

РИСИ ДУЕТНОЇ ПОЛІФОНІЇ У ФАКТУРІ ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЙ К. ДЕБЮССІ

Ань Лу,

аспірантка кафедри джазу і популярної музики
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
ORCID ID: 0009-0002-1959-6361

У статті розглядається феномен дуєтної поліфонії – компонента фортепіанної фактури, відомого за творчістю видатного польського композитора-романтика Фредеріка Шопена. Матеріалом аналізу обрано фортепіанні прелюдії Клода Дебюссі «Дельфійські танцівниці», «Вітрила», «Кроки на снігу», «Вереск». Зазначено, що жанр прелюдії у фортепіанній спадщині французького митця є провідним, він уособлює риси композиторського стилю та репрезентує специфічний, багато в чому новаторський комплекс прийомів виразності. В аналізованих прелюдіях К. Дебюссі, які дослідники називають символістськими версіями «шопенізму», прослідковано тігльсть традицій жанру, в тому числі на прикладі проявів дуєтної поліфонії. Доведено, що в прелюдіях К. Дебюссі можна спостерігати витончену ліричну камерність і quasi-імпрровізаційність фактури, яка йде від фортепіанних творів Ф. Шопена і в якій народжується дуєтна поліфонія. Аналіз вибраних прелюдій довів численні приклади трактування дуєтної поліфонії шопенівського типу як специфічної форми двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтичного інструментального дуєту. Вказано на те, що носієм тематизму в прелюдіях є фактурні лінії, які розгортаються більше у просторі ніж у часі, що вони стають основою голосів інструментальних дуєтів, склад яких постійно міняється. За традицією, це відбувається за участі супровідних гармонічних голосів. Зберігаються такі ознаки шопенівської дуєтної поліфонії, як компактність розміщення голосів, активізація підголоска в момент уповільнення руху у провідному мелодичному голосі, наявність баса у найнижчому фактурному регістрі та акордовий склад у супровідних голосах. Зроблено висновок, що сутність дуєтної поліфонії у прелюдіях К. Дебюссі розкривається у символістському тлумаченні модифікованої програмності, на що спрямовані засоби фортепіанної фактури.

Ключові слова: жанр прелюдії, дуєтна поліфонія, творчість К. Дебюссі, символізм, фортепіанна фактура.

An Lu. Characteristics of duet polyphony in texture K. Debussy's piano preludes

The article examines the phenomenon of duet polyphony – a component of the piano texture known for the work of the outstanding Polish romantic composer Frederic Chopin. Claude Debussy's piano preludes "Delphi Dancers", "Sails", "Footsteps in the Snow", "Screech" were chosen as the material for analysis. It is noted that the genre of the prelude in the piano heritage of the French artist is the leading one, it embodies the features of the composer's style and represents a specific, in many respects innovative complex of techniques of expressiveness. In the analyzed preludes of K. Debussy, which researchers call symbolist versions of "Chopinism", the traditions of the genre are traced, including the example of duet polyphony. It has been proven that in the preludes of K. Debussy, one can observe sophisticated lyrical chamberness and quasi-improvisational texture, which comes from the piano works of F. Chopin and in which duet polyphony is born. The analysis of the selected preludes proved numerous examples of the interpretation of duet polyphony of the Chopin type as a specific form of two voices, which combined the features of polyphonic counterpoint and romantic instrumental duet. It is pointed out that the carrier of thematism in the preludes is textured lines that unfold more in space than in time, that they become the basis of the voices of instrumental duets, the composition of which is constantly changing. According to tradition, this happens with the participation of accompanying harmonic voices. Such features of Chopin's duet polyphony as the compact placement of voices, the activation of the undertone at the moment of slowing down in the leading melodic voice, the presence of a bass in the lowest textured register, and the chord structure in the accompanying voices are preserved. It is concluded that the essence of duet polyphony in K. Debussy's preludes is revealed in the symbolic interpretation of the modified programming, which is aimed at by means of the piano texture.

Key words: prelude genre, duet polyphony, work of K. Debussy, symbolism, piano texture.

Вступ. Творча спадщина видатного французького композитора рубежу XIX–XX століть Клода Дебюссі (1862–1918) належить до музичного імпресіонізму і є перехідною формою від пізнього романтизму до модернізму в музиці XX століття [2]. Як засновник музичного імпресіонізму К. Дебюссі спирався на національні традиції – музику французьких клавесиністів Ф. Куперена і Ж. Ф. Рамо, французьку ліричну оперу Ш. Гуно і Ж. Масне; значний вплив на творчу манеру композитора, зокрема на живописно-зображальний тип програмності, спричинили французька символістська поезія Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме та імпресіоністський живопис.

