

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Цзян Маньні

УДК 786.2/083/071.1

ПОЛІСЕМІЯ ЖАНРУ СЮЇТИ В ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Одеса – 2017

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури України

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор
Мірошниченко Світлана Володимирівна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової, професор кафедри
теорії музики та композиції

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
Рощенко Олена Георгіївна,
Харківська державна академія культури,
завідувач кафедри теорії та історії музики

кандидат мистецтвознавства, доцент
Варакута Марина Іванівна,
Дніпропетровська академія музики
імені М. Глінки, доцент кафедри історії
та теорії музики

Захист відбудеться «14» листопада 2017 року о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «13» жовтня 2017 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент



А. Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю осмислення закономірностей, різновидів внутрішнього змісту і індивідуальних особливостей жанру клавірної сюїти в контексті його історичного розвитку. Жанр клавірної сюїти необхідно розглядати з позиції конкретно-історичного явища, визначивши рамки дослідження XVII – початком XX століття. Оскільки зародження й етапи трансформації жанру сюїти співпали з фазою активного становлення історичних епох бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму, є причина розглядати його як відображення типологічних властивостей нового гомофонно-гармонічного музичного мислення, ширше – духовно-естетичних установок XVII – початку XX століть.

Де ж джерела невичерпної єдності та різноманітності в трансформації цього жанру, і хто закладав найжиттєздатніші його принципи? І насправді, чи був процес становлення жанру клавірної сюїти закономірним, а кожен етап – підготовленим і зумовленим? Чи усе багатство її різновидів – лише випадковий політ фантазії і жанрових пошуків окремих композиторів? Представляється дуже важливим по-новому поглянути на процес формування та розвитку клавірної сюїти, а в той же час і на творчість композиторів, які стояли у її витоків.

У сучасному вітчизняному музикознавстві питання про виникнення і формування жанру сюїти, а також про композиторів, які стояли у його витоків, залишається недостатньо вивченим. Більшість теоретичних і музикознавчих робіт, присвячених жанру танцювальної сюїти, обмежуються аналізом сюїт Йоганна Себастьяна Баха та деяких його попередників і сучасників. Найчастіше серед композиторів, що формували цей жанр в його класичному варіанті, як послідовності танців Алеманда – Куранта, – Сарабанда – Жига, називають Баха. Ніяк не зменшуючи значення і роль творчості Баха в розвитку жанру старовинної танцювальної сюїти, нами було поставлено питання: на творчі досягнення яких композиторів в цьому жанрі спирався Бах в створенні своїх Французьких і Англійських сюїт, які без сумніву є однією з вершин в розвитку класичної старовинної танцювальної сюїти?

Особливості зародження основних варіантів жанру клавірної сюїти – найважливіший аспект дослідження. У роботі основною історико-теоретичною опорою є сюїтна творчість німецького композитора Йоганна Якоба Фробергера і французького композитора – Франсуа Куперена, як авторів, що здійснили найбільш реальний внесок у створення різновидів жанру сюїти, у формування основних закономірностей цього жанру. Саме на їх творчість спирався Йоганн Себастьян Бах.

Наступні композитори, так або інакше, продовжували традиції вищеназваних авторів, і особливо це проявилось у багатогранній творчості Клода Дебюссі. Композитор упродовж свого життя досить часто звертався до

жанру сюїти, але його трактування жанру не відрізнялося стабільністю, було завжди іншим, новим, набуваючи якості полісемічного. У Дебюссі ми зустрічаємо програмні та непрограмні сюїти, з різною кількістю частин, з епіграфами і без них; для одного і двох фортепіано, для двох і чотирьох рук. Незважаючи на популярність фортепіанних сюїт Дебюссі, досі не сформувалася стійка думка про сюїтний жанр в творчості композитора. У музикознавчій літературі не виявлені аналізи і трактування таких значимих творів композитора-імпресіоніста, як «Бергамаська сюїта», «Дитячий куточок», «Образи».

Таким чином, дослідження полісемії жанру сюїти в процесі її розвитку і формування типологічних ознак на прикладі творчості Йоганна Якоба Фробергера, Франсуа Куперена і Клода Дебюссі є актуальною проблемою сучасного музикознавства. Цілісний і послідовний аналіз сюїт представлених авторів, їх класифікація, дозволяє обґрунтувати внутрішню єдність і доцільність виконання усіх номерів-п'єс сюїти як єдиного твору.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконувалась відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2012-2016 роки, зокрема, з темою № 4 «Сучасні тенденції теорії аналізу музичних форм».

Мета роботи – визначити витоки і своєрідність полісемії в сюїтній творчості Клода Дебюссі.

Для реалізації поставленої мети необхідним стало рішення наступних завдань:

- простежити шляхи виникнення і формування жанру танцювальної клавірної сюїти в європейській музиці в добахівську епоху;
- охарактеризувати жанр старовинної танцювальної сюїти в творчості Й. Фробергера;
- розглянути стильову спрямованість творчості Ф. Куперена;
- класифікувати жанр сюїти в творчості Ф. Куперена;
- проаналізувати фортепіанну творчість К. Дебюссі в контексті розвитку програмності;
- визначити особливості чотиричастинного циклу програмної «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі як цілісного твору;
- виявити роль «маленької сюїти» «Дитячий куточок» у фортепіанній творчості К. Дебюссі;
- розглянути своєрідність драматургічного втілення змістовної програмності в двох серіях фортепіанних п'єс «Образів» К. Дебюссі;
- показати спадкоємність французької сюїтної творчості: Ф. Куперен – К. Дебюссі.

Об'єктом дослідження стали жанрово-композиційні і стилістичні особливості формування жанру клавірної сюїти XVII – початку XX ст..

Предметом дослідження є полісемія жанру сюїти в творчості Клода Дебюссі.

Матеріалом дисертаційного дослідження стала клавiрна сюїтна творчість Йоганна Якоба Фробергера і Франсуа Куперена; фортепіанні сюїти Клода Дебюссi.

Методологічну основу визначено сукупністю таких методів дослідження, як теоретичний, історико-культурологічний, текстологічний в сполученні з музикознавчою і виконавською сторонами, жанрово-стильовий. Домінуючим методичним напрямом став аналіз формоутворення, із залученням питань формування композиторської техніки.

Теоретична база роботи утворена класичними та сучасними дослідженнями, присвяченими проблемам історії і теорії музики (Б. Асаф'єв, В. Холопова, Ю. Холопов, В. Протопопов, В. Чечетт, І. Мартинов, Т. Ліванова, Г. Шнеерсон, К. Розеншильд, П. Холмс, О. Рощенко), теорії фортепіанного виконання (С. Фейнберг, Я. Мільштейн, П. Печерський, Л. Гаккель), історії і теорії культури (А. Сохор, О. Соколов, А. Муха, Ю. Малишев, В. Задерацький, О. Маркова, О. Самойленко, С. Шип, С. Мірошніченко), музично-теоретичні працями, в яких розробляється теорія жанру, форми, аналізу музичних творів (В. Медушевський, Є. Назайкинський, М. Калашник, І. Котляревський, Л. Мазель, О. Сокол, Ю. Тюлін, В. Цуккерман, К. Руч'євська, І. Способін, М. Тiц, Н. Горюхіна, Я. Якуб'як та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

вперше:

- аналізуються і систематизуються клавiрні сюїти Й. Я. Фробергера і Ф. Куперена в контексті розвитку жанру сюїти;
- проводиться порівняльна характеристика сюїтної творчості Й. Я. Фробергера і Ф. Куперена;
- доводиться наслідування за різними параметрами фортепіанних сюїт К. Дебюссi від сюїт клавiрів Ф. Куперена;
- відтворюються жанрові, драматургічні особливості програмної фортепіанної «Бергамаської сюїти» К. Дебюссi;
- пропонується новий підхід до трактування циклу «Дитячий куточок» К. Дебюссi;
- виявляються особливості втілення драматургії і циклічності в інтерпретації двох серій фортепіанних п'єс «Образи» К. Дебюссi.

Отримали подальший розвиток:

- характеристика ознак циклічності сюїт К. Дебюссi;
- визначення жанрово-стильових особливостей «маленької сюїти» К. Дебюссi «Дитячий куточок».

Уточнено:

- формотворчі засоби кожної п'єси сюїт К. Дебюссi;
- внутрішня будова п'єс сюїт К. Дебюссi;
- принципи циклічності сюїт К. Дебюссi.

Практичне значення дисертаційного дослідження визначається в її спрямованості до потреб сучасного фортепіанного виконