

## ВИЯВИ «НЕКЛАСИЧНОГО» В ОРКЕСТРОВОМУ ПИСЬМІ К. ДЕБЮССІ

### Г. С. Савченко. Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі

Досліджено специфіку оркестрового письма К. Дебюссі шляхом виявлення ознак «некласичного», що відмежовує принципи класико-романтичної оркестровки від оркестровки музики ХХ ст. й відбиває нові уявлення про час, простір, матерію в європейській культурі Новітнього часу. Виявлено генезис «некласичного» в специфіці темоутворення, розвитку тематизму та формотворення. Систематизовано вияви «некласичного»: 1) функціональна зміна оркестрової фактури на основі нон-ієрархічності як домінуючого принципу; 2) формування щільного, «речового» з точки зору смислової організації та, водночас, позбавленого маси з точки зору фізично-матеріальної організації музичного простору, 3) нівелювання межі між експонуючим (континуальним) і розвиваючим (дискретним) типами оркестровки; 4) взаємопроникнення континуальності та дискретності як результат стирання межі між функціями тла і рельєфу й експонуючим та розвиваючим типами оркестровки.

**Ключові слова:** оркестрове письмо К. Дебюссі, час, простір, континуальність, дискретність, оркестрова фактура.

### Н. Savchenko. Manifestations of the “non-classical” in the orchestral manner of C. Debussy

**The relevance.** Multidirectionality of artistic searches in the musical art of the first half of the XX century fully complies with the worldview and values of European culture of that time. The change of perception of the world, matter, time and space is objectified in the sound matter of musical works. Among the composers who have a defining role in paving the ways for new music, we should mention C. Debussy.

**The purpose** of the article is to identify and systematize of “non-classical” features in the orchestral manner of C. Debussy.

**The novelty** of the article is the study of the orchestral manner specifics of C. Debussy as “non-classical” in certain traits.

**The methodology.** The article uses functional, historical, comparative, analytical and complex methods. The theoretical basis of the study are the works of V. Bobrovskiy (2018), Н. Golovynskiy (1981), S. Iskhakova (1998), L. Kokoreva (2010), S. Mozhot (2006).

**The result.** Extrapolation of scientific statements of V. Bobrovskiy, Н. Golovynskiy, S. Iskhakova, L. Kokoreva, S. Mozhot to the sphere of orchestral thinking and orchestral manner of C. Debussy allowed to reveal signs of “non-classical” as the ones that draw a boundary between the principles of classical-romantic orchestration (based on functional harmony) and new music of the XX century. It is the “non-classical” features that allow to create a new sound matter, a new perception of space and time in the orchestral works of the composer. In our opinion, the manifestations of the “non-classical” are: 1) functional restructuring of the orchestral texture on the basis of non-hierarchy as the dominant principle; 2) building a dense, “concrete” in terms of eventfulness and, at the same time, light (massless), broad musical space, 3) levelling the boundary between the exposing (more integral and continuous) type of orchestration and developing (smaller, dialogical, discrete); 4) interpenetration of continuity and discreteness (discrete continuity) at the level of thematics and orchestration as a consequence of erasing the boundary between the functions of background and relief and the exposing and developing orchestration types.

**The practical significance.** The results of the work can be applied in the training courses “History of orchestral styles”, “History of foreign music”, which are studied in higher education institutions; in further scientific researches.

**Keywords:** orchestral manner of C. Debussy, time, space, continuity, discreteness, orchestral texture.

**Постановка проблеми.** Межа Нової та Новітньої культур відзначена світоглядним зламом: доба Новітнього часу вирізняється парадигмальною, темпорально-спатіальною й аксіологічною множинністю, і ця принципова множинність детермінована науковими відкриттями й науково-технічним прогресом (Аркадьєв, 1992; Герасимова-Персидская, 2012). Різновекторність художніх пошуків у музичному мистецтві першої половини ХХ ст. цілком відповідає світоглядним і ціннісним настановам європейської культури того часу. Вона зумовлена також інтрамузичними чинниками — трансформацією системи музичної мови на межі ХІХ–ХХ ст. Зміна

уявлень про світ, матерію, час і простір об'єктивується у звукоматерії музичних творів. У композиторській практиці формуються нові принципи темоутворення, тематичного розвитку та формотворення, метро-ритму, організації фактури, по-новому осмислюються звук, тембр, оркестровка. Серед композиторів, кому належить визначальна роль у прокладанні шляхів нової музики, слід назвати К. Дебюссі. Як зауважив Е. Денисов, «у своїй творчості Дебюссі мислив набагато більш радикально і йшов набагато далі, ніж інші майстри музики ХХ століття» (Денисов, 1986, с. 90). Звернення до оркестрових творів К. Дебюссі з метою розкриття новацій в оркестровому письмі є актуальним, адже дозволяє з'ясувати, як формувався принципово новий тип оркестрової тканини в музиці ХХ ст.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Творчість К. Дебюссі вивчена достатньо повно і в історичному, і в теоретичному аспектах. Однак сфера оркестрового мислення й оркестрового письма композитора потребує пильнішої дослідницької уваги. Серед спеціальних праць, присвячених цьому питанню, слід назвати статтю В. Цитовича (Цытович, 1983). Цінні спостереження стосовно ударних інструментів містяться в ґрунтовній розвідці Е. Денисова (Денисов, 1982). Окремі аспекти оркестровки в контексті іншої проблематики досліджено в працях О. Коноревої (Конорева, 2012), С. Мозгот (Мозгот, 2006), С. Чащиної (Чащина, 2000).

Якщо систематизувати питання, порушені в наукових дослідженнях у зв'язку з оркестровою К. Дебюссі, то їх можна звести до таких положень: 1) тембр / звук; 2) фактура; 3) простір; 4) тривалість / час. Стисло висвітлено позицію авторів. Думка щодо самостійних виражальних можливостей тембру у творах К. Дебюссі міститься в праці Е. Денисова (Денисов, 1982, с. 253). В. Цитович вважає, що однією з ключових новацій музики К. Дебюссі є усвідомлення автономії тембру (Цытович, 1983, с. 65). Здійснений композитором переворот у сфері оркестрового колориту підкреслює О. Конорева (Конорева, 2012, с. 13–14).

С. Чащина розкриває специфіку звука у творах К. Дебюссі через поняття «тривалість» (Чащина, 2000). «Аналіз звукової тканини

різних творів Дебюссі дозволяє зробити висновок про надзвичайну багатоманітність феномену тривалості в його творчості. З одного боку, композитор продовжує активно використовувати принцип звука-атома, з іншого, — у його музичних пошуках простежується послідовне посилення процесуального начала, що охоплює не тільки організацію форми в цілому, але, в першу чергу, організацію мікропроцесів у середині звука» (Чащина, 2000, с. 17). Ці пошуки, на думку дослідниці, спонукають композитора «працювати» з різними фазами звука (атаки, затухання), що «розмиває» часові межі звукових структур (Чащина, 2000, с. 17). В оркестровій музиці це досягається певними прийомами: «...взяття звука на *pp* із подальшою його “матеріалізацією” за допомогою плавного нарощування гучності звука й долучення нових інструментів...; а також формування оркестрового тембрового міксту з незначним “запізненням” у деяких інструментів...» (Чащина, 2000, с. 17).

У статті В. Цитовича тембр в оркестрових творах К. Дебюссі осмислюється в нерозривному зв'язку з фактурою: «специфіка звучності більше залежить від самої фактури, ніж від реального інструментального тембру, тобто, іншими словами, виникає своєрідна темброва “ілюзія”». <...> «Оркестрова вертикаль Дебюссі має, головним чином, фактурний тембр» (Цытович, 1983, с. 67)<sup>1</sup>. У зв'язку із цим дослідник аналізує різні типи фактури (Цытович, 1983, с. 68–75), а також прийоми «додатковості звукорядів» і «мелодичної додатковості» (Цытович, 1983, с. 76–86), які сприяють формуванню особливого фонізму оркестрової вертикалі.

Порівняно з оркестровим письмом І. Стравінського цінні спостереження щодо письма К. Дебюссі наводить В. Гурков. Паралель І. Стравінський — К. Дебюссі виникає в автора в аспекті «нестандартного ставлення до класичних функцій оркестровки: комплексу мелодія — акомпанемент, педалі, що зв'язує, акцентів тощо» (Гурков, 1987, с. 82). Це, водночас, зумовлено тим, що музичне мислення обох композиторів базується на системі мелодичних ладів, а не на закономірностях функціональної гармонії: «...відповідно, і структу-

<sup>1</sup> В. Цитович, досліджуючи специфіку тембрового мислення в квартетах і оркестрових творах Б. Бартока, розділяє на дві групи поняття, пов'язані з тембральними явищами. До першої він відносить розроблені А. Сохором поняття інструментальний, гармонічний, регістровий та фактурний тембр. Для дослідження фрагментів так званої «тембрової активності» (Цытович, 1972, с. 148) пропонує застосовувати поняття з другої групи — це «реальний тембр», «нейтральний тембр», «ілюзорний тембр» (Цытович, 1972, с. 148–149).

ра їх оркестру пристосовується до цього типу музичної логіки: зникає розгорнута мелодія і з'являються тембромотиви, видозмінюється весь комплекс мелодія — акомпанемент, функція оркестрової педалі замінюється цілеспрямованою організацією тембродинамічних ліній, розробляються нові типи акцентуацій тощо» (Гурков, 1987, с. 82).

Як зазначає С. Мозгот, категорія простору має стилеутворювальне значення у творчості К. Дебюссі (Мозгот, 2006, с. 6). Проблема просторовості пов'язана з «художньо-просторовими якостями звука», а саме: з масою, об'ємом та щільністю (Мозгот, 2006, с. 12–13). Дослідниця подає систему напрацьованих композитором прийомів подолання маси звука та роботи з об'ємом і щільністю у фортепіанній й оркестровій музиці, не аналізуючи їх окремо: «полегшення» звуків нижнього регістру за допомогою *staccato* (Мозгот, 2006, с. 12); використання сурдин, трелей, *tremolo*, флажолетів, *divisi (in 4, 6)*; надання переваги динаміці *pp*, штрихам *sur la louche* і *sur le cheval*, *pizzicato* (Мозгот, 2006, с. 13). Не випадковими й доволі частими в цьому контексті є пасажи музикознавців щодо «атмосфери повітряного простору» або «ефект просторової музики» в оркестрових творах композитора (див., наприклад, Кокорева, 2010, с. 276, 280); «ілюзію розчинення в просторі — предмети, що перебувають вдалині, зменшуються в нашому сприйнятті, їхнє звучання затихає, а раніше ясні контури розпливаються» (Бобровський, 2018, с. 274–275).

Оригінальний підхід у вивченні «звукового простору» в інструментальних творах К. Дебюссі, О. Скрябіна, А. Шенберга та А. Веберна 1908–1915 рр., створення з точки зору типології «некласичного» простору пропонує С. Ісхакова (Ісхакова, 1998). Автор базується на розроблених щодо живопису двох типах художнього простору — руховому й дотиковому (Ісхакова, 1998, с. 11–12). Звуковий простір, створений К. Дебюссі, авторка відносить до другого типу. У ньому виявляються трансформації й подальше подолання основних якостей класичного простору — функціональності, ієрархічності, урівноваженості, цілісності й однорідності (1998, с. 12). У результаті детального розгляду засобів змін названих якостей

класичного простору в музиці К. Дебюссі дослідниця доходить висновку, що звуковий простір французького композитора має такі типологічні якості: континуальність, щільність, «речовість» (переповненість подіями) просторової сторони звучання, повільну швидкість гармонічних і композиційних процесів, логічну одночасність подій у часі (1998, с. 18).

Тема просторовості порушується В. Бобровським у контексті досліджень особливостей темо- та формотворення в інструментальній музиці К. Дебюссі (Бобровський, 2018). Питання оркестровки в цій розвідці не самодостатні, однак у ній містяться вельми слушні спостереження, які можна екстраполювати на сферу оркестрового мислення. Так, дослідник акцентує на важливих художньо-естетичних настановах як основі музичного мислення К. Дебюссі. Це єдність особистісного та позаособистісного, тяжіння до споглядання об'єктивно існуючої краси, утілення руху, створення звукопросторового образу з чутного та зримого як його компонентів («зрима інтонаційність») (Бобровський, 2018, с. 241–242). Сутнісне значення для дослідження оркестрового мислення композитора мають тези про стислість тематичних імпульсів і стирання межі між тлом та рельєфом, висловлені дослідником стосовно тематизму «Хмар» (Бобровський, 2018, с. 246).

Проблема руху дотична темі часу, яка ґрунтовно розроблена в працях О. Ровенко (2013; 2015) та С. Чащиної (2000), проте питання оркестровки в них порушуються побіжно. О. Ровенко в розкритті часової (і просторової) специфіки музики К. Дебюссі застосовує поняттєвий апарат, сформований у філософії А. Бергсона («тривалість», «континуальність», «протяжність» тощо). Екстраполюючи її положення на якісні характеристики музики К. Дебюссі, дослідниця: 1) акцентує відповідність властивостей музики композитора й чистої тривалості у філософії А. Бергсона завдяки особливій трактовці звука й панування мелодизму в горизонталі та вертикалі («мелодію не можна виокремити з-поміж інших елементів музичної тканини, не порушивши звукового образу» (Ровенко, 2013, с. 26); 2) відзначає: «звукова маса, що вібрує, заповнює звуковий простір цілком»<sup>1</sup> (Ровен-

<sup>1</sup> Ця думка перекикається з міркуваннями І. С. Ісхакової стосовно живопису «дотикового» простору: «Живопис цього напрямку не має контурів, розпливаючись по всьому простору картини» (Ісхакова, 1998, с. 12).

ко, 2013, с. 26), що відповідає бергсонівській протяжності, яка інверсійно пов'язана з тривалістю й має зовсім інші властивості, ніж простір (Ровенко, 2013, с. 26–27).

Беручи до уваги праці, присвячені оркестровці К. Дебюссі, а також порушені питання, сформулюємо наукову проблему таким чином: у чому виявляється «некласичне»<sup>1</sup> в оркестровому письмі К. Дебюссі, чому його оркестровка відкриває шлях у музику ХХ ст.?

Отже, **мета статті** — виявлення й систематизація ознак «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі на основі теоретичних положень розглянутих наукових праць, деякі з яких безпосередньо стосуються питань оркестровки, деякі — опосередковано. Нашими завданнями є: 1) екстраполяція певних наукових положень на сферу оркестрового мислення й оркестрового письма; 2) окреслення поняття «некласичного» в оркестровому письмі, що дозволить з'ясувати, наскільки оркестровка К. Дебюссі «не відповідає» нормам класицистської та романтичної оркестровки; 3) систематизація ознак «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі.

Матеріалом дослідження є оркестрові твори, написані й до 1908 р., і після (межа, від якої дослідження проводила С. Ісхакова). Це «Ноктюрни» (1899), «Море» (1905), «Образи» (1908–1913)<sup>2</sup>. Зважаючи на еволюційну поступовість розвитку композиторського мислення К. Дебюссі та відсутність корінних зламів у стилі та стилістиці, ми спробуємо екстраполювати поняття «некласичного» на більш ранні твори. Свідомим є оминання оркестрових творів, пов'язаних зі словом, що потребувало б залучення додаткових аналітичних механізмів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Визначимось із поняттям «оркестрове письмо»<sup>3</sup>. Під оркестровим письмом розуміємо *детерміновану музичною мовою композитора й загальними базовими правилами оркестровки індивідуальну систему технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору,*

*зумовлену стилзовими, жанровими чинниками й художнім задумом завдяки функціональній взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі.* У запропонованому нами понятті закладена діалектика загального й одиничного. Як справедливо зауважує В. Цитович, «звичні принципи і норми не перестають існувати в музиці Дебюссі» (Цитович, 1983, с. 66). Однак у його оркестровому письмі наявні індивідуальні прийоми та принципи, які можна визначити як «некласичні». Під «некласичним» в оркестровці та в оркестровому мисленні розуміємо все те, що корінним чином відмежовує від принципів класицистської та романтичної оркестровки, які ґрунтуються на законах функціональної гармонії; те, що сприяє формуванню нового відчуття часу, простору, звукоматерії в оркестровій музиці. Ці новації є тим одиничним, яке зростає в музиці ХХ ст. до значення загального, вони маркують К. Дебюссі як композитора ХХ ст. Систематизуємо вияви «некласичного».

1. У К. Дебюссі відбувається зміна функціональної організації оркестрової фактури, якщо за точку відліку взяти класико-романтичну оркестровку з усталеними принципами. На це звертає увагу В. Гурков, виводячи генезис такого явища від мислення К. Дебюссі мелодичними ладами; звідси, як вважає дослідник, відбувається й «згортання» теми. Погоджуючись із висловленою думкою, зауважимо, що функціональній трансформації оркестрової фактури більшою мірою сприяла тенденція до «стирання межі між фоном та рельєфом», щодо якої висловлює цінні міркування В. Бобровський, фіксуючи свої спостереження стосовно темотворення в «Післяполуденному відпочинку фавна» та в «Хмарах» (Бобровський, 2018, с. 246). «Так, в останньому році ХІХ ст. оформлюється в симфонічному творі принцип “тло функціонально дорівнює рельєфу”, що призводить в умовах певного типу музичного мислення до зникнення самих цих понять» (Бобровський, 2018, с. 246). Цю особливість тематизму К. Дебюссі як похідну від активізації позамелодичних елемен-