Рисами стилю К. Дебюссі дослідники називають хиткість настроїв, витонченість і вишуканість звучання

музики, примхливість її мелодики, колористичність гармонії. Ці ознаки вперше було апробовано в симфонічному прелюді «Фавн» (1894), далі – послідовно втілено у різноманітних творах для фортепіано.

Переломлення традиції європейського романтизму і передусім творчості Ф. Шопена спостерігається в жанрі фортепіанної прелюдії. Цей жанр у фортепіанній спадщині французького митця є провідним, він уособлює риси композиторського стилю та репрезентує специфічний, багато в чому новаторський комплекс прийомів виразності.

За уявленнями К. Дебюссі, прелюдія концентрувала якості універсального фортепіанного жанру – лаконічність, свободу від традиційних схем, ескізну quasi-неза-

вершеність у поєднанні з глибиною та розгалуженістю літературних та художніх асоціативних зв'язків. Тому риси прелюдії можна виявити у багатьох фортепіанних творах композитора, передусім у мініатюрах, хоча в різні періоди творчості також спостерігається зацікавлення іншими жанрами. Головною стилістичною ознакою фортепіанної музики К. Дебюссі, іманентно пов'язаною з жанром прелюдії, починаючи з періоду його виникнення в інструментальній музиці рубежу XVI – XVII століть, стає явище прелюдійності, що відображає універсальний спосіб мислення, метод утворення музичної тканини та організації процесів формотворення. З поняттям прелюдійності дослідники пов'язують специфічні засоби мовно-музичної виразності фортепіанних творів К. Дебюссі – арабесковість, що є ключовим для розуміння естетики творчості та власне творчого процесу К. Дебюссі [3], принципу викладу та розвитку музичної думки, та картинність, що походить від образотворчої техніки живопису митців-імпресіоністів з точною фіксацією зовнішнього швидкоплинного враження, передачею світла і тіні, візуальним розчиненням форми в навколишньому світло-повітряному середовищі.

Через явище арабесковості та його проєкцію на фактуру фортепіанних творів К. Дебюссі виникають зв'язки із дуетною поліфонією Ф. Шопена – специфічною формою двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтичного інструментального дуету.

Матеріали і методи. Матеріалом аналізу обрано прелюдії К. Дебюссі «Дельфійські танцівниці», «Вітрила», «Кроки на снігу» і «Вереск». Методологію дослідження складають загальнонаукові методи: вивчення та узагальнення, абстрагування та формалізація, системний аналіз та синтез.

Результати. При аналізі проявів дуетної поліфонії у фактурі фортепіанних прелюдій К. Дебюссі слід враховувати характерні ознаки стилю композитора, якими

є відмова від класичних засобів музичного мислення, музичного мовлення, формотворення, що проявляється на рівні музичного синтаксису і впливає на трактування його складових компонентів, передусім мотиву, який стає головним смисловим компонентом музичного мовлення. Витончена фортепіанна фактура, побудована на комбінуванні мотивів, утворює відчуття барвисто-коліричного простору. Композитор створює багатоконтентне полотно, у якому віддалені один від одного голоси начебто і не утворюють єдиного гармонічного комплексу, однак всі мелодичні лінії поєднуються надзвичайно логічно, і кожна з них є максимально змістовною.

Прелюдія № 1 «Danseuses de Delphes» («Дельфійські танцівниці»).

Основним звукообразом прелюдії є неспішний вишуканий танець, а точніше – враження від його зображення на античному барельєфі. Рисами, що передають танцювальність, є плинність руху і тридольна метрична організація. Мотивним зерном (а) стає висхідний пунктирний хроматизований рух у діапазоні збільшеної секунди (b – h – c – cis, т. 1), який починається від малої октави і далі поступово розгортається по регістрах діапазону, проростаючи крізь голоси фактури.

Йому протиставляється другий інтонаційний елемент (b) – повітряне мерехтіння низхідної мелодичної лінії, підтриманої акордовим викладом в інших голосах в однорідній ритміці та без явно виражених акцентів на сильному часі (т. 4–5, приклад 1).

