

https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.21

УДК 781.22:760.616.432

Н. О. Рябуха, доктор мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

ralnat1277@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-4182-0289

СПЕЦИФІКА ЗВУКООБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ К. ДЕБЮССІ: ОНТО-СОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Виявлено онто-сонологічні засади творчого методу К. Дебюссі, що відбивають концепцію інтонованого звуковідчуття епохи: «буття (ontos) — звук (sonos) — звуковий образ світу (logos)». Визначено, що специфіку звукообразного мислення композитора розкривають світомоделючі, семантичні, тембровоколеристичні та часопросторові параметри музичного звука, які розширили межі звукосимволічного світовідчуття митця. Розкрито сутність індивідуально-стильового втілення онто-сонологічної концепції звукового образу світу у творчості К. Дебюссі, яка ґрунтується на просторово-споглядальному, інтровертному типі звукомузичної експресії.

Ключові слова: *звук, тембр, звукообразне мислення, звуковий образ світу, онто-сонологічний підхід, звуковідчуття світу, звукомузична експресія.*

Н. А. Рябуха, доктор искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СПЕЦИФИКА ЗВУКООБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ К. ДЕБЮССИ: ОНТО-СОНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Виявлені онто-сонологічні основи творчого методу К. Дебюссі, що відображають концепцію інтонированного звукоощущения епохи: «бытие (ontos) — звук (sonos) — звуковой образ мира (logos)». Установлено, що специфіку звукообразного мышления композитора раскрывают мироделлирующие, семантические, темброво-колеристические и время-пространственные параметры музыкального звука, которые расширили границы звукосимволического мироощущения художника. Раскрыта сущность индивидуально-стилевого воплощения онто-сонологической концепции звукового образа мира в творчестве К. Дебюсси, основанная на пространственно-созерцательном, интровертном типе звукомузыкальной экспрессии.

Ключевые слова: *звук, тембр, звукообразное мышление, звуковой образ мира, онто-сонологический подход, звукоощущение мира, звукомузыкальная экспрессия.*

N. O. Riabukha, Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

SPECIFICITY OF THE SOUND-IMAGE THINKING OF K. DEBUSSY: ONTO-SONOLOGICAL APPROACH

The aim of the paper is to develop the principles of K. Debussy's sound-image thinking, which reflect the ontological concept of the sound image of the

world. It is revealed that the specificity of sound-thinking K. Debussy discovers the world-modeling, semantic, timbre-coloristical and time-spatial parameters of musical sound, which broadened the boundaries of the sound-symbolic worldview. It is proved that in the work of K. Debussy, the ontological concept of the sound image of the world («ontos — sonos — the sound image of the world») is based on a spatially contemplative, introvert type of sound-musical expression.

Research methodology. The article is based on the integrative approach, proceeding from a combination of general scientific (system, phenomenological) and special onto-sonological method, developed by the author of the article in his doctoral dissertation.

Results. The research formulates the onto-sonological notion of the sound-image of the world through perceiving/thinking/reproducing the synergy of being with sound-images within the system «ontos — sonos — logos» (being — sound/sounding — meaning). The sound-image of the world is determined by the holistic and diverse perception of sound, which is correlated to thinking with sound-images and is implicated in the semiotic structure of a piece of music in signs and symbols related to timbre and instruments. In the piano culture, the sound-image of the world is an intonation-connotational way of instrumental sound-expression, which objectifies the sound-musical consciousness of an artist through artistically organized sound.

Novelty. When studying and analyzing the of K. Debussy's sound-image thinking The onto-sonological content of the sound-image of the world is explicated through a system of functions (ontological, gnoseological, world-modelling, sociocultural, sonological, mental and psychological, semiotic, sound-symbolic, individual style, and performance/interpretation). Onto-sonological approach has allowed us to reveal the nature of the transformation of the sound-image of the world, which consists in widening the sound-musical consciousness of artists and conceptualization of onto-sonological grounds of sound-image modelling of reality.

The practical significance. The key results of this research can be used in the lessons of performing skills, as well as in the series of lectures «Music Culture of Foreign Countries».

Key words: *sound, timbre, sound-image thinking, the sound image of the world, onto-sonological approach, sound feeling of the world.*

Постановка проблеми. На межі XIX–XX ст. творчість К. Дебюссі пов'язана з реформами у сфері музичної мови, поступовим переосмисленням художньо-естетичних основ класико-романтичного мистецтва та впровадженням художніх методів мислення. Новизна музики К. Дебюссі — це особлива звукова поетика, що ґрунтується на підкресленні темброво-колеристичної природи звука. Композитор винайшов новітній спосіб звукообразного моделювання світу, завдяки якому «за кадром» залишаються душевні пристрасті та переживання ліричного героя. Зосередження уваги композитора на темброво-колеристичних, сонорних властивостях звука стало однією з ключових ідей у музиці

Новітнього часу (зокрема у творчості Л. Ноно, Д. Лігеті, Г. Канчелі, Е. Денисова та ін.). Новий рівень звуко-музичної самосвідомості та переосмислення традицій романтичної культури, безумовно, вплинули на зміни в структурі музичного буття, зокрема на осмислення онто-сонологічної концепції звукового образу світу, втіленої у творчості К. Дебюссі, а також митців наступних поколінь. Тому актуальним для сучасного музикознавства є висвітлення специфіки звукообразного мислення К. Дебюссі як попередника нової концепції звукового образу світу Новітнього часу за допомогою онто-сонологічного підходу, що розкриває онтологічну єдність буття та «звукожиття» свідомості митця.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У науковій літературі висвітлено новаторство композитора у сфері музичної мови, пов'язане з відходом від художньо-естетичних норм класико-романтичного мистецтва та методів мислення.

У сучасних наукових працях, де вивчається своєрідність музичного мислення К. Дебюссі, виокремлюються такі проблемні сфери: вплив художніх методів символізму на музично-виконавську поетику (Д. Андросова (2014), С. Яроцинський (1978), Л. Кокорева (2010)); утілення принципів програмності (І. Довжинець (2006)); новаторство в мовно-стильовій стилістиці, а саме: полімодальності, полігармонії, поліладовості, особливості часопросторової організації та композиційно-драматургічної логіки музичних творів (Ю. Кудряшов (1985), С. Мозгот (2006)).

Найважливішою проблемою в сучасній науці є вивчення специфіки *звукової поетики* К. Дебюссі, що ґрунтується на зримому відчутті безмежності та багатовимірності звукового простору, у якому підсилюються сонорні властивості звука, звуко-темброва колористика (обертонове забарвлення звучання), що «підсвічуються» полімодальністю, ладово-гармонічною основою — переважанням полігармонічних, політональних відношень над ладовою функціональністю. Звукова структура як смислова одиниця зменшується до масштабів тембру-тону, гармонії-барви, мотиву-барви, фактури-рельєфу. Композитор передчуває сонористичну концепцію музики, акцентуючи на фонологічному рівні організації музичного цілого. З точки зору онто-сонологічного підходу загострене звуковідчуття окремого звука як стильового образу-знаку посилює тону й інструментальну символіку.

Л. Кокорева звукову символіку К. Дебюссі пов'язує з мотивами символістської поезії, втіленої в опері «Пелліас і Мелізанда»: «Композиторові вдалося втілити у звуках оригінальну символістську концепцію метерлінківського театру: *поетичним символам драми він*

знайшов музичний еквівалент, що ґрунтувався на методі звукового символізму» (Кокорева, 2010, с. 33). «Слово і музика, — продовжує автор, — рухаються паралельно <...> тонко взаємодіючи один з одним за допомогою мови символів» (Кокорева, 2010, с. 39).

Доречно згадати відомий вислів Стефана Маларме, що характеризує сутність французького поетичного символізму: «Назвати предмет — значить на три чверті знищити його». Це, безумовно, підкреслює вплив поетичного символізму на звукообразне мислення К. Дебюссі. Композитор неодноразово висловлював таку думку: «Потрібно, щоб краса була відчутною, щоб вона приносила нам насолоду негайно, щоб вона підкорювала чи сприймалася нами без витрат на це будь-яких зусиль з нашого боку!» (пер. А. Бушен, 1964). У цьому полягає головне кредо композитора, його звуковий ідеал — оспівувати красу світу в усій повноті символічного вираження. Але в інструментальній музиці невербальна сутність звукової символіки «слова, що звучить», відводить традиційний алегоричний смисл на другорядний план.

Онто-сонологічний підхід до вивчення специфіки звукообразного мислення К. Дебюссі сприяє осмисленню духовного сенсу звукожиття особистості, дозволяє пізнати художню свідомість митця, котрий моделює світ у просторі екстрамузичних значень. Сутність цього підходу полягає в розкритті поетики звукообразного сприйняття/мислення/відтворення композитора в триелементній системі: «буття (ontos) — звук (sonos) — звуковий образ світу (logos)». Звукотворення й мислення звуковими образами імплікує онто-сонологічну цілісність буття *в музичний текст у звукових архетипах, знаках, символах*. Під онто-сонологічним змістом розуміємо історично усталені складові музичного твору: *ontos* — часопростір як фактурно-композиційна конфігурація (згідно з Ю. Чеканом); *sonos* — функціональні властивості звука та його художнє впорядкування в семіотичній структурі; *logos* — мовленева сфера, у якій відтворюється звуковий образ світу, зумовлений свідомістю митця та специфікою інструментального звуковираження.

Мета статті — розкрити за допомогою онто-сонологічного підходу індивідуально-стильову характеристику концептуальних засад звукообразного мислення К. Дебюссі, які відбивають концепцію інтоновано-го звуковідчуття епохи кінця XIX — початку XX ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. К. Дебюссі — один із перших композиторів, котрий розширив межі образного уявлення й музичного мислення, що надало можливості почути та побачити світ «у новому фокусі». Споглядання за реальністю було головним методом К. Дебюссі як композитора-імпресіоніста. Композитор фокусував увагу не на зовнішній «фотографічній» точності передачі образу, а на

його внутрішньому баченні, уявленні, сприйнятті об'єкта «зсередины». Саме тому митця цікавили не історична дійсність і зміни в суспільстві, а прагнення відтворити звуковідчуття одномиттєвості, неповторності та швидкоплинності моменту часу у звуковому просторі навколишнього середовища. Спостереження за мерехтінням світла й тіні, грою води, швидкоплинними хмарами на небі, які вже самі по собі є живою музикою світу, викликає бажання сповнити свої звукові картини аудіовізуальною зримістю, просторовістю та внутрішнім психологізмом.

Композитор тяжів до суто музичного, невербального символізму, що зумовлює *внутрішній та зовнішній смислові вектори*. З одного боку, музичний тайнопис К. Дебюссі формують різні звукові структури — *мотиви-символи* (мелодико-інтонаційні та ритмофактурні комплекси), що характеризують *образну символіку* програмного змісту, та *звуки-символи* (тони, фіксовані інтервали, співзвуччя), які розкривають прихований смисл *«тонової символіки»* (вислів Л. Кокоревої (2010, с. 146)) у композиторському тексті.

З іншого боку, ці звукові структури, набуваючи відповідного інструментального втілення, персоніфікуються через темброво-акустичні характеристики музичного інструмента. Фонічні властивості звука-тону (тембр, динаміка, звуковисотність, гучність, просторова локалізація) роблять відчутним «внутрішнє життя» музичного смислу, у якому художньою свідомістю керують уявлювані звукові образи в їх конкретній вербалізації через інструментальний образ. Так виникає *семантичне поле інструментальної символіки*.

Єдність сприйняття *зримого* (образного) та *уmozримого* (символічного) в процесі свого становлення — *інструментального смислонародження* — віддзеркалює суть *звукообразного мислення К. Дебюссі*, яке тяжіє до *звукосимволічного сприйняття й відтворення дійсності*. Такий спосіб художнього мислення можна назвати *ейдетичним*, що означає мислення «чистими», або абсолютними, феноменами музичного смислу — звуковими образами. Отже, музика К. Дебюссі вирізняється специфікою звукообразного мислення, яке в динаміці *становлення-споглядання* за красою інструментально-звукового образу спрямовує *«рефлектуючу свідомість»* людини в приховану глибинну сутність музичного Логосу.

