» – це як інструментально даний «голос когось» (порівн. із Сиренами з «Ноктюрнів» Дебюссі, тобто звучання – *нечутних* голосів).

Напрошується деяке надзвичайно важливе спостереження: у даному творі Дебюссі переважає *радісна екстатика очікування*, тобто щось протилежне «статичі напруги» вагнеровського «очікування спокутного страждання-смерті». Й досягається цей феномен «наближення до екстазу радості» [див.: дифірамб – його «торжествуючий, наростаючий пафос у заключних сторінках», 6, с. 171] зміною різножанрових побудов, обійнятих *єдністю прелюдійної фігуративності викладу*: див. – тему «сплеску хвиль», тему вівчарської сопілки, тему «віддалених зовів», тему танцю, тему дифірамба.

Звертаємо увагу на принципову структурну «відкритість» цих тим, самостійність яких у вигляді мелодико-гармонійного обороту *намічена*, але виконана *в єдності* «малюнкowego руху» від образу до образу. І спільним виявляється – *прелюдійна фігуративність фактурних «ігрових фігур»* [за Х. Бесселером, 9].

Кульмінацією-завершенням твору предстає тема дифірамба. Ця остання очевидно похідна від мотивів-образів попередніх тим, з якими її споріднює ігрова «плинність», вибудована *за «ігровими фігурами»* [див. вище, 578]. А в сукупності, як у картині Ватто, створюється «нерозрізненість» - чи то перетворень *однієї* теми, або використання множинних, однак аж ніяк не предметно-персоніфіковано даних тем.

У цілому музика «Острова радості» К. Дебюссі адресує до ідеї *протосимволістських – протомпресионістських* показників образності полотен А. Ватто. А це відповідає загальній позиції французького композитора стосовно епохи рококо як осередку національної художньої стилістики, породженої «преціозністю» - високою *вишуканістю* – стилю рококо, що втілило своєрідність внеску Франції в загальноєвропейський художній шар бароко як особливого роду єдності духовних і світських початків у творчій сфері.

Підсумки аналізу «Острова радості» К. Дебюссі спрямовані – на констатацію панування тут *імпресіоністської установки* – за тонутом радісності в поданні образу, за наявністю масштабності quasi-поємної композиції й ін., але при цьому сполучається із *символістською «недосказаністю»* у трактуванні змісту програми, з алюзивністю до *інверсії* вагнерівської теми «очікування». Неодноразово відзначена *прелюдійна розімкненість у викладі тим і прелюдійна ж «перетікаємість» тем-образів, що змінюють одне одного в єдності статичі*, – є рівним до відповідних і імпресіоністської, і символістської концепцій світосприймання.

Відмічувана прелюдійна «наскрізна» ідея «Острова радості» знаменна в її виявленні у формі поеми, апробованої в її належності до розумового стереотипу романтизму. Оскільки прояв прелюдійних показників у творах типу «Естампів», «Образів», «Шести античних епіграфів» і т.п. у Дебюссі є аксіоматичним за самою суттю «вступного» характеру заявлених ними змістів («введення в зображальність» у двох перших, «введення в античність» у третьому).

Отже, прояв прелюдійної наскрізної фактурної теми-ідеї в поемі, пізнаваної в жанровій якості завдяки масштабності композиції й досить високому рівню динаміки, є свідчення значимості в ній образу «матеріальної стихії», - але представленої у вигляді «розрідженої» матерії – не-тверді. А це вже атрибутивно щодо всієї творчості композитора, оскільки в певних *характерних для даного автора циклах зазначена прелюдійна фігуративність задається програмно-жанровими ознакам*.

У розглянутому творі французького майстра за картиною Ватто відзначена прелюдійна «всеприсутність» виводить на *втілення дивного*, створюючи сакральні аналогії, помічені П. Флоренським: це образ Едему, світлоносність якого перевищує сюжетну предметну персоніфікацію. Тому «симфонічність» за І. Мартыновим як розсування регістрових меж звучання звернена не до симфонічної драматичної діалогічності, однак *до церковної симфонії-узгодження, у якій фізична явленість різного обійнята мета-фізичною спорідненістю суцього*.

Висуваємо гіпотезу про усвідомлену значеннєву опозицію образу «Острова радості» Дебюссі «Пісні Радості» Шіллера-Бетховена, з яких перша символізує артистичний акт «мрії про Античність», тоді як друга звернена до реально-соціальної об'єднавчої функції мистецтва.

Виконання поеми Дебюссі спрямоване значеннєвою спрямованістю на Радість, що розуміється не в кантіанському імперативному переломленні, але в *круговій вознесенності* руху, що набирає на кожному наступному витку *інтенсивності* прояву. Тому фортепіанне звучання Поеми Дебюссі, навіть на динаміці forte, виключає tutti'ний тиск оркестрального типу – прелюдійна *дзвінка клавесинність* представляє характерний звукообраз твору. У зв'язку зі сказаним напрошується посилання на описи французького піанізму, відмінного від контрастів його німецького театральнo-драматичного переломлення – *зосередженням на моториці славильної світлоносності, укоріненій в традиційній духовній музиці й переломлюваній в інструментальній «ширяючій» проекції старовинного клавесинового мистецтва*, що явно надихала Дебюссі.

Відмітимо, Дебюссі унікав фольклорного вкорінення своєї творчості, солідаризуючись із духовною традицією старохристиянського змісту. Сповнена в цьому плані глибинної символіки Прелюдія № 10, що часто виконувалася самим композитором у записах його фортепіанних виступів. Програмний коментар до неї – «Затонулий собор» – приймається в ілюстративній інверсії «глибоких звучань» як деякого обернення висот конструкцій храму. Але є й інша версія, обумовлена манерою гри цієї Прелюдії композитором: «полегшена», сухувата, що ніяк не стосується масивності подачі басів. Дебюссі як апологетові аристократичного мистецтва рококо добре були відомі його духовні джерела в ранньому Галіканстві IV-VI вв., що є співвідносним із Православ'ям [10], звуковою прикметою якого стали басові дзвони, пізнім Галіканством XVIII ст. і Католицтвом не прийняті, але зате збережені руською церковною традицією.

Сказане підтримує символічну навантаженість фортепіанної техніки Дебюссі, що принципово уникає силового навантаження звучання, а у випадку створення *світлоносної радісності* вираження тої, що спирається на ударність-звонність проклавесинного звуковидобуття, яка усвідомлювалася ним і в національній належності, і в символіці сакральної натхненності вираження, і в емблематизації аристократизму як міжнаціональної цінності творчості.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.– М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 336 с.
3. Гудман Ф. Магические символы. – М: Издат.Ассоц.Духовного объедин. «Золотой век», 1995. – 289 с.
4. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара. – С.-Пб.: Азбука-классика, 2007. – 336 с.
5. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч.ред и авт.послел. В.М. Толмачев; пер.с фр. – М.: Республика, 1999.– 412 с., илл.
6. Мартынов И. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1964. – 280 с.
7. Рети Р. Тональность в современной музыке. – Л.: Сов.композитор, 1967. – 67 с.
8. Яроцински С. Место Дебюсси в музыке XX века.//Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М.: Прогресс, 1978. – С. 218-224.
- 9.578. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik.//Jahrbuch, Leipzig, 1956. – S.13-58.
10. Vita patrum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. Предисловие отца Серафима (Роуза). – М.: Издат.дом Русский Паломник. – 2005. – 370 с.

References

1. Asafev B. Muzykalnaia forma kak protsess.– M.-L.: Muzyka, 1971. – 379 s.
2. Belyi A. Symvolizm kak myropomyanye. – M.: Respublyka, 1994. – 336 s.
3. Hudman F. Mahycheskye symvoly. – M: Yzdat.Assots.Dukhovnoho ob'edyn. «Zolotoi vek», 1995. – 289 s.
4. Danyel S. Rokoko. Ot Vatto do Frahonara. – S.-Pb.: Azbuka-klassyka, 2007. – 336 s.
5. Kassu Zh. Entsyklopedyia symvolyzma: Zhyvopys, hrafyka y skulptura. Lyteratura. Muzyka / Zh. Kassu, P. Briunel, F. Klodon y dr.; nauch.red y avt.poslsl. V.M. Tolmachev; per.s fr. – M.: Respublyka, 1999.– 412 s., yll.
6. Martynov Y. Klod Debiussy. – M.: Muzyka, 1964. – 280 s.
7. Rety R. Tonalnost v sovremennoi muzyke. – L.: Sov.kompozytor, 1967. – 67 s.
8. Yarotsynsky S. Mesto Debiussy v muzyke KhKh veka.//Debiussy, ympressyonyzm y symvolyzm. – M.: Prohress, 1978. – S. 218-224.
- 9.578. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik.//Jahrbuch, Leipzig, 1956. – S.13-58.

10. Vita patrum. Zhytye Ottsov, sostavlennoe sviatytelem Hryhoryem Turskym. Predyslovye ottsa Serafyma (Rouza). – М.: Yzdat.dom Russkyi Palomnyk. – 2005. – 370 s.

