

УДК 781.2:78.071.1Дебюссі](44)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>

**ЖАРКОВ О. М.,  
КОХАНИК І. М.**

**Жарков Олександр Миколайович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>

[oleksandr0902@vivaldi.net](mailto:oleksandr0902@vivaldi.net)

© Жарков О. М., 2022

**Коханик Ірина Миколаївна** — кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8801-7549>

[kin957@ukr.net](mailto:kin957@ukr.net)

© Коханик І. М., 2022

## **ТЕМБРОВА КОМПОЗИЦІЯ «PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE» КЛОДА ДЕБЮССІ: СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

В музиці ХХ–ХХІ століть темброва складова значною мірою обумовлює процеси формотворення, особливості композиції і драматургії, стає сутнісним компонентом системи індивідуального стилю композитора. Це спричиняє необхідність визначення поняття тембрової композиції та вивчення її функцій у становленні тексту музичного твору. Розгляд тембрової композиції в аспекті індивідуального стилю композитора здійснено на прикладі «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі. Зроблено акцент на втіленні загальних стильових рис, уточнено розуміння оркестрового стилю. Аналіз партитури твору довів, що темброва композиція прояснює композиторський задум у композиційній і драматургічній площинах. Логіка змін оркестрових тембрів спрямована на втілення авторської концепції розчинення, поступового відходу від суб'єктивного через драматургічну ідею відмови від тембрових соло (чистих тембрів), від колористики однієї фарби — до різноманіття всіх фарб і відтінків, через рух від чистого тембру до подвоєнь і мікстів. Унікальність тембрової стратегії композитора — це ланцюг соло (флейта — гобой — кларнет — скрипка — флейта), який забезпечує барвистий тембровий розвиток теми і всього тематизму твору. Одночасно темброва композиція прояснила і поглибила структурну тричастинність твору. Саме темброве оформлення посилює інтонаційну спорідненість тематизму та інтонаційні зв'язки між розділами твору. Дослідження тексту підтверджує, що темброва композиція — її вишукана структура, різноманітна симетричність і досконалість пропорцій — віддзеркалює основні особливості композиторського стилю Дебюссі. Цей твір і сьогодні залишається джерелом натхнення для музикантів ХХ–ХХІ століть, які розвивають у своїй творчості темброві можливості звучання, колористику звуку, конструктивізм у побудові музичної форми. Досвід аналізу тембрової композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune» може стати у пригоді при вивченні сучасних музичних творів.

**Ключові слова:** темброва композиція, творчість Клода Дебюссі, оркестровий стиль, втілення композиційно-драматургічної ідеї.

**Вступ.** У другій половині ХХ — на початку ХХІ століття тембр стає одним з найважливіших елементів музичної мови, що виявляється на всіх стадіях існування музичного твору — від його задуму до слухацького сприйняття. Темброва складова значною мірою обумовлює процеси формотворення, особливості композиції, драматургії, стильову специфіку. Вивчення цих процесів у всій різноманітності стильових проявів у музиці Новітнього часу не тільки є одним з перспективних напрямків музикознавчих досліджень, а й актуалізує низку теоретичних питань, необхідних для формування сучасних наукових поглядів та аналітичних підходів. Зокрема, виникає необхідність виокремлення і визначення поняття тембрової композиції, яка в умовах сучасної композиторської практики виконує особливу формотворчу функцію, своєрідно контрапунктує з тембровою драматургією, а також виступає одним з важливих чинників стилетворення.

Правомірним і логічним розгляд окресленого питання уявляється на матеріалі творів, де тембровий фактор стає суттєвим компонентом системи індивідуального стилю композитора, визначає його яскравість, неповторність, новаторський характер. Тож звернення у запропонованому ракурсі до «Prélude à l'Après-midi d'un faune» — одного з найвідоміших оркестрових творів Клода Дебюссі, творчі здобутки якого багато в чому стали художнім передбаченням музики ХХ–ХХІ століть — спрямоване передовсім на розкриття його нових композиційних і, відповідно, виражальних особливостей, які загалом дозволяють поглибити уявлення про стиль видатного французького композитора. Все це зумовлює **актуальність** дослідження.

**Аналіз публікацій.** Наукових праць, у яких розглянуто темброву композицію, а також висвітлено її специфіку в стильовому аспекті, не виявлено. Методологічно вагомими для розвитку положень теорії тембру залишаються фундаментальні роботи Олександра Веприка та Юрія Іщенка, а також публікації Геннадія Банщикова і Сергія Пономарьова, в яких досліджуються питання природи тембру, взаємодії тембру, форми і фактури. В обґрунтуванні поняття тембрової композиції використані ідеї Євгенія Назайкінського, Сергія Шипа, Надії Щербакової. Теоретичні концепції музичного стилю Надії Горюхіної, Віктора Москаленка, а також дослідження оркестрового стилю Світлани Коробецької, які були прицільно обрані з великого пласту наукової літератури з проблем стилю в музиці, дозволили спроектувати вивчення тембрової композиції у стильову площину, окреслену в межах статті творчістю Клода Дебюссі. Загальні зауваження щодо стилю композитора, а також стильових особливостей його «Prélude à l'Après-midi d'un faune», аналіз тембрової композиції якої складає основний зміст цієї розвідки, надали праці Валерії Жаркової, Едісона Денисова, Стефана Яроцинського, Тамари Гнатів, П'єра Булеза (Pierre Boulez), Метью Брауна (Matthew Brown).

**Мета роботи** — дослідити темброву композицію «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі та виявити в ній характерні риси індивідуального стилю композитора.

**Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше крізь призму тембрової композиції розглядаються композиційно-драматургічні, формотворчі, стильові особливості твору Дебюссі.