Взаємозв'язок між просторовими якостями звука та художньо-акустичними можливостями фортепіано зумовлений *синестетичною парадигмою звукообразного мислення*, що відобразилася в посиленні значення візуального начала в музиці (В. Холопова) і мистецтві загалом. У цьому сенсі темброво-колеристична палітра «Естампів», «Образів», Прелюдій К. Дебюссі близька до пошуків передачі видимого, чутного

та відчутного в художніх полотнах К. Моне, О. Ренуара, символістській поезії С. Малларме, Ш. Бодлера, А. Рембо. Передача звуковідчуття природи, метафоричність звукового зображення образів співіснують у музиці К. Дебюссі з одномоментністю й символічністю звуковідчуття, детермінованого фонізмом, полігармонією та просторовістю. Водночас значно посилюється роль тембровофонічних ресурсів й артикуляційних виконавських прийомів аж до їх індивідуалізації, що зумовлюється тематичною функцією звукового колориту та прийомами звукодобування.

У розумінні К. Дебюссі музичний звук і простір діють як *символи вічних ідей*, оскільки поновлюються їх первинні властивості – метафізичність, звукоспоглядальність, зануреність у глибинну стихію звучання, символічність світобачення. Це певною мірою збігається з релігійно-філософськими ідеями Стародавнього Сходу стосовно розуміння звука-абсолюту як філософської категорії, трактування законів організації простору й часу, онтологічної вертикалі Всесвіту.

Абсолютно нове бачення та спосіб моделювання звукового образу світу проявилися в множинності смислів і образів звучання, утілених у невербально-звуковій формі за участі музично-змістових і позамузичних асоціативних уявлень. Звук як фізичний, психологічний та художній феномен «опредметнюється» через такі просторові якості, як: маса, об'єм і щільність. Творчий пошук композитора, спрямований на розкриття «внутрішнього життя» музичного звука, проявився на фонічно-акустичному мікрорівні музичної композиції та композиційному макрорівні. Це зумовило посилення ролі індивідуальних динамічних, тембральних, артикуляційних і просторових якостей звука як «живого музичного організму» (Гаккель, 1976), їх смислового навантаження на одиницю музичного часу.

Орієнтація композитора на мікроструктуру звука (фази атаки, розгортання та затухання), підсвічування його тембровокологічних якостей ладогармонічними засобами віддзеркалюються в архітектоніці музичної форми, у якій композитор не завжди дотримує класичних принципів. Процесуальне начало, яке активізується в момент вслуховування й відтворення виконавцем звукової драматургії на різних масштабних рівнях, утворює *виразно-смыслову симетрію* між мікро- та макропроцесами часопросторової моделі твору, про що свідчить трансформація романтичної концепції звука з атомарної (звук-атом) у постромантичну – процесуальну (звук-процес). Саме ставлення до звука не як до матеріалу,

а як моделі, *концепту*, що містить безліч смислових граней звукового образу світу, стає не тільки стилеутворюючим фактором фортепіанної музики К. Дебюссі, а й важливою домінантною ознакою музичної творчості ХХ ст.

Повітряна атмосфера, завуальованість звукової експресії й «обертонний принцип письма» К. Дебюссі (Гаккель, 1976) позначилися на особливостях трактування темброво-акустичних можливостей фортепіано. Незважаючи на схильність композитора до «засурдиненого» звучання, до фортепіано композитор висував вимоги, як до сольного концертного інструмента, для якого характерні найрізноманітніші відтінки звучання з однаковим застосуванням як правої, так і лівої педалей. Особливо вражало слухачів у виконавському мистецтві К. Дебюссі багатство педальних ефектів (довготривалі басові звучності, органні пункти, вібруюча педаль («напівпедаль»), поєднання прийомів гри на різних педалях).

Розширення шкали звукових і виражальних можливостей фортепіано узгоджується із внутрішніми психологічними передумовами (які ґрунтуються на перетині різних модальностей сприйняття — слухової, візуальної, тактильно-кінестетичної), а також із зовнішніми параметрами акустичного середовища (архітектурні, акустичні, ревербераційні характеристики приміщення).

Отже, прагнення «бачити й чути світ в іншому вимірі» (Г. Орлов) надає суб'єктові творчості необмежених можливостей для вираження глибинного, ємного й багатовимірного звукового образу світу, що засвідчує трансформацію романтичної концепції звука та фортепіано в постромантичну модель просторового відчуття інструментального звука.