Власно елемент танцювальності проявляється у мотиві, який є варіантом першого мотивного зерна (т. 3). Інтонаційно він складається з двох звуків, що утворюють секунду (g – a), однак його простота нівелюється за рахунок примхливого пунктирного ритму і дворазового повторення секундового «кроку» з інакшою гармонією, в тому числі збільшеного тризвуку, якій в даній прелюдії є рушійною силою гармонічного руху. Маючи мелодичну функцію, з середнього голосу він переміщується у найвищий пласт фактури.

Приклад 1. К. Дебюссі. Дельфійські танцівниці, тт. 1–6.

Обидва початкові інтонаційні елементи (а, b) мають акордовий склад. Під час варіантного перевикладення матеріалу першого мотиву він ущільнюється, тоді як фактурний виклад другого мотиву залишається незмінним. Проте суттєво міняється його динаміка, від початкового *pp* до *mf*, тоді як музична побудова, що презентує перший мотив, не має аналогічних динамічних перетворень і повторно звучить на динаміці *p* (тт. 6–10).

У наступній побудові, яка після початкової презентації матеріалу має продовжуючу, розвиткову функцію, композитор застосовує колористичне поєднання дещо перетворених варіантів обох презентованих мотивів, унаслідок чого утворюється інструментальний дует, у якому спостерігаються риси дуетної поліфонії (тт. 11–14, приклад 2). Він являє собою двічі повторену двотактову побудову. Перший мотив в ній переміщується у високий регістр і розгортається в третій октаві, змінюючи напрямок руху з висхідного на низхідний. Так само і другий мотив міняє напрямок руху на протилежний, зберігаючи початковий регістр і акордовий склад. Він ніби виростає з акордового супроводу першого мотиву, продовжуючи його мелодично, чим нагадує інструментальні дуети Ф. Шопена, які утворювались у суміжній парі за рахунок активізації одного з середніх голосів на тлі акордової фактури.

Утворений у прелюдії К. Дебюссі інструментальний дует теж розгортається в парі суміжних голосів на тлі акордової фактури. Він є надзвичайно органічним, відображаючи образи танцівниць, пластику їхніх граціозних рухів.

Логіка тематичного процесу у прелюдії відображає рух від початкових дрібних мотивів до крупніших утворень, виникнення триваліших мелодичних ліній. Ближче до кінця прелюдії починається зворотний шлях – подрібнення цілого на безліч дрібних мікротематичних осередків. Обидва вихідні мотиви піддаються розвитку, зазнають деяких змін. Дуетна поліфонія тут пов'язана з появою триваліших мелодичних ліній і виникає на другому етапі розгортання музичної форми, на початку середнього розділу. Як і в Ф. Шопена, підголосок активізується у момент уповільненні руху у провідному мелодичному голосі і рухається у протилежному напрямку. Разом із тим, обидва вони мають спільний діапазон і накладаються один на одного у протилежно-зустрічному русі, чого не було в дуетній поліфонії Ф. Шопена. Зберігаються такі ознаки шопенівської дуетної поліфонії, як наявність баса у найнижчому фактурному регістрі та акордовий склад у супровідних голосах, що вказує на безсумнівну спадковість французьким композитором романтичних традицій свого видатного польського попередника.

Прелюдія № 2 «Voiles» («Вітрила»).

Прелюдію написано з використанням дисонантної тональності, в умовах модальності симетричних ладів (у даному випадку – цілотнового). Переважання та логіка трактування дисонантних гармоній, із запобіганням динамізму тяжіння, нівелює можливість реалізації їхнього функціоналу в умовах ладо-тональної системи класико-романтичного типу, тому звичні нам функціональні атрибути ладу і тональності зазнають суттєвого



Приклад 2. К. Дебюссі. Дельфійські танцівниці, тт. 10–12.

переосмислення. Водночас, практично уся музична тканина розгортається на тлі остінатного утримання тону сі-бемоль у контр-октаві. Цей рудимент класичної тональності лише підкреслює дисонантну сутність гармонічної мови прелюдії, посилену конструктивною структурою цілотнового ладу, розгортання якого відбувається від тону *c*, в першій та другій октаві.

Загальна композиція прелюдії заснована на змінах фактури, варіюванні в межах симетрично-цілотнового ладу та зміни ладів із появою пентатоніки. На відміну від «Дельфійських танцівниць», матеріал тут є статичним, його розгортання відбувається шляхом варіативних повторень-реплікацій в умовах абсолютної неква-

дратності. Техніка монтажу мотивів тут поєднується із принципом симетрії структурування. У розгортанні музичної тканини не виникає жодної кульмінації, статика переважає над динамікою, музика має спокійно-споглядальний характер. Композитор запобігає кульмінаційним зонам і типових для тональної музики прийомів модулювання.

Проводячи аналогію з імпресіоністським живописом, музику прелюдії «Вітрила» можна назвати враженням від морського пейзажу. Початкова тема прелюдії одразу занурює нас у потойбічну атмосферу морської стихії, викликаючи асоціації зі сплесками води, таємничими закличками сирен, легендами про летючого гол-

ландця та іншими містичними образами, які знайшли відображення у музичній творчості самого К. Дебюссі та його попередників (Р. Вагнер та ін.).

Від початку прелюдії виникає трикомпонентна фактура з рисами поліостіатності, яка втримується до кінця п'єси, незважаючи на зміну матеріалу (у композиції можна виявити риси форми рондо з двома епізодами). У перших тактах такими компонентами є:

1) викладений терціями низхідний мотив у верхньому мелодичному регістрі, який звучить без супроводу (тт. 1–4, приклад 3а);

2) висхідний поступеневий мотив у межах великої терції у середньому пласті фактури, умовно кажучи – в гармонічних голосах (тт. 7–9, приклад 3б);

3) остінатна фігура в басу, заснована на повтореннях тону *b* (від т. 5, приклад 3б).

У синтезі двох перших складників виникає явище дуєтної поліфонії.

Вже сам терцієвий виклад початкової теми має формальні ознаки одного з різновидів шопенівської дуєтної поліфонії, що утворювався за принципом дублювання провідного голосу. Однак терцієвість тут вміщено в інший жанровий контекст, не пов'язаний з пісенно-танцювальними традиціями польського національного фольклору, тому вона втрачає своє значення як риса дуєтної поліфонії і сприймається як елемент фортепіанного звукопису, колористичність якого посилено тихою динамікою і вишуканою ритмікою. Проте верхній пласт фактури залишає за собою функцію провідного голосу, до якого далі додається підголосок.

Інтонаційною основою цього підголоска є матеріал другого компонента фактури, заснований на висхідному



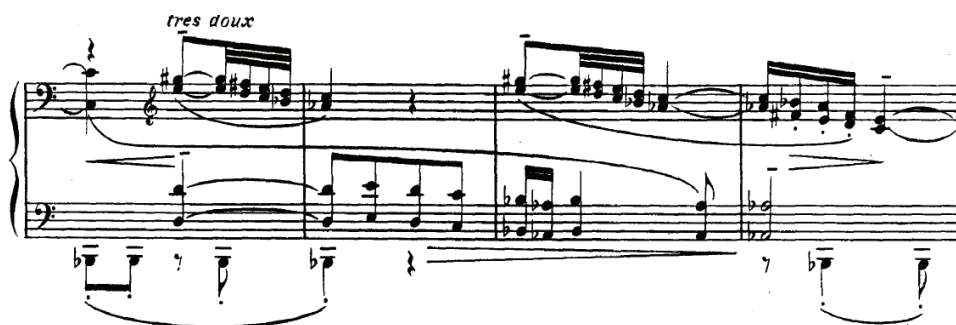
Приклад 3а. К. Дебюссі. Вітрила, тт. 1–4.



Приклад 3б. К. Дебюссі. Вітрила, тт. 5–9.

поступеному мотиві в межах великої терції (*as – b – c*). Виростаючи з середнього пласта фактури і рухаючись тонами цілотнового звукоряду, він активізується під час повторення терцієвої теми (від т. 10), в моменти її рит-

мічного гальмування. Особливістю є октавний виклад, що компенсує відсутність інших середніх голосів. Басовим фундаментом дуєту є остінатний тон *b* у контр-октаві, який утримується з попередніх тактів (приклад 4).



Приклад 4. К. Дебюссі. Вітрила, тт. 10–13.

За таким самим принципом відбувалося поєднання пари голосів у дуетній поліфонії Ф. Шопена, з більш чітким проявом ознак гомофонно-гармонічної фактури, від якої в К. Дебюссі фактично залишилась тільки лінія баса. Таку редукцію можна пояснити слабкістю функціональних зв'язків, що виникають між співзвуччями в умовах цілотонового лада зі слабким тональним центром. Обидва голоси інструментального дуету викладають тони, які в сукупності утворюють звукоряд цілотонового ладу з енгармонійною заміною «gis» на «as» в терцієвому русі теми і в лінії підголоска.