**Методологічним підґрунтям** для написання статті стали методи системного та функціонального аналізу, а також стильовий метод, який дозволяє виокремити власні риси тембрової композиції твору.

**Результати дослідження.** Складні взаємовпливи композиційної функції тембру і форми, композиції і драматургії розкриваються при дослідженні музичного тексту, коли музикознавець звертається у найширшому розумінні до руху музичної матерії. В залежності від дослідницького ракурсу увага спрямована або на рух-розвиток (час), або на рух-структуру (простір), що пов'язано з драматургічним або композиційним аспектом музичного твору. Попри те, що у вітчизняному музикознавстві поняття композиції і драматургії розводяться, вони взаємообумовлені, корелюють одне з одним і охоплюють найвищий<sup>1</sup> — смисловий і структурний — рівень музичного твору [Коханик, 2012, с. 8–9]. Щоправда, по відношенню до сучасної музики поняття драматургії все частіше поєднується, навіть ототожнюється з поняттям композиції, яка в деяких стилях та композиторських техніках починає підміняти її [там само, с. 8].

Останнє зауваження підкріплюється позицією Надії Щербакової, яка стверджує верховенство та домінування композиції: «Композиція, як виявлення аналітичної площини, у контексті прагматики сучасного світу може претендувати на генеральні позиції у творчому процесі... Виток подібного всеосяжного значення композиції перебуває в діалектичній єдності здійснюваних нею процесів. З одного боку, композиція відповідає за особливості розгортання музичної тканини (організація матеріалу у часі), з іншого — виявляє фінальний результат (композиція як цілісна, завершена, замкнута будова). Сутність цієї діалектичної єдності спрямована на максимальне розкриття, повідомлення, а також збереження первісної авторської концепції, тобто на виявлення, насамперед, смислового потоку художнього явища» [Щербакова, 2008, с. 32].

Слушність цієї думки полягає в тому, що композиція охоплює всі рівні музичного твору [Назайкинський, 1982], а драматургія — образний, вона стає логіко-смисловою надбудовою, «що координує та одночасно інтегрує всі елементи та рівні організації музичного цілого» [Коханик, 2012, с. 8]. Поняття драматургії як «території музичного змісту», таким чином, виявляється більш рухливим порівняно з композицією, яка слугує своєрідною основою, підґрунтям драматургії. Вони обидві створюють передумови для розвитку тематизму та інтонаційної форми твору загалом.

Утім, враховуючи, що поняття «композиція» та «драматургія» (особливо в значенні «композиційний» і «драматургічний») стали традиційними в музикознавстві і при цьому «працюють» у багатьох методиках, зупинимося на одному з факторів, що їх об'єднує.

Єдність композиції та драматургії забезпечує безліч елементів: мелодичних, гармонічних, фактурних, формотворчих, жанрових, стильових. Серед інших зосередимося на тембрових структурах. Зауважимо, що під тембровою структурою розуміється єдність тембрової композиції та тембрової драматургії, а точніше, єдність композиційних та драматургічних функцій тембру.

Тембр абсолютно органічно об'єднує композицію і драматургію тому, що він є біфункціональним за своєю природою. На цю якість тембру вказував ще О. Веприк, виділяючи його *логіко-конструктивні (композиційні)* та *звуквиражальні (драматургічні)* властивості [Веприк, 1978]. Розвиваючи ці положення, вкажемо, що темброва структура певного матеріалу має свій смисловий (тобто, умовно, драматургіч-

<sup>1</sup> Сергій Шип до цієї пари долучає і поняття форми — також у найвищому її розумінні: «Композиція — обов'язкова якість і вищий рівень форми музичного твору» [Шип, 1998, с. 194].

ний) аспект і, водночас, являє собою елемент композиції, логічний елемент організації цілого.

У ХХ столітті на перший план у музичному творі виходять композиційні особливості тембру, який, водночас, не втрачає функцій, пов'язаних з драматургією. Загальні інтенції у композиторському мисленні різних стилів та шкіл спрямовані на акцент музичної композиції, і тембр, як чинник формотворення, стає актуальним і домінуючим для багатьох митців.

Саме тому до музикознавчого тезаурусу видається доцільним введення поняття *тембрової композиції*. Вона розуміється нами як *структура оркестрового (політембрового) твору, один із шарів всієї композиції, яка регламентує відносини різних оркестрових елементів між собою та з іншими елементами музичної мови, обумовлює тембровий синтаксис і розкриває семантику інструментального втілення композиторської ідеї*.

Темброва композиція — природня основа всієї композиції твору, адже музичний матеріал<sup>1</sup> існує лише у процесі тембрового розгортання. Це положення є фундаментальним для тембрового аналізу. Розуміння тембру і специфіка його фіксації відображають найважливіші властивості музичного твору. Поява музичного матеріалу у відповідному тембрі, у певному оркестровому втіленні органічно впливає на його характер, образ, логіко-конструктивні якості і саме інтонування. Саме функціональність тембру забезпечує (разом з іншими елементами мови) процесуальність матеріалу в тексті твору. Зміни у тембровому розвитку призводять до змін всього тексту, від найменших деталей до композиції в цілому. Таке тлумачення тембрової композиції актуалізує стильовий напрямок її вивчення, адже стильовий аспект прояснюється між «правилами оркестровки» і конкретним рішенням певного матеріалу. Барвистість можливостей відбору тембрових рішень і варіантність оркестрового розвитку отримує у творі своє унікальне художнє втілення власне у контексті композиторського стилю, який обумовлює зв'язок між всіма елементами музичного цілого.

Розгляд тембрової композиції у стильовому аспекті дає можливість порушити «актуальні для сучасної музичної теорії і практики питання: зокрема, про те, чи існують деякі межі у розкритті стильового потенціалу музичних явищ різного рівня, якою мірою задіяні специфічні механізми стилетворення, що забезпечують самодостатність і внутрішню організацію стильової системи, до яких меж зберігається її цілісність, які фактори в інтерпретаційному процесі дозволяють яскраво резонувати смислам, що закладені у стильовій інтонації, і породжувати нові» [Коханик, 2011, с. 153].