Нове відчуття звукової матерії також пов'язане зі стилістикою імпресіонізму. К. Дебюссі продовжує пошуки художників у сфері передавання видимого, чутного та відчутного простору не лише в миттєвих враженнях, моментах часу, а в полотнах картин. «Острів радощі» (1904) — п'єса, монументальна за формою та quasi-оркестровим письмом, що не обмежується фортепіанним стилем. Звукообразне мислення композитора *політемброве* (передбачає мислення оркестровими тембрами, які слугують символами художніх епох — флейта, скрипка, валторна, або архетипами — пастуша сопілка); *поліжанрове* (зумовлює використання танцювальних ритмів, ритмоінтонацій); *полісемантичне* (звукова гра образами та їх смислами). Це своєрідна музична транскрипція картини Ватто «Відплиття на Цитеру (Кіферу)». Три теми — радісний тон першої теми передає образ «святкового Риму»

(вислів М. Лонг) чи «спіненої хвилі» (А. Альшванг), що звучить як заклик. Динамічний тон досягає апофеозу — металічного звучання труб із цілотоновим висхідним ходом та танцювальною темою (ля мажор, 3/8), які проводяться в коді.

Розкриття внутрішнього потенціалу звука або звукокомплексу (інтервалу, акорду, фігурації) як самодостатнього сонорного елементу з індивідуальними темброво-регістровими, динамічними й артикуляційними характеристиками, спостереження за його розгорненням на макрорівні музичного цілого зумовлюють *новий принцип звукоорганізації*, пов'язаний з порушенням класичної функціональної логіки. Це стимулювало композитора до *пересемантизації музичної мови*, розширення фонічних властивостей мовленнєвої системи смислового поля інструментальних форм вираження.

Звукообрази в К. Дебюссі, як і живописні у художників-імпресіоністів, народжені спонтанно, миттєво, навіть стихійно, ескізно, тому в його музиці відчуваються просторість, легкість і «акварельність» форми. Відчуття кольору та світла в «Морі», «Ноктюрнах» чи «Іграх» К. Дебюссі майже зрима як вільний і невимушений рух звукових потоків, набагато ближчий до безпосереднього відчуття живої природи, що зумовлено продуманим і ретельним ставленням композитора до найдрібніших деталей.

Розвиток тематизму фактурного типу здійснюється за принципом «музичного монтажу» (Е. Денисов). Мотивна проробка фактурно-тематичного комплексу К. Дебюссі відзначається вільним квазі-імпровізаційним варіюванням інтерваліки на основі ладово-гармонічної організації, характерної вже для музики А. Веберна («пермутації серії та її чарунок», що проектується як на горизонталь, так і на вертикаль фактури). Для стилю К. Дебюссі, за визначенням Л. Гаккеля, характерні «фонічний принцип» письма, «ілюзія тембрів», «поліфонія гармонічних шарів» — «гармонічних тіл».

Відтворення звукообразного смислу в музичному творі конкретизується через інструментальне звуковираження образно-інтонаційної ідеї та логіко-конструктивної основи музичного твору. Отже, у творчості К. Дебюссі можна простежити розширення художніх функцій звука, тембру, гармонії, ладу, що свідчить про тяжіння композитора до *сонорної логіки фортепіанного письма*. Вона проявляється на різних рівнях музичного цілого:

— *на фонічному рівні* окремий звук-тон (як й інтервал чи акорд — «гармонічне ядро») стає головним семантико-акустичним елементом системи музичної мови, джерелом та стрижнем розвитку композиції;

— на рівні фактури посилюються якісні характеристики звукового рельєфу та фонових комплексів (щільність, маса, об'ємність, просторова локалізація), значення яких знижує динамічність часового пульсу у зв'язку з *перефокусуванням сприйняття з процесуально-динамічної на просторово-об'ємну* модель розгортання звукових структур;

— на *тонально-композиційному рівні* поліладовість, поліладовість, мобільність мелодико-гармонічних опор зумовлюють часовий аспект звукової перспективи.

Індивідуальне звуковідчуття світу та особливість творчої манери К. Дебюссі полягають у *єдності фонізму і просторовості*, яка утворюється завдяки художньо-живописному баченню з метою досягнення звукообразної достовірності. Оригінальність звукових фарб, темброва колористика письма, фонізм, просторова модель звукоорганізації, поліладовість композиторського письма К. Дебюссі підкреслюють тенденцію, що стала характерною для всієї музики ХХ ст. — це посилення значення фонічного та композиційного рівнів музичного цілого, про що свідчить розмежування тематизму на мелодичні поспівки, акцентування на сфері темброво-фонічної пластики, що водночас послаблює інтонаційні зв'язки в музичному розвитку.