Під час наступних повторень теми (від т. 15) її поєднано з висхідним поступеним мотивом, викладеним в акордовій фактурі, унаслідок чого елементи дуетного контрапунктування увиразнюються накладанням на гомофонно-гармонічний склад з остінатним басом. У такому вигляді дует звучить і в останніх тактах прелюдії.

Triste et lent (♩ = 44)

pp *p expressif et douloureux*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

Приклад 5. К. Дебюссі. Кроки на снігу, тт. 1–3.

Остінатність теми посилюється витриманим тоном у найнижчому пласті фактури. У початкових тактах це тон «ре» першої октави.

До теми додаються мелодичні контрапункти в різних регістрах фактури – спочатку у високому (від т. 2), далі у низькому (від т. 8) і середньому (від т. 27). Вони неначе продовжують застиглу мелодичну лінію теми, додаються до неї під час постійних зупинок руху і розширюють її лаконічний обсяг.

Унаслідок такого поєднання в перших тактах прелюдії утворюється трикомпонентна фактура з надзвичайно компактним розташуванням голосів, які практично не виходять за межі однієї октави. Пара верхніх голосів, в якій утворюється інструментальний дует, теж має компактне розміщення і ця ознака

Прелюдія № 6 «Des pas sur la neige» («Кроки на снігу»).

Прелюдія є одним з яскравих прикладів музичного символізму. У музиці прелюдії неначе можна впізнати застигли зимові пейзажі художників-імпресіоністів Клода Моне та Альфреда Сіслея.

Уся п'єса пронизана настроєм суму і виконується в повільному темпі на динаміці *p*.

Цілком символічним є образ застиглого руху, відтворений в остінатному ритмі кроку, яким пронизана вся музична тканина прелюдії. Остінатна фігура заснована за зворотному пунктирі (шістнадцятка – дві вісімки з тріолі, злігвані з четвертною) і мелодично виростає з сукупності двох двозвукових мотивів на тонах «ре – мі» й «мі – фа», які символізують кроки або сліди на снігу. На їхній основі утворюється основна тема – застигле, неначе вмерзле у фактуру крокування засніженим шляхом (приклад 5).

йде від дуетної поліфонії фортепіанних творів Ф. Шопена.

У другому дуеті (від т. 8) підголосок переміщується в найнижчий регістр великої октави – нижче за витриманий тон – і стає більш статичним й однорідним за своєю ритмікою, тоді як остінатна тема залишається у своєму початковому висотному положенні (приклад 6). Утворюється поліфонічний дует у крайній парі голосів фактури.

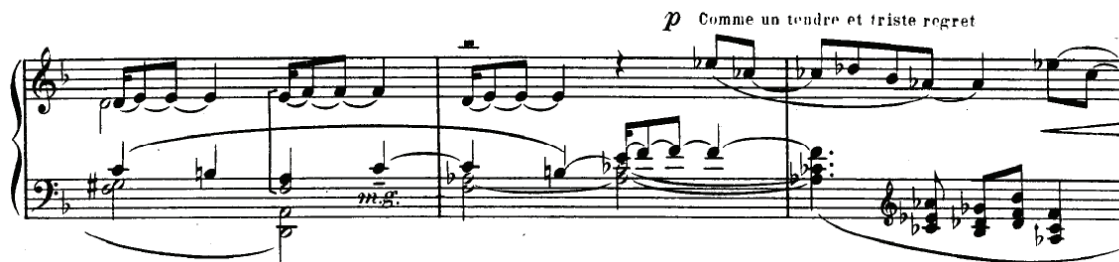
Ближче до кінця прелюдії виникає третій, тепер вже короткотривалий інструментальний дует, в якому мелодизований підголосок знаходиться у середньому шарі фактури, подібно одному з супровідних голосів шопенівської фортепіанної фактури, який зазнавав тимчасової активізації і далі знову перетворювався на акомпаную-

pp *expressif*

Приклад 6. К. Дебюссі. Кроки на снігу, тт. 8–11.

чий. В інструментальному дуеті К. Дебюссі від акомпануючих голосів наявні лише утримувані педальні тони лінії баса, які композитор дуже любить (приклад 7).

В усіх трьох інструментальних дуетах підголосок є більш активним порівняно із провідним голосом, що викладає основну тему.