Багатовимірність категорії стилю дозволяє застосовувати положення теорії стилю для пояснення різноманітних і різнопорядкових художніх явищ і процесів — від обширу музичної культури до конкретного твору та окремих його сторін. У побудові власних теоретичних концепцій багато сучасних дослідників керуються надзвичайно ємною та майже афористичною дефініцією Надії Горюхіної: «Стиль — це система стійких ознак художнього явища» [Горюхіна, 1973, с. 305]. Серед українських учених, які акцентують інтонаційну сутність стилю, слід назвати Віктора Москаленка. В його розумінні музичний стиль — це безперервний творчий процес, «психологічно зумовлена специфічність музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення в процесі творення, інтерпретування і виконання музичного твору» [Москаленко, 1998, с. 88]. Ви-

<sup>1</sup> Тут умовно мається на увазі «все мінус тембр».

ходячи з цього, композиторський стиль постає певною інтонаційною моделлю, в якій «згорнулися» в певну сукупність музичне мислення композитора та системний прояв уже відібраних засобів музичної мови. Саме з інтонаційної моделі розгортаються унікальні художні рішення та концепції.

Важливим компонентом стильової системи композитора є оркестровий стиль, найбільш узагальнене визначення якого пропонує Світлана Коробецька: «Оркестровий стиль є системно організована сукупність типових темброво-оркестрових ознак, яка обумовлена принципами оркестрового мислення, філософсько-естетичними, культурно-соціальними та особистісними факторами й утворює найвищий ступінь художньої єдності змісту та мовно-виразних засобів в оркестровій музиці» [Коробецька, 2005, с. 32]. У цьому визначенні підкреслюються системний характер, контекстна взаємодія різних стилетворчих чинників, зв'язок з музичною мовою, проте не оговорюється первинний, фундаментальний рівень стилетворення, який обумовлює специфіку саме оркестрового мислення композитора.

Використовуючи дефініцію Н. Горюхіної, представимо поняття *оркестрового стилю* як *систему стійких ознак релевантності музичного матеріалу (музичних фонем) та його тембрового втілення*. У такому трактуванні оркестровий стиль постає одним з рівнів загального композиторського стилю, який акумулює розуміння і відчуття тембру композитором, його можливостей (реальних і потенціальних), а також композиційних та драматургічних особливостей інструментального втілення музичного матеріалу і його тембрового розвитку.

Темброва композиція, як і темброва драматургія, є одним з головних показників оркестрового стилю. Саме в цьому понятті об'єднуються фактурні і формотворчі функції тембру, а також проявляються його семіотична і семантична функції. Оркестровий стиль, з одного боку, як підсистема, входить в систему індивідуального композиторського стилю<sup>1</sup>, з іншого, як і весь тембровий розвиток, є досить відокремленим завдяки певній «незалежності» оркестрового втілення музичного матеріалу. Темброва композиція через оркестровий стиль природньо відображає характерні ознаки загального стилю і, одночасно, збагачує його своїми характерними рисами.

Висловлені вище теоретичні міркування та узагальнення послужили основою для розгляду тембрової композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune» К. Дебюссі. Цей оркестровий твір став знаковим для музики XX – XXI століть. П'єр Булез зауважує: «Подібно до того, як сучасна поезія безсумнівно вкоренилася в деяких бодлерівських віршах, можна стверджувати, що сучасна музика пробудилася від “L'Après-midi d'un faune”» [Boulez, 1988, p. 75].

Музика К. Дебюссі – з точки зору особливостей естетики, мови, форми, стилю і стилістики та ін. – є досить дослідженою. Наведемо найбільш суттєві, з нашого погляду, характеристики окремих сторін його творчості вітчизняними і зарубіжними музикознавцями, що дозволяють прояснити особливості творчого методу і стилю композитора і є необхідною передумовою безпосереднього аналізу твору.

Валерія Жаркова при визначенні специфіки стилю К. Дебюссі і аналізі музикознавчої літератури про нього відзначає: «До основних рис його стилю належать: 1) бездоганна конструкція цілого, “що продумана до найдрібніших деталей” (Е. Денисов), створює вражаючі різнорівневі “відповідності” й симетрії (Н. Клімова, І. Сусідко), презентує вишукане і завжди неповторне розгортання композиторської

---

<sup>1</sup> Зауважимо, що не у кожному композиторському стилі сформований індивідуальний оркестровий стиль.

логіки; 2) тотальна тематизація фактури (К. Зенкін); 3) самодостатня смислова виразність “чистих звукових форм” (К. Зенкін), які ставали втіленням “томливої спраги незаперечно чистого”» [Жаркова, 2021, с. 33].

Специфіку композиторської техніки Дебюссі дуже точно описує Едісон Денисов: «Музика Дебюссі є конструктивно точною, всі його форми строго вибудовані та ретельно продумані у найдрібніших деталях. <...> Конструкція у Дебюссі ніколи не буває жорсткою і ніколи не сприймається оголено. Ми її десь уловлюємо, але відчуваємо лише підсвідомо (або бачимо під час аналізу). Дебюссі не оголює вузлові точки конструкції, а пом'якшує, вуалює їх, робить їх часто майже непомітними для слухача. Тому форми Дебюссі настільки пластичні» [Денисов, 1986, с. 92–93]. І далі: «Зазначимо ще одну особливість композиційного мислення Дебюссі — органічну неквадратність у будові елементів форми. <...> Найчастіше він застосовує п'ятитакти та семитакти, що складаються один з одним, а також з чотиритактами (і шеститактами) у складніші побудови» [там само, с. 106–107].