1 «Некласичне» передбачає наявність «класичного». Система принципів «класичної» оркестровки систематизована в монографії І. Барсової (Барсова, 1975). У статті ми базуємось на наукових положеннях І. Барсової, однак у подальшому викладенні стисло формулюємо власне розуміння «некласичного» в оркестровці.

2 Роки створення подані за монографією Л. Кокоревої (2010).

3 Визначення поняття «оркестрове письмо» надає С. Коробецька (Коробецька, 2011, с. 62). У ньому, на нашу думку, бракує акцентуації індивідуально-стильового та індивідуально-стилістичного начал, які необхідні для виявлення специфіки саме «оркестрового письма».

тів констатує й Г. Головинський: «колишне чітке розподілення ведучого і супроводжувачого голосів, рельєфу і тла часто стає вельми умовним: тематична насиченість тла, взагалі складна багатоплановість фактури — одне із нововведень Дебюссі» (Головинський, 1981, с. 106). Про своєрідне «перетікання» смислів з опери «Пеллеас і Мелізанда» до інструментальних творів через спорідненість мотивів, які в такому разі є носіями певних смислів, розмірковує Л. Кокорева на прикладі «Ноктюрнів». Авторка систематизує застосовані композитором прийоми мотивної техніки, що сформувались у ренесансній і бароковій музиці, окремо означає «контрапунктичні поєднання різних мотивів, при яких змінюються їхні функції, інакше кажучи, відбувається переміна функцій тла-рельєфу, що є відкриттям Дебюссі» (Кокорева, 2010, с. 284). Проникнення смисловогагомих мотивів у другорядні шари фактури позначається Л. Кокоревою як «інтеграція всієї фактури тематизмом» (2010, с. 281) і засвідчує «тематично значиму фактуру» (2010, с. 278). Про обмін за своєю природою «арабесковими» мотивами між тлом і рельєфом дослідниця зауважує, аналізуючи «Море» (Кокорева, 2010, с. 293).

Схожі спостереження щодо музики А. Шенберга висловлює Ю. Кон, відзначаючи прагнення композитора наділяти тематичною функцією кожний елемент, що призводить до відмови від орнаментальності, «від уведення в музичну тканину нейтральних, нетематичних голосів», і пов'язуючи це з художньо-естетичною атмосферою Відня початку ХХ ст. (Кон, 1984, с. 408). Творчість К. Дебюссі зростає на іншому художньо-естетичному ґрунті, у нього інша композиторська техніка. Однак очевидно, що відмова від орнаментальності — це одна із загальних тенденцій нової музики<sup>1</sup>, і французький композитор був одним із перших, хто розпочав нівелювання функціональної різниці між рельєфом та тлом. Це стало можливим не лише завдяки тематичному «витягуванню» тла, а й інтонаційному «стиранню» мелодичного рельєфу, який у музиці К. Дебюссі часто виокремлюється саме завдяки сонорним якостям і тембровим, реєстровим та фактурним умовам реалізації.

Тотальна тематизація тканини зумовлює складання з точки зору функціональної організації такої оркестрової фактури, яку можна визначити як нон-ієрархічну або наближену до нон-ієрархічної. У ній слабо виявлена або відсутня ієрархічна супідрядність елементів оркестрової фактури та функцій; оркестрові функції класико-романтичної оркестровки або реалізуються в трансформованому виді, або взагалі не виявляються.

2. Така рядоположеність елементів фактури виводить до нових принципів організації музичного простору, який можна розглянути в аспекті функціонально-сислової організації та з точки зору фізично-матеріальних показників. Специфіка функціонально-сислової організації зумовлена стиранням функціональної межі між тлом і рельєфом, унаслідок чого в просторі музики К. Дебюссі тематично значимими стають усі або майже всі елементи. Це корелює положенням, висловленим С. Ісхаковою (1998), стосовно переосмислення або усунення якостей «класичного» простору: ієрархічності, урівноваженості, цілісності й однорідності (яка, на нашу думку, може трактуватися як однорідність вищого порядку, породжена супідрядністю елементів, що породжує цілісність) (Ісхакова, 1998, с. 12). Функціональне зрівнювання між елементами фактури зумовлює «щільність», «речовість» (переповненість подіями) просторової сторони звучання як якостей музичного простору К. Дебюссі (Ісхакова, 1998, с. 18).