Приклад 7. К. Дебюссі. Кроки на снігу, тт. 27–30.

Прелюдія № 17 «Вереск».

Фактура цієї прелюдії буквально пронизана ознаками дуетної поліфонії. Цьому сприяє образність твору, де панують споглядальні настрої, повільний виконавський темп та динаміка. Музика та образи прелюдії знов відсилають нас до імпресіоністського живопису, до відтворення музичними звуками вражень від зафіксованих на полотнах художників картин природи, пейзажності звукових барв. Відмова від надмірного переживання і конкретного вираження емоцій проявляється кризь пануючу в музиці естетику споглядання й опоетизоване звучання фортепіано. Емоції дуже розріджені, музичний виклад – камерний і лаконічний, форма тяжіє до незаданості, замість переживання є споглядання, замість почуттів – відчуття. Створюється враження, що композитора більшою мірою цікавить атмосфера, що

оточує провідний образ, тобто навколишнє тло, сприйняття образу в сукупності з всілякими зоровими або слуховими асоціаціями.

Носієм тематизму в прелюдії стають фактурні лінії, які розгортаються більше у просторі ніж у часі. Вони стають основою голосів інструментальних дуетів, склад яких постійно міняється. В інтонаційних зворотах голосу, що розпочинає виклад одностайно, рухаючись звуками пентатоніки, і далі стає одним з учасників першого інструментального дуету, можна відчутти звучання тембру флейти. З нього виростає інший мелодичний голос (тт. 4–5), який розгортається в межах кварта у малій октаві, доводячи сумісний діапазон дуету до двох октав. Як і в Ф. Шопена, другий голос приєднується, активізуючи пригальмований рух, однак це відбувається поза участю супровідних гармонічних голосів (приклад 8).



Приклад 8. К. Дебюссі. Вереск, тт. 1–8.

Наступний дует із різночасовим вступом голосів та протилежним голосоведенням (верхній голос вверху, нижній вниз) виникає в парі крайніх голосів (тт. 6–8) і має заповнений акордовими тонами середній регістр, із фіксацією нотного запису на трьох нотних станах. У лінію верхнього голосу додається імпровізаційний компонент, що посилює алюзії на флейтове виконавство. Далі він активно розвивається, проникаючи і в середній голос (приклад 9).

Все подальше розгортання матеріалу прелюдії ґрунтується на черговому слідуванні інструментальних дуетів у суміжній і віддаленій парах голосів. Трирядковий запис нотного тексту із розподілом фактури по пластах дозволяє наочно це прослідкувати.

Висновки. У фактурі аналізованих прелюдій К. Дебюссі, які дослідники називають символістськими версіями «шопенізму» (В. Бордонюк), виявляючи подібність і відмінність жанрово-семантичних



Приклад 9. К. Дебюссі. Вереск, тт. 38–40.

полюсів розуміння і трактування жанру, трапляються численні приклади трактування дуетної поліфонії шопенівського типу як специфічної форми двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтичного інструментального дуету. Сутність дуетної поліфонії у прелюдях

К. Дебюссі розкривається у тлумаченні модифікованої програмності, на що спрямовані засоби фортепіанної фактури.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у дослідженні дуетної поліфонії шопенівського типу в фортепіанній музиці постромантизму.

Література:

1. Бордонюк В. Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдії та етюдів в XIX – початку XX століть : Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса: ОДМА імені А. В. Нежданової, 2008. 18 с.
2. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стилісової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 130. С. 24–51.
3. Gervais F. La notion d'arabesque chez Debussy. *La Revue musicale*. № 241. Paris, 1958. 23 p.

References:

1. Bordonyuk V. (1983). *tylistyka symbolizmu v modyfikatsiyi fortepiannykh zhanriv prelyudiyi ta etyudu v XIX – pochatku XX stolit'* [Stylistics of symbolism in the modification of piano genres of prelude and etude in the 19th and early 20th centuries]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 18 p. [in Ukrainian].
2. Zharkova V. (2021). *Muzyka Kloda Debyussi i Morisa Ravelya: suchasnyy pohlyad na problemu styl'ovoyi identyfikatsiyi* [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of stylistic identification]. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho – Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky National Technical University*, 130, pp. 24–51. [in Ukrainian].
3. Gervais F. (1958). *La notion d'arabesque chez Debussy* [The notion of arabesque in Debussy]. *La Revue musicale*. Paris. [in French].