Трактування звукового образу світу у творчості К. Дебюссі пов'язане з формуванням *темброво-сонористичної концепції звука*, яка змінила тонально-гармонічні принципи. Звукові новачії французького композитора передбачали психологічну, образно-семантичну та семіотичну *трансформацію звукового образу світу*, яка зумовлена сонористичним, «пантембральним» методом музичного мислення (Кудряшов, 1985). Сонористичні принципи трактування тембру притаманні для фортепіанних прелюдій К. Дебюссі: ефект звукової «плями» з пентатонових глісандо, колористичні зіставлення регістрів, тризвуків, акордів, розширення фактури.

Для творчого методу К. Дебюссі характерне темброво-колористичне оновлення музичної фактури як часопросторової моделі. Головним чинником у цьому слугувало *зосередження уваги на художньо-акустичній пластичності інструментального звука*, що посилює роль тембру, колориту, сонорності, фонізму як головних засобів формотворення. Важливу роль у відтворенні звукового образу світу відіграють артикуляційні прийоми та способи звукодобування, динамічна й регістрова амплітуди, особливість взаємодії фактурних рухів і тембрових комплексів (інтерваліка вертикального комплексу, спосіб розподілення тонів, акордових

співзвуч). Усе це в поєднанні з виконавською майстерністю створює неповторний звуковий образ творів, а саме *темброколорит*. Інструментальний тембр персоніфікує в контексті асоціативно-образної характеристики музики: образи Пана, моря, хмар, пейзажні фони, що передають вібруючу атмосферу повітря, переливчасту гру хвиль і хмар. Використовуються різноманітні прийоми колористичного письма – колористичне трактування гармонії, тембру, фактури, підпорядкування мелодичного тематизму фоновому, варіантний метод розвитку.

Висновки. Онто-сонологічними засадами звукообразного мислення К. Дебюссі, які втілилися у його творчості, є:

1) *ontos* – просторово-споглядальний тип звукообразного мислення з темброво-колористичною основою музичної фактури, яка «підсвічується» полімодальністю, полігармоніями, політональністю (від окремого тону до фонових фактурно-композиційних конфігурацій);

2) *sonos* – звукова зримість, аудіовізуальна наочність, фізичне відчуття музичного звука, яке виникає завдяки сонорній колористичності, обертоновості звучання;

3) *logos* – інтровертний тип звуко-музичної експресії, відсутність конфліктного драматизму.

Тембр слугує «психофізіологічним резонатором», що посилює просторове, багатовимірне, надбуттєве звуковідчуття світу. У композиційній структурі він функціонує як барвисто-фонічний та формоутворюючий чинник (темброво-інтонаційне розгортання звукової ідеї, темброве розрізнення тональностей, що зумовлює драматургічний принцип контрастів-зіставлень розділів композиції).

Оскільки незмінним джерелом натхнення композитора завжди був світ природи, то в більшості творів К. Дебюссі оспівуються споглядальні образи людини, котра перебуває наодинці з природою. Крізь призму «омузикаленої» краси природи та гедоністичної концепції радості в спогляданні за нею композитор вкраплює світлі образи спокою, меланхолійного суму, оминаючи «темряву» верленівських мотивів самотності, горя та скепсису, бодлерівських «Квітів зла». Метафоричні паралелі між стихіями природи та внутрішнім станом людини споріднюють поезику символізму з намаганням К. Дебюссі як композитора-імпресіоніста відчутти «музику повсюди» (згідно з верленівським висловом). Тому основою звукообразного мислення К. Дебюссі є художній принцип «розчинення» образу людини на тлі пейзажу, світлотіні та кольору. Важливими є не зовнішня

подібність, зокрема споглядальність, не внутрішній стан того, хто споглядає, а вплив на звукообразне світосприйняття реципієнта. Це зумовлює збільшення звукового простору музичних творів, у якому головну конструктивну функцію виконує акордово-гармонійний комплекс з його тембросонорними характеристиками.