Стефан Яроцинський, розглядаючи символіку в текстах композитора, зауважує: «Це не означає, що його музика позбавлена традиційної символіки, але її участь тут порівняно є скромною, причому спосіб, яким композитор нею користується, переважно веде до відхилення від звичних зразків... Флейта зазвичай будить у нас настрої сільської ідилії, а тим часом скільки відтінків меланхолії та занепокоєння витягує Дебюссі з її чарівного звучання в прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна», «Флейті Пана», «Сонаті для флейти, альту та арфи» [Яроцинський, 1978, с. 207].

Характеризуючи «Prélude à l'Après-midi d'un faune», дослідники акцентують інновації музичної мови твору, підкреслюють їх значення для подальшої творчості композитора, звертають увагу на можливість і достатність проведення аналітичних операцій традиційними методами. Так, Метью Браун у своїй статті «Tonality and Form in Debussy's Prelude a "L'Après-midi d'un faune"» констатує: «Дебюссі часто приписують революції в музичній формі через відмову від тональної та формальної практики дев'ятнадцятого століття. Цей аналіз показує, що Прелюдію можна пояснити традиційними тональними процедурами, вона ідентифікує чотири техніки — неповні прогресії, парентетичні епізоди, мотивне стиснення та тональні моделі — що дозволили Дебюссі відійти від загальноприйнятих симфонічних моделей. ...він розвинув ці техніки в пізніших оркестрових роботах, таких як Ноктюрни, La Mer та Iberia» [Brown, 1993, р. 32]. Проте в жодному з досліджень спеціально не розглядається темброве розгортання музичного матеріалу, а тим паче його вплив на форму і композицію твору<sup>1</sup>.

Всі вищезначені риси композиторського мислення Дебюссі знаходимо у процесі аналізу тембрової композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune». Головним її задумом стає ідея розчинення, так би мовити, відхід від суб'єктивності<sup>2</sup>. На рівні оркестрового втілення це проявляється як відмова від чистого тембру і соло. Основними двома функціями стають *solo* — не *solo*, а також протиставлення чистого тембру і будь-яких подвоєнь, дублювань, мікстів (схема 1).

<sup>1</sup> Цей аспект окремо не висвітлюється і у дослідженні Тамари Гнатів, де подається чи не єдиний у вітчизняному музикознавстві досить ґрунтовний аналіз «Prélude à l'Après-midi d'un faune». Темброві особливості розглядаються як один з виразальних засобів твору [Гнатів, 1993, с. 71–75].

<sup>2</sup> На цю властивість мислення Дебюссі, яку сам композитор відчував і неодноразово описував у власних висловлюваннях, вказує Валерія Жаркова [Жаркова, 2021, с. 33]. Вона вважає, що «стиль Дебюссі належить до парадигми *прихованої суб'єктивності*» [там само, с. 34].

Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune»

Перший розділ

| Fl. | Ob., Cl., Arpa, Corni | Corni, Arpi, Archi | Fl. | Ob., Corno     | Ob., Cl., V-ni, Fl. | Fl.       | Fl. - Fl. (2) | Cl., Cello          |
|-----|-----------------------|--------------------|-----|----------------|---------------------|-----------|---------------|---------------------|
| a   | a <sub>1</sub>        | a <sub>1</sub>     | a   | a <sub>1</sub> | a <sub>1</sub>      | a         | a             | b (a <sub>1</sub> ) |
| 3,5 | 2,5 (1.5+1)           | 4                  | 4   | 3              | 3                   | 2+3       | 2+3           | 3+3                 |
| 6   |                       | 4                  | 4   | 6              |                     | 10        |               | 6                   |
| 10  |                       |                    | 10  |                |                     | 16 (10+6) |               |                     |
|     |                       |                    | D   |                |                     | E         |               |                     |

Середній розділ

| Ob.       | Ob., V-ni | Fl.+Ob., Cl.+Fag. | Corni, Archi 2 Fl.  | Cl. (solo)               | Fl.+Ob.+C.Ang+2 Cl. | Archi (tutti)  | V-no (solo) +Ob., Cl., Corni |
|-----------|-----------|-------------------|---------------------|--------------------------|---------------------|----------------|------------------------------|
| c         | c         | c <sub>1</sub>    | c (c <sub>1</sub> ) | c <sub>1</sub> (зв'язка) | d - d+a             | d <sub>1</sub> | d <sub>2</sub> (зв'язка)     |
| 3         | 4         | 3                 | 4                   | 4                        | 8 (6+2)             | 12 (4+2+5+1)   | 4                            |
| 7         |           | 7                 |                     | 4                        | 12 (4+8)            |                |                              |
| 18 (14+4) |           |                   |                     |                          | 24 (20 + 4)         |                |                              |
|           |           |                   |                     |                          | Des                 |                |                              |

Реприза

Кода

| Fl. —          | Ob., Corni —   | Ob. —          | Ob., C. ingl. — | 2 Fl.+Ob., 2V-ni | Fl+Cello solo., Ob., Corni, V-ni, 3 Fl. |
|----------------|----------------|----------------|-----------------|------------------|---|
| a <sub>3</sub> | a <sub>4</sub> | a <sub>3</sub> | a <sub>4</sub>  | a + c            | a                                       |
| 4              | 3              | 4              | 4               | 6                | 11 (3+3+5)                              |
| 7              |                |                |                 |                  |   |
| 15             |                |                | 17              |                  |   |
| E              |                | Es             |                 | E                |   |

Перший рядок — інструменти, що виконують мелодичну функцію (вона має основне тематичне навантаження), другий — тематизм з урахуванням його тембрового втілення, третій — кількість тактів на синтаксичному рівні, четвертий та п'ятий — кількість тактів на формотворчому рівні, шостий — окремі моменти тонального плану для більш зручної орієнтації. Простежити ці моменти в процесі тембрового розвитку.