Андросова Дарья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специализированного и общего фортепиано, Одесская национальная музыкальная академия им.А. В. Неждановой

ФОРТЕПИАННЫЙ СТИЛЬ «ОСТРОВА РАДОСТИ» К. ДЕБЮССИ КАК ОППОЗИЦИЯ СОНАТНО-ОРКЕСТРОВОЙ КОНЦЕПЦИИ ПИАНИЗМА Л. БЕТХОВЕНА

Целью данной работы является определение фортепианного стиля К. Дебюсси на примере поэмы «Острова радости», программно-смысловые показатели которой содержат нарочитые стиливо-содержательные антитезы к музыке автора финала Девятой симфонии. В работе предлагается анализ образца фортепианного стиля К. Дебюсси, создавшего эталонные проявления «неоркестрального пианизма» и запечатлевшего ту символизацию клавириности, которая в данной работе выдвигается как средоточие фортепианного модерна – постмодерна XX века. Для анализа избрана поэма «Остров радости», которая самой программой запечатлевает наследование салонности рококо. И одновременно данное сочинение сочетает признаки импрессионизма и символизма в эмблематичном для композитора пограничьи, поскольку в иных превалирует собственно импрессионистский или символистский ракурсы.

Ключевые слова: фортепианный стиль, оркестральность пианизма, прелюдия, прелюдийность, рококо, символизм, импрессионизм

Daria Androsova, PhD in Arts, associate professor of the chair of special and general piano, A.Nezhdanova National Musical Academy of Odessa

PIANO STYLE OF «ISLAND TO JOYS» BY C. DEBUSSI AS OPPOSITION TO L. BEETHOVEN'S ORCHESTRAL CONCEPT OF PIANISM

The purpose of the given work is a determination of piano style of C. Debussi on example of the poem «Island to joys», which semantic factors contain intentional style-profound antitheses to music of the author of the play-off to Ninth symphony. In the work, offered is analysis of sample piano style of C. Debussi, created master manifestations of «unorchestra piano play» and reflected that symbology clavesin play, which in given work is brought forth as focus piano modern style – postmodern XX century. For analysis is elected poem «Island to joys», which is most program reflected the inheritance salon position of rococo. And simultaneously the given composition combines the signs of impressionism and symbolism in emblematical for composer frontier corps since in other prevails strictly impressionistic or symbolic forshortenings.

As preliminary installing the analysis select such general moments of the manifestation of the methods of impressionism and symbolism, which generalise the results an approach to given directions in functioning of such authors as J. Cassou, S. Jarociński and R. Retie.

This statics of the contemplate subject and alive, appearing in seeming quality of volatile «impressions» and being look as a whole (the conventionality of «symbolic» quality). Also obviously gravity to themes «rarefied matters poetry» that is to say water, air and fire-light as possible objectivity in rhetorical «representation» in musics (refer to diapason materiales in Piphagor scale). We note specially «obliteratoin» galley proof between etude-sketch and finished composition that in the field of musics creates «renetration» of prelude-étude invoiced «flow»-uniformed in polithematic and round-robin compositions.

Herewith exists the prevalence of the emotional tone of the tenderness and simultaneously setting in observations, excluding active experience of «sympathy». Also, there is openness to principle art Orient, handhold on the hetaerophony-melody building in music – in analogy to care from three-dementional specific european painting for the sake of planetary versatility of flat picture.

As difference impressionism – a symbolism select also row position. So, are fixed moments of existence images in impressionism – outexistence principle beside symbolists even though there is elements first (example – picture of A. Böklin «Centaur in smithy» and others), gravity to embodiment of Miracle. In principal it is avoid of dramatic effect, more so tragedy in impressionism – «osculation» (but at all not embodiment!) them in symbolism, gravitating to favour-predicant tone interpretations in quasi-religious act artistic creative activity. Exists the gravity of music impressionism to instrumental specifics then symbolism searched for the full tilt in word and unoperatic vocal. Undoubted direct address to outueropean source of the inspiration as prerogative of symbolists.

The manifestation in poem invoiced end-to-end theme-idea in character prelude, heard in genre quality due to composition of big scale and rather high level of dynamics, there is certificate to value in her image «material poetries», – but presented in the manner of «rarefied» matters – not-firmament. But this already attributive for the whole creative activity of the composer since in other typical of given author cycles specified technique in character prelude is assigned прораммно-genre sign.

In considered composition of the french master on picture A. Wattaue noted quality of technique in character prelude brings on embodiment of miraculous, creating to sacramental analogies, noticed by P. Florenskij: this image of the Eden, in which idea of liht exceeds of a plot subject picture of oersons. So «symphonic style» on I. Martynov as widening of the register borders of souding is directed not to symphonic dramatic dialogue principle, but to church symphony-co-ordination, in which physical appearance different is embraced meta-physical kinship putting.