Перспективами подальших досліджень творчості К. Дебюссі може бути вплив специфіки звукообразного мислення французького композитора на музичну творчість ХХ ст., у якій відбулася трансформація засадничих принципів сприйняття, моделювання й відтворення образу світу. Зображальність і предметність, відчуття живої пластики звука притаманні не лише К. Дебюссі, а й французькій музиці загалом. Головною умовою звукообразного мислення стає динамічне сприйняття картин та явищ, відбитих у конкретних інструментально-акустичних образах. На окрему увагу заслуговує специфіка вираження національної ідеї через символізм мовоутворення, що втілена у творчості, наприклад, Б. Лятошинського, котрий мав на меті відтворити постромантичну концепцію звукового образу світу крізь призму «національного музичного світовідчуття» (вислів О. Козаренка).

Список посилань

- Альшванг, А. (1963). *Произведения К. Дебюсси и М. Равеля*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Андросова, Д. (2014). *Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве ХХ ст.: монография*. Одесса: Астропринт.
- Гаккель, Л. (1976). *Фортепианная музыка ХХ века: очерки*. Москва — Ленинград: Советский композитор.
- Дебюсси, К. (1964). *Статьи, рецензии, беседы*. А. Бушен (Пер. с фр. и коммент.), Ю. Кремлев (Ред.). Москва-Ленинград: Музыка.
- Денисов, Э. (1986). *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва: Советский композитор.
- Довжинець, І. (2006). *Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці (Дис. канд. мистецтвознав.)*. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Козаренко, О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ ст. *Українське музикознавство*, 28, 144–154. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Кокорева, Л. (2010). *Клод Дебюсси: исследование*. Москва: Музыка.
- Кудряшов, Ю. (1985). Влияние Дебюсси на тембровое мышление ХХ века. *Проблемы музыкальной науки: сборник статей*, 6, 244 — 282. Москва: Советский композитор.

- Лонг, М. (1985). *За роялем с Дебюсси*. Ж. Грушанская (Пер. с франц.). Москва: Советский композитор.
- Мозгот, С. (2006). *Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси (Дис. канд. искусствовед.)*. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова.
- Орлов, Г. (2005). *Древо музыки*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Яроцинский, С. (1978). *Дебюсси, импрессионизм и символизм*. Москва: Прогресс.

References

- Allschwang, A. (1963). *Works of K. Debussy and M. Ravel*. Moscow: State Music Publishing House. [In Russian].
- Androsova, D. V. (2014). *Symbolism and polyclavierness in pianistic performance of the twentieth century: monograph*. Odessa: Astroprint. [In Russian].
- Debussy, K. (1964). *Articles, reviews, conversations*. A. Bushen (translated from French and commented), Yu. Kremlev (ed.). Moscow-Leningrad: Music [In Russian].
- Denisov, E. (1986). *Modern music and problems of the evolution of the composing technique*. Moscow: Sovietyky kompozitor. [In Russian].
- Dovzhinets, I. (2006). *Plenary effects reproduction in piano music* (The thesis of Candidate of Art Criticism). Odessa National Musical Academy named after. AV Nezhdanova. Odessa [In Ukrainian].
- Gakkel, L. (1976) Piano music of the XX century: essays: Moscow-Leningrad: Sovetskij kompozitor. [In Russian].
- Kokorev, L. (2010). *Claude Debussy: the study*. Moscow: Music [In Russian].
- Kozarenko, O. Some tendencies of the development of the national musical language in the first third of the twentieth century. *Ukrainian Musicology*, 28, 144-154. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. [In Ukrainian].
- Kudryashov, Yu. (1985). The influence of Debussy on the timbre thinking of the twentieth century. *Problems of musical science: Collection of scientific works*, 6, 244 – 282. Moscow: Soviet composer. [In Russian].
- Long, M. (1985). *At the piano with Debussy*. J. Grushanskaya (Trans. From French). Moscow: Sovietyky kompozitor. [In Russian].
- Mozgoth, S. (2006). *The musical space in the works of Claude Debussy* (Candidate of Art Criticism). Saratov: Saratov State Conservatory of the. L. V. Sobinova. [In Russian].
- Orlov, G. (2005). *The tree of music*. St. Petersburg: Kompozitor. [In Russian].
- Yarocinsky, S. (1978) *Debussy, Impressionism and Symbolism*. Moscow: Progress. [In Russian].

Надійшла до редколегії 01.02.2019 р.