Як відомо, «Prélude à l'Après-midi d'un faune» починається знаменитим соло флейти (приклад 1).

Приклад 1.

Основна тема, перший елемент a



## Приклад 2.

Основна тема, другий елемент  $a_1$ 

Покажем для формотворення і для тембрової композиції є повторення елемента  $a_1$  у тактах 7–10 — Дебюссі не тільки точно повторює тематичний матеріал ( $a_1$ ), але й зберігає його оркестрове рішення. Лише передача акорду, який був у гобоя і кларнета, скрипкам створює маленький нюанс оновлення. Загалом збереження тембрів при повторі посилює значущість матеріалу в композиційній площині.

Наступне проведення теми (тт. 11-20) в тематичному плані являє собою варіюваний повтор, а в тембровому тут важливим є збереження соло флейти і тембрів гобоя і валторн. Оновлення відбувається за рахунок струнних. Перші скрипки в  $a_1$  починають подвоювати два гобоя, що ущільнює фактуру і надає цьому матеріалу нового тембрового відтінку.

Покажем тут є перехід до наступного розділу — соло флейти, що створює ефект «підготовленого» тембру, — де зв'язка перетікає в «основне» соло на початку нового етапу розгортання.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В рукописі і прижиттєвому виданні — саме флейта соло. Є видання, які використовують сучасні диригенти, де соло передано кларнету. Це звучно для виконання, але на мікрорівні порушує темброву композицію.



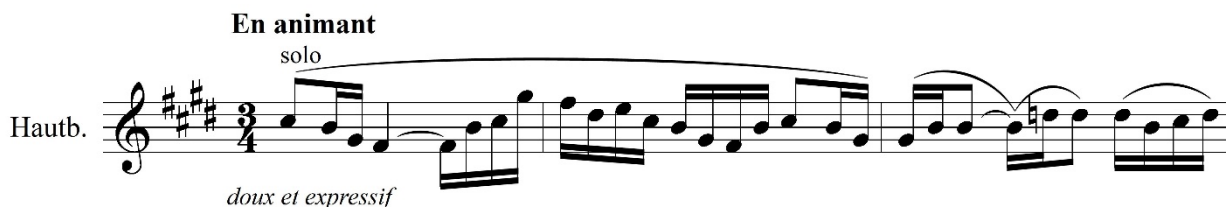
Третє проведення (тт. 21–36) — ще один варіант основної теми. Соло флейти звучать разом з валторнами і арфою. Ці тембри у першому проведенні були в горизонтальному співставленні, а тут — у вертикальному. На рівні тембрової композиції об'єднання  $a$  і  $a_1$  є першим синтезуючим моментом. Цікаво, що подрібнення загального синтаксису супроводжується тембровим об'єднанням — при повторах композитор зберігає те ж саме інструментальне втілення. Важливим моментом у тембровій композиції тут є третій варійований повтор, бо в ньому *вперше* остання фраза теми звучить у двох флейт в унісон, що свідчить про початок перетворення, розчинення сольного тембру. Характерно, що саме ця фраза стає інтонаційним підґрунтям для наступного розділу (див. приклад 4, нижній нотний рядок).

Поява «дуету» соло кларнета і віолончелей ( $b$  на схемі) акцентує перехід матеріалу  $a_1$  від гобоя (у попередніх проведеннях) до кларнета, а новий контрапункт у віолончелей вперше показує струнні інструменти в мелодичній функції.

Наступний епізод виділяється новою темою (приклад 3).

Приклад 3.

Друга тема  $c$

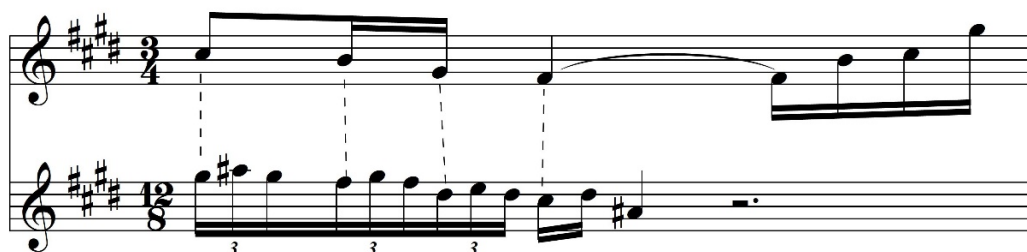


Тема діатонічна<sup>1</sup> на своєму початку і доручена гобою. Цим вона створює враження контрасту до попереднього матеріалу, що скеровує до початку середнього розділу. Але це *соло* гобоя, яке продовжує закладену композитором ідею сольюючого тембру. Ще один момент: фрагмент  $a_1$  також починався саме тембром соло гобоя, завдяки чому вибудовується арка до попередніх  $a_1$ . Таке оркестрове рішення показує ідентичне співвідношення підрозділів:  $6:4=1,5$  (перше  $a$  до першого  $a_1$ ) і  $54:36=1,5$  (весь перший розділ до підрозділу  $c$ ), а також підтверджує, що цей підрозділ насправді є продовженням перших трьох проведенень основної теми.

Другий момент. Тема гобоя генетично пов'язана з мотивом з основної теми у третьому проведенні<sup>2</sup>, саме у тому варіанті, коли її виконують дві флейти в унісон, тобто коли тема звучить не соло (приклад 4).

Приклад 4.

Спорідненість тем  $a$  і  $c$



<sup>1</sup> Протиставлення діатоніки і хроматики є характерним для стилю композитора.

<sup>2</sup> На це вказує Метью Браун [Brown, 1993].