We bring forth the hypothesis about realized semantic opposition of the image «Island to joys» Debyussi «Canto to Joys» of Schiller-Beethoven, from which first symbolizes artistical act of «dream about Antiquity» then the second is directed to real-social functions art as joining.

The performance of the poem of Debussi is directed semantic onrush to Joys, understood not in imperative refraction of I. Kant, but in circular ascenson of motion, typing on each following whorl intensity manifestations. So piano souning of Poems Debussi, even in dynamics forte, excludes tutti pressure in orchestra type – in character prelude

voiced clavesin play reports typical sound image of compositions. In relationship with said arises the reference to afore-cited descriptions french piano scill, different from contrast his(its) german theatrical-dramatic refraction - act of concentration on motor-play of light glorification, ingrained in traditional spiritual music and refracted in instrumental «steaming» projections of old-time clavesin art, obviously inspired Debussi.

Said supports the symbolic load piano technology of Debussi, in principal avoiding power load of souding, but in the event of creation light jou of expressions resting in pulsatile-clear as in clavierplay souding, realized by him and in national accesories, and in symbology sacramental spitality of expressions, and in emblematical aristocratical it's quality as over-national value creative activity.

Keywords: piano style, orchestra type of piano play, prelude, type of prelude, rococo, symbolism, impressionism

УДК: 78-01

Лисенко Ольга Всеволодівна
кандидат мистецтвознавства, професор,
Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського

КАТЕГОРІЯ «ВИКОНАННЯ» У ПРИЗМІ МОВЛЕННЕВОЇ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Стаття присвячена проблемі системно-категоріального аналізу процесу виконання музичних творів. Даний творчий процес розглядається у площині мовленнєвої парадигми музично-виконавської діяльності, як матеріальне втілення ідеальних процесів мислення музиканта виконавця у процесі звукового становлення музичного твору. Звернення до даної проблеми визначається по-перше, актуальною потребою у теоретичній розробки категоріального апарату теорії музичного виконавства, бо категоріальна невизначеність різних понять у дослідженнях музично-виконавських проблем часто призводить до термінологічно-змістовної невизначеності і метафоричності. По-друге, для сучасного музикознавства дослідження «мовного аспекту» музичної виконавської діяльності є нерозвинутою теоретичною ділянкою, теоретичне осмислення якої потрібно для розвитку не тільки теорії, але і практики музичного виконавства. У зв'язку із зазначеною «мовленнєвою» проблематикою дослідження сутнісних аспектів музичного виконавства, у статті розглядаються такі «мовно-мовленнєві» категорії, як текст (нотний і звуковий), музично-виконавська мова, мовлення, вимовляння, інтонація, артикуляція, мовні і мовленнєві засоби. У дискурсі виконавського музично-мовленнєвого процесу у якості виконавської мови розглядається музично-виконавська інтонаційна система засобів виразності.

Ключові слова: музичне виконання, музично-мовленнєвий процес, текст, виконавська інтонація, артикуляція, музично-виконавські мовні і мовленнєві засоби, розуміння, смислоутворення.

Категоріальна невизначеність різних понять у дослідженнях музично-виконавських проблем часто призводить до термінологічно-змістовної невиразності, відсутності погідності та метафоричності. У рамках даної статті здійснена спроба розглянути музично-виконавський процес, як процес специфічної мовно-мовленнєвої діяльності музиканта виконавця.

У музикознавстві процес музичного виконання відображається категорією виконання, але, як це переважно відбувається з музикознавчими термінами, які вважаються само собою зрозумілими, дана категорія не має чіткого наукового визначення. У рамках статті пропонуємо робочу дефініцію даної категорії: категорія виконання є відображенням матеріального втілення ідеальних процесів мислення у процесі звукового становлення музичного твору. Зазначимо, що у загально-гуманітарній площині матеріальне втілення ідеальних процесів мислення людини пов'язано з мовленнєвою діяльністю. Загально відомо, що процеси мислення, які є основою розумової діяльності людини, неможливі без мови тому, що саме слово стає передумовою дискурсивного, логічно розчленованого і усвідомленого мислення. Отже, спробуємо гіпотетично, з урахуванням діалектичної взаємозалежності і взаємопов'язаності розумової і мовної діяльності людини, процес виконання музичного твору, у контексті мовної парадигми музично-виконавської діяльності, визнати специфічним музично-мовленнєвим процесом. Зазначимо, що в основі цього процесу лежить «авторський» музичний текст, який потребує «інтерпретації-розуміння» під час, умовно кажучи, виконавського «читання» і «розуміння-смислоутворення» при «переказуванні-мовленні». У одній з наших робіт, при розгляді взаємозалежних пізнавально-практичних музично-виконавських процесів, ми дійшли висновку, що «...музично-виконавська практика формує пізнання текстів музичної культури як його внутрішній