Під фізично-матеріальними показниками музичного простору розумітимемо чинники щільності-прозорості, обширу-вужкості, маси-легкості тощо, що є дотичним до проблеми звука в К. Дебюссі: простір формується зі звуків, які мисляться, як було зауважено, не лише як звуки-атоми (Чащина, 2000), а й континуально-тривало, водночас композитор ретельно працював із масою, тривалістю окремих звуків та щільністю й масою звучань (звукових скупчень). Беручи до уваги наукові положення, представлені в праці С. Мозгот (2006), назвемо деякі прийоми оркестрового письма, застосування яких утворює відчуття широкого простору (обширу): 1) використання прийому *divisi* в партіях струнно-смичко-

<sup>1</sup> Цю думку підтверджує аналіз поліфонічних прийомів у сонатних формах струнних квартетів Б. Бартока, здійснений у статті Б. Бергінер (1975). Автор відзначає високу тематичну насиченість поліфонії в композитора, нечасте застосування нейтрального з тематичної точки зору матеріалу, наближеність тла до основного тематизму за інтервалікою (Бергінер, 1975, с. 110).

вих інструментів (*div. a3, a4, a6*); 2) прописаність окремих партій дерев'яних духових, навіть за умов руху в єдиному ритмі; 3) «зняття», «приховання» басової функції; 4) зіставлення оркестрових груп у просторі; 5) зосередженість на тривалому звучанні окремих звуків і акордів; 6) застосування багатозвучних комплексів (6–8 звуків із прямим та/або перехресним розташуванням), що охоплюють великий обсяг звучання (дві-три октави); 7) дублювання ліній у дві (три) октави, що утворює їхнє просторове потовщення, та ін.

3. Переосмисленню в К. Дебюссі підлягає й процес розвитку тематизму, складання форми. Становлення форми на основі введення нових тематичних елементів або оновлення існуючих шляхом їхнього варіювання<sup>1</sup> веде до так званого «розосередженого тематизму» (Г. Головинський): «стрижневі, такі, що “несуть конструкцію”, теми зрівнюються з епізодичними як за художньою значимістю, так і за ступенем оформленості» (Головинський, 1981, с. 106). Гранична концентрація й тематизація фактури у вертикальній координаті немовби екстраполюється на горизонталь. На рівні форми загалом це порушує межу між експозиційним та розвиваючим розділами. Це пов'язано також зі зниженням динамічно-процесуальної ролі гармонії. Відповідно, в оркестровій фактурі відбувається нівелювання межі між експонуючим (більш цілісно-континуальним) типом оркестровки й розвиваючим (більш дрібним, діалогічним, дискретним). На всіх етапах форми в К. Дебюссі домінує континуальна<sup>2</sup> оркестровка, у яку «врощено» діалоги, тематичні переклички, темброві передачі — усе те, що притаманне оркестровці в розвиваючих розділах.

Континуальність реалізується за допомогою: 1) утримання одного типу фактури в межах композиційних структур; 2) варіантної роботи з мотивами, що окреслює смислові горизонталі в драматургії форми: однією зі специфічних характеристик музичних образів французького композитора є здатність до тривалого різнопланового розгортання за збереження незмінної сутності. «...Сама природа варіантності в Дебюссі — закарбування змін у

стані одного й того ж об'єкта» (Бобровський, 2018, с. 251); цьому значною мірою сприяє «фонічна варіантність» (за В. Бобровським), яка досягається темброво-фактурним перетворенням мотивів, зокрема й на відстані (що, ще раз підкреслимо, утворює мотивно-смислові континуальні горизонталі в розгортанні форми).

Дискретність реалізується внаслідок високого ступеня тембрової перемінності оркестрової тканини й частот функціональної перемінності голосів оркестрової фактури, що також є виявом «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. Якщо перенести якості музичного простору на розгортання часу, то «континуальність», «щільність», «речовість» (за С. Ісхаковою) можна інтерпретувати як визначальні характеристики другого. Ця ідея кореспондує з висловленою С. Ісхаковою думкою щодо «логічної одночасності подій у часі». Уважаємо, це може передбачати згортання («перекидання») часу в простір, зближення, а можливо, й ототожнення якісних характеристик вертикалі й горизонталі, простору і часу. Ще раз підкреслимо, у зв'язку з цим, значну роль ослаблення лінійно-горизонтальних функціонально-гармонічних тяжінь.