Це дуже важливо для тембрової драматургії і опосередковано ще раз підтверджує те, що підрозділ відноситься до першої частини твору. Подальший тембровий розвиток гобойної теми демонструє іншу важливу арку: гобой — два гобоя з кларнетами плюс струнні (скрипки) плюс валторни. Таке темброве варіантне повторення  $a_1$  (у першому проведенні) посилює зв'язок цього підрозділу з основною темою.

Подальший розвиток  $c_1$  (*Toujours animant*) починається з дублювання мелодії у флейти і гобоя<sup>1</sup>, а контрапункт — у квінту у кларнета і фагота<sup>2</sup>. «Концентрація» тембру дерев'яних духових інструментів створює ще одну арку — до початкового соло флейти, адже флейта також є дерев'яним духовим інструментом, тобто спрацьовує спорідненість звучання оркестрової групи. Одночасно це свідчення процесу розмивання сольюючого і розчинення чистого тембрів. Показовим є продовження цього розділу (друге  $c_1$ ): «повертаються» валторни в контрапункті зі струнними, до якого додається мотив-зв'язка у двох низьких флейт і арфи в унісон. Вельми характерною є і наступна зв'язка — унісон двох флейт і арфи, що розвиває основну темброву ідею розчинення (приклад 5).

Приклад 5.

#### Закінчення $c_1$

Зауважимо, що цей мотив на  $p$  прекрасно могла б зіграти і одна флейта. Але подвоєння обумовлене саме тембровою композицією та її основною ідеєю. А арфа привносить колористичний момент і продовжує «свою лінію» в тембровій композиції.

Показовими є наступні чотири такти зв'язки до середнього розділу, у яких основна мелодія звучить у соло кларнета. Дуже важлива тенденція збереження соло: Дебюссі сольо закінчує перший великий розділ, замикаючи його цією зв'язкою, що апелює до попередніх флейтових соло. Тобто, на рівні тембру композитор скріплює весь розділ, який починає і закінчує соло. Зміна тембру з флейти на кларнет теж важлива, тому що це вже не флейта і не соло. Наприкінці цієї фрази кларнет подвоюється спочатку гобоем, а потім і флейтою, що навіть у такому маленькому фрагменті розвиває сольний тембр. Загальний масив фактури тут підтримують партії струнних інструментів.

Початок середнього розділу (*re-бемоль мажор*) на рівні тембрової композиції акцентує щільне проведення мелодії в октавному подвоєнні у флейти, гобоя, англійського ріжка і кларнетів. Це певною мірою «туттійний» тембр дерев'яної групи. Вза-

<sup>1</sup> Другий мотив — два гобоя в октаву.

<sup>2</sup> Так само у другому мотиві задіяні обидва кларнети і два фагота. Далі з імітацією підключається англійський ріжок.



основні тембри: квінта  $mi - si$  у віолончелей і контрабасів *pizz.*,  $mi$  першої октави у скрипок, відлуння арфи і терція  $mi - соль-дієз$  у трьох низьких флейт.

**Висновки та перспективи.** Визначення поняття тембрової композиції дозволило спрямувати дослідження «Prélude à l'Après-midi d'un faune»<sup>1</sup> К. Дебюссі в річище тембрового аналізу, що було обумовлено стильовою специфікою мислення композитора і значенням тембрової складової в реалізації художнього задуму. Результатом спостережень над музичним текстом стало насамперед виявлення композиційно-драматургічних та формотворчих особливостей твору, коригування погляду на розуміння його форми, уточнення характерних рис оркестрового стилю композитора. Все це сприяє збагаченню новими штрихами і нюансами загальної стильової картини творчості Дебюссі, що склалася в сучасному музикознавстві.

Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» проявляє провідну семантичну ідею — це полудень, сповнений потоками світла і томливої еротики. Вона реалізується через рух від суб'єктивної думки і поступове розчинення в колоритному оточенні, від колористики однієї фарби — до різноманіття всіх фарб і відтінків. На рівні тембру це розкривається як ідея відмови від сольного тембру і рух від чистого тембру до подвоєнь і мікстів.

В аспекті стилю темброва композиція розкриває особливості всього твору: вшукана структура, різнорівнева симетричність і досконалість пропорцій. Всі три проведення основної теми в першому розділі доручені флейті соло, що їх об'єднує. У середньому контрастному розділі панує туттійне звучання дерев'яних, а потім струнних інструментів. Реприза пов'язана з поверненням флейти соло, що акцентує момент повтору через контраст на новому рівні.

На структурному рівні темброве оформлення конкретизує конструкцію. Будова першого проведення теми (6+4, з повтором  $a_1$ ) створює пропорцію  $6:4=1,5$ . Вона визначає структуру твору і на іншому масштабному рівні: перший розділ (54 т.) співвідноситься з першими трьома проведеннями (36 т.) точно так, як і перша тема —  $54:36=1,5$ . Це свідчить про те, що підрозділ  $c$  (з темою гобоя), подібний до  $a_1$  в першому проведенні, є *продовженням* перших трьох проведенень. Початок саме з *соло* гобоя (як і  $a_1$ ) підтверджує його значення в єдиній лінії розвитку теми, яка концентрує основну темброву ідею твору.

Повертаючись до пропорцій, вкажемо, що перші два проведення звучать по 10 тактів. Але перше синтаксично організовано 6+4 тт., а друге — 4+6 тт. Змінюючи при повторенні синтаксис і масштаби фраз, композитор вдається до дзеркальної симетрії. Третє проведення (16 тактів) демонструє таку закономірність: 10+6 тт., розростання, де 10 — це сума тактів у попередніх проведеннях, а 6 — результат розширення матеріалу додаванням  $a + a_1$  ( $a_1$  спочатку було 4). Також 4 такти визначають масштаб зв'язок перед середнім розділом і перед репризою.

Цікаво, що пропорції у середньому розділі ( $d + d_1$ ) теж дають 1,5, адже  $12:8=1,5$ . Ця тенденція поширюється і на загальну пропорцію, яка визначається відношенням всього твору до першого і середнього розділу, відповідно,  $110:78 (54+24)= 1,41$ . Тобто вона є близькою до 1,5, а незначна похибка може пояснюватись зміною розміру і відповідно кількістю долей у такті.

<sup>1</sup> Треба зауважити, що в оригінальній назві немає слова «відпочинок», яке фігурує в українському і російському перекладах. Мабуть, найбільш точно назву можна перекласти як «Прелюд до Післяполудня Фавна», що цілком відповідає початковому (нереалізованому) задуму композитора, який мислив твір як першу частину триптиха.

В аспекті взаємодії тембрової композиції і тембрової драматургії відзначимо ще два моменти. Перший — збереження тембру флейти в першій фразі теми і тембрів гобоя, кларнета і арфи в її продовженні ( $a_1$ ). Завдяки цьому у процесі розвитку створюються темброві арки, які скріплюють форму. Другий, що виявляє унікальність тембрової «стратегії» композитора, — це ланцюг соло (флейта — гобой — кларнет — скрипка — флейта), який забезпечує барвистий тембровий розвиток теми і всього тематизму твору і має бездоганну логіку.

Саме ця бездоганність і досконалість форми «Prélude à l'Après-midi d'un faune», стрункість композиції, виразність драматургії, нев'янучі новизна і барвистість музичної мови, вишуканість і свіжість оркестрового колориту обумовлюють феномен знакового для культури минулого твору Дебюссі. Він і сьогодні залишається одним із яскравих маркерів стилю композитора і джерелом натхнення для музикантів ХХ–ХХІ століть, які розвивають у своїй творчості темброві можливості звучання, колористику звуку, конструктивізм у побудові музичної форми. Досвід аналізу тембрової композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune» може стати у пригоді при вивченні сучасних музичних творів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Баншиков Г. И. Законы функциональной оркестровки : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 1999. 240 с.
2. Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Сов. композитор, 1978. 428 с.
3. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ — ХХ століть: Клод Дебюссі. Моріс Равель : навч. посібн. для вищ. та серед. муз. учб. закладів. Київ : Музична Україна, 1993. 207 с.
4. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Київ : Музична Україна, 1973. 309 с.
5. Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Дебюсси. Денисов Э. В. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 90–111.
6. Жаркова В. Б. Музыка Клода Дебюсси і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. Київ, 2021. С. 24–51. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>
7. Ищенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Лятошинского : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1977. 148 с.
8. Коханик И. Интерпретация музыкального стиля: беспредельные возможности или возможные пределы? *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 95 : *Проблеми музичної інтерпретації*. Київ, 2011. С. 153–163.
9. Коханик И. О понятии «музыкальная драматургия» в современной музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 103 : *Музична драматургія: теорія і практика*. Київ, 2012. С. 3–11.
10. Коробецька С. Про композиторський оркестровий стиль як цілісне явище. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 51 : *Питання організації художньої цілісності музичного твору*. Київ, 2005. С. 38–44.

11. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 1. Київ, 1998. С.87–93.
12. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
13. Пономарёв С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы. *Оркестр. Инструменты. Партитура*. Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. Вып. 1. С. 86–100.
14. Пономарёв С. В. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембрально организованные формы. *Музыковедение*. 2009. № 6. С. 2–12.
15. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
16. Щербак Н. Ю. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Музыкальное искусство / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. 209 с.
17. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с пол., вступ. ст. И. Ф. Бэлзы. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
18. Brown M. Tonality and Form in Debussy's Prelude a «L'Après-midi d'un faune». *University of California Press. Music Theory Spectrum*. Vol. 15, No. 2 (Autumn, 1993), pp. 127–143.
19. Boulez, P. (1988). *Notes to CBS Record 32 11 0056, quoted in Glenn Watkins, Soundings* (New York: Schirmer), 75. [in English].

#### REFERENCES

1. Banshnikov, G. (1999). *Zakony funkcional'noj orkestrovki [Functional Orchestration Laws]*: textbook. Saint Petersburg: Kompozitor, 240 p. [in Russian].
2. Veprik, A. M. (1978). *Ocherki po voprosam orkestrovnyh stilej [Essays on Orchestral Styles]*. Moscow: Sovetskii kompozitor, 428 p. [in Russian].
3. Hnativ, T. F. (1993). *Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit: Klod Debiussi, Moris Ravel [Musical culture of France at the turn of the 19 th–20 th centuries: Claude Debussy, Maurice Ravel]*: textbook manual for higher and among music textbook institutions. Kyiv: Muzychna Ukraina, 207 p. [in Ukrainian].
4. Goryukhina, N. A. (1973). *Evolutsiya sonatnoi formy [The evolution of the sonata form]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 309 p. [in Russian].
5. Denisov, E. (1986). Some features of the compositional technique of Debussy. *Denisov E. Contemporary music and problems of the evolution of composing technique [O nekotorykh osobennostyakh kompozitsionnoi tekhniki Debyussi. Denisov E. Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoi tekhniki]*. Moscow: Sovetskii kompozitor, pp. 90–111 [in Russian].
6. Zharkova, V. B. (2021). Muzyka Kloda Debiussi i Morisa Ravelia: suchasnyi pohliad na problemu stylovoi identyfikatsii [Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of style identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue. 130 : *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty [History of Music — 2020. Anniversary and memorable dates]*. Kyiv, pp. 24–51. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>
7. Ishchenko, Yu. Ya. (1977). *Tembrovaya dramaturgiya v simfoniakh B. Lyatoshinskogo [Timbre dramaturgy in B. Lyatoshinsky's symphonies]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Kiev State Conservatory. Kyiv, 148 p. [in Russian].

8. Kokhanyk, I. (2011). Interpretatsiya muzykal'nogo stilya: bespredel'nye vozmozhnosti ili vozmozhnye predely? [Interpretation of music style: endless possibilities or possible limits?]. In: *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi Muzichnoyi Akademiyi Ukrayini imeni P. I. Chaykovskogo* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue. 95 : *The problems of music interpretation*. Kyiv, pp. 153–163. [in Russian].
9. Kokhanyk, I. (2012). O ponyatii «muzykal'naya dramaturgiya» v sovremennoi muzyke [About the definition of «music dramaturgy» in contemporary music]. In: *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi Muzichnoyi Akademiyi Ukrayini imeni P. I. Chaykovskogo* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue. 103 : *Music dramaturgy: theory and practice*. Kyiv, pp. 3–11. [in Russian].
10. Korobetska S. Pro kompozytorskyi orkestrovyy styl yak tsilisne yavlyshche [About the composer's orchestral style as a holistic phenomenon]. In: *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi Muzichnoyi Akademiyi Ukrayini Imeni P. I. Chaykovskogo* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue. 51 : *Pytannia orhanizatsii khudozhnoi tsilisnosti muzychnoho tvoruv* [The issue of organizing of a musical work artistic integrity]. Kyiv, pp. 38–44. [in Ukrainian].
11. Moskalenko V. (1998). Tvorchyi aspekt muzychnoho styliu [Creative aspect of music style]. In: *Kyivske muzykoznavstvo* [Musicology of Kyiv]. R. Glier Kyiv Institute of Music. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Issue. 1. Kyiv, pp. 87–93. [in Ukrainian].
12. Nazaikinskii, E. (1982). *Logika muzykal'noi kompozitsii* [The logic of music composition]. Moscow: Muzyka, 319 p. [in Russian].
13. Ponomarev, S. V. (2003). K probleme vzaimosvyazi tembra i formy [To the problem of the relationship between timbre and form]. In: *Orkestr. Instrumenty. Partitura*. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Issue. 1. Moscow, pp. 86–100 [in Russian].
14. Ponomarev, S. V. (2009). K probleme formoobrazujushhego dejstvija instrumentovki. Tembral'no organizovannye formy [On the problem of the formative action of instrumentation. Timbre organized forms]. In: *Muzykovedenie* [Musicology]. № 6. pp. 2–12. [in Russian].
15. Shyp, S. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do styliu* [Musical form from sound to style]: textbook. Kyiv : Zapovit, 368 p. [in Ukrainian].
16. Shcherbakova, N. Yu. (2008). Printsipy kompozitsionnoi tselostnosti v vokal'nom tvorchestve Yu. Ishchenko [The principles of composition integrity in Yu. Ishchenko's vocal creativity]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 209 p. [in Russian].
17. Yarotsin'skii, S. Debyussi, impresionizm i simvolizm [Debyussi, impresionizm i simvolizm]// per. s pol., vstup. st. I. F. Belzy. Moscow: Progress, 232 p. [in Russian].
18. Brown, M. (1993). *Tonality and Form in Debussy's Prelude a «L'Après-midi d'un faune»*. University of California Press. Music Theory Spectrum, Vol. 15, No. 2, pp. 127–143. [in English].
19. Boulez, P. (1988). *Notes to CBS Record 32 11 0056, quoted in Glenn Watkins, Soundings* (New York: Schirmer), 75. [in English].

## OLEKSANDR ZHARKOV

**Zharkov, Oleksandr** — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>  
oleksandr0902@vivaldi.net

**IRYNA KOKHANYK**

**Kokhanyk, Iryna** — Candidate of Art Criticism (PhD), Professor, Chief of the Theory of Music Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-8801-7549>

[kin957@ukr.net](mailto:kin957@ukr.net)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>

**THE TIMBRE COMPOSITION OF CLAUDE DEBUSSY'S  
“PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE”: STYLISTIC ASPECT**

**Relevance of the study.** In the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries art music the timbre component determines the processes of form creating, features of composition and dramaturgy, and becomes an essential component of a composer's individual style system. This makes it necessary to distinguish and to define the concept of timbre composition, to study its functions in forming the text of a musical work.

**The purpose of the article** is to study the timbre composition of “Prélude à l'Après-midi d'un faune” by Claude Debussy in the aspect of the composer's individual style.

**Methods.** The methods of system and functional analysis are used, as well as the stylistic method, which gives possibility to determine the specific features of the timbre composition in the work.

**The results and conclusions.** The analysis of Debussy's “Prélude à l'Après-midi d'un faune” score proves that the timbre composition clarifies the composer's intention. The logic of the orchestral timbres changes is aimed at embodying the concept of dissolution, a gradual departure from the subjective through the dramaturgic idea of abandoning timbre solos (pure timbres), from the coloristics of one color to the diversity of all colors and shades, through the movement from pure timbre to doublings and mixes. The uniqueness of the composer's timbre strategy is the chain of solos (flute — oboe — clarinet — violin — flute), which provides a colorful timbre development of the theme and the entire themes of the piece.

At the same time, the timbre composition deepens the three-part structure of the work. It is the timbre design that strengthens the gestural affinity of the themes and the gestural connections between the sections of the work. The study of the text confirms that the timbre composition—its exquisite structure, multilevel symmetry and perfection of proportions—reflects the main features of Debussy's composing style. Even today, this work remains a source of inspiration for musicians of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, who develop the timbral possibilities of sound, coloristic sound, and constructivism in the creating of music form. The experience of analyzing the timbre composition of “Prélude à l'Après-midi d'un faune” can be useful when studying modern art music works.

**Keywords:** timbre composition, Claude Debussy's oeuvre, orchestral style, embodiment of a compositional and dramaturgical ideas.