4. Взаємопроникнення континуальності й дискретності на рівні тематизму й оркестровки, породжене стиранням функціональної межі між тлом та рельєфом по вертикалі й експонуючим і розвиваючим розділами по горизонталі, є об'єктивацією «згортання» часу в простір, про яке йшлося вище, адже втілює складну взаємодію горизонталі та вертикалі («врощання» один в одного тривалого часу і «речового, щільного» простору). За повільної швидкості гармонічних, композиційних (Ісхакова, 1998) і фактурних процесів (що є виявом континуальності), «вмикається» компенсаторний механізм у вигляді варіантної множинності на рівні тематизму й швидкої змінності функцій і тембрової змінності на рівні оркестровки (вияв дискретності). Так виникає дискретна континуальність — некласична ознака оркестрового письма К. Дебюссі.

1 В. Бобровський підкреслює перевагу фонічної варіантності в К. Дебюссі, основою якої є «внутрішній рух у межах одного незмінного за своєю сутністю видимого об'єкту» (Бобровський, 2018, с. 250). Водночас фонічна варіантність є базисом процесу тематичного розвитку і методу формотворення в композитора (Бобровський, 2018, с. 251).

2 Поняття «континуальний» застосовується в цьому контексті не в бергсонівському розумінні, а відповідно до етимології слова — «безперервний», «суцільний».

**Висновки.** Екстраполяція наукових положень В. Бобровського, Г. Головинського, С. Ісхакової, Л. Кокоревої, С. Мозгот на сферу оркестрового мислення й оркестрового письма К. Дебюссі дозволили виявити ознаки «некласичного» як такі, що прокладають межу між принципами класико-романтичної оркестровки (що базується на функціональній гармонії) та нової музики ХХ ст. Саме «некласичні» ознаки дозволяють витворити нову звукоматерію, нове відчуття простору й часу в оркестрових творах композитора. На нашу думку, виявами «некласичного» є: 1) функціональна зміна оркестрової фактури на основі нон-ієрархічності як домінуючого принципу; 2) формування щільного, «речового» з точки зору наповненості подіями і, одночасно, легкого (позбавленого маси), обширного музичного простору; 3) нівелювання межі між експонуючим (більш цілісно-континуальним) типом оркестровки й розвиваючим (більш дрібним, діалогічним, дискретним); 4) взаємопроникнення континуальності й дискретності (дискретна континуальність) на рівні тематизму й оркестровки як наслідок стирання межі між функціями тла та рельєфу й експонуючим і розвиваючим типами оркестровки.

**Перспективами** дослідження є подальше вивчення виявів «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі на прикладі жанрів, пов'язаних зі словом, а також у творчості інших композиторів на межі ХІХ–ХХ ст.

#### Список посилань

- Аркадьев, М. А. (1992). *Временные структуры Новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования)*. Москва: «Библиос».
- Барсова, И. (1975). *Симфонии Густава Малера*. Москва: Советский композитор.
- Бергинер, Б. (1975). О полифоническом развитии в сонатных формах квартетов Белы Бартока. К. Южак (Ред.), *Полифония* (с. 104–140). Москва: Музыка.
- Бобровский, В. П. (2018). *Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки*. Вып. 2. Москва: КомКнига.
- Герасимова-Персидская, Н. А. (2012). Музыка в новой культурной парадигме. *Музыка. Время. Пространство* (с. 327–334). Киев: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Головинский, Г. (1981). *Композитор и фольклор*. Москва: Музыка.
- Гурков, В. (1987). Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского (на примере «Весны священной»). *Оркестровые стили в русской музыке* (с. 82–94).
- Денисов, Э. (1986). О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* (с. 90–111). Москва: Советский композитор.
- Денисов, Э. (1982). *Ударные инструменты в современном оркестре*. Москва: Советский композитор.
- Исхакова, С. З. (1998). *«Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва.
- Кокорева, Л. (2010). *Клод Дебюсси: Исследование*. Москва: Музыка.
- Кон, Ю. (1984). Шенберг. *Музыка XX века: Очерки*. Ч. 2, кн. 4 (с. 401–425). Москва: Музыка.
- Конорева, Е. В. (2012). *Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва.
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровый стиль: теория, история, современность: Монография*. Київ: Видавництво НІТУ ім. М. П. Драгоманова.
- Мозгот, С. А. (2006). *Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения), Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов.
- Ровенко, Е. (2013). Анри Бергсон: «Музыка Дебюсси — это музыка “la durée”». *Научный вестник Московской консерватории*, 3, 14–37.
- Ровенко, Е. (2015). *Время в философском и художественном мышлении. Анри Бергсон, Клод Дебюсси. Одилон Редон*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Цытович, В. (1972). Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях. *Вопросы теории и эстетики музыки*, 11, 147–166.
- Цытович, В. (1983). Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси. *Дебюсси и музыка XX века* (с. 64–90).
- Чащина, С. В. (2000). *Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси)*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Государственное научно-исследовательское учреждение культуры «Российский институт истории искусств». Санкт-Петербург.

#### References

- Arkadiyev, M. A. (1992). *Temporary structures of New European music (experience of phenomenological research)*. Moscow: «Byblos». [In Russian].
- Barsova, I. (1975). *Symphonies by Gustav Mahler*. Moscow: Sovetsky kompozitor. [In Russian].
- Berginer, B. (1975). On the polyphonic development in the sonata forms of Bela Bartok's quartets. K. Yuzhak (Ed.), *Polyphony* (pp. 104–140). Moscow: Muzyka. [In Russian].

- Bobrovsky, V. P. (2018). *Thematicism as a factor in musical thinking. Essays*. Vol. 2. Moscow: KomKniga. [In Russian].
- Chashchina, S. V. (2000). *The concept of musical duration (on the example of the instrumental creativity of Claude Debussy)*. (Thesis abstract ... candidate of Art History). State Research Institution of Culture "Russian Institute of Art History". St. Petersburg. [In Russian].
- Denisov, E. (1986). On some features of the compositional technique of Claude Debussy. *Contemporary Music and the Problems of the Evolution of Composer Technique* (pp. 90–111). Moscow: Sovetsky kompozitor. [In Russian].
- Denisov, E. (1982). *Percussion instruments in a modern orchestra*. Moscow: Sovetsky kompozitor. [In Russian].
- Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2012). Music in a new cultural paradigm. *Music. Time. Space* (pp. 327–334). Kyiv: Duh i Litera. [In Russian].
- Golovinsky, G. (1981). *Composer and folklore*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Gurkov, V. (1987). Orchestral principles and modal thinking of I. Stravinsky (on the example of "The Sacred Spring"). *Orchestral Styles In Russian Music* (pp. 82–94). [In Russian].
- Iskhakova, S. Z. (1998). "Non-classical" sound space: musical composition of the early 20th century in the context of the ideas of the time. (thesis abstract ... candidate of Art History). Russian Academy of Music. Gnesins. Moscow. [In Russian].
- Kokoreva, L. (2010). *Claude Debussy: A Study*. Moscow: Muzika. [In Russian].
- Kon, Iu. (1984). Schoenberg. *Music of the XX century: Essays*. P. 2, book 4. (pp. 401–425). Moscow. [In Russian].
- Konoreva, E. V. (2012). *Music by Claude Debussy interpreted by French conductors*. (Thesis abstract ... candidate of Art History). Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. Moscow. [In Russian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). *Orchestral style: theory, history, participation: Monograph*. Kyiv: Publishing house of M. P. Drahomanov National Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Mozgot, S. A. (2006). *Musical space in the works of Claude Debussy*. (Thesis abstract ... candidate of Art History). Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov. Saratov. [In Russian].
- Rovenko, E. (2013). Henri Bergson: "Debussy's music is" la durée "music". *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*, 3, 14–37. [In Russian].
- Rovenko, E. (2015). *Time in philosophical and artistic thinking. Henri Bergson, Claude Debussy. Odilon Redon*. Moscow: Progress-Traditsiya. [In Russian].
- Tsytovich, V. (1972). Specificity of B. Bartok's timbre thinking in quartets and in orchestral works. *Questions of theory and aesthetics of music*, 11, 147–166. [In Russian].
- Tsytovich, V. (1983). Phonism of the orchestral vertical Debussy. *Debussy and Twentieth Century Music* (pp. 64–90). [In Russian].

Надійшла до редколегії 23.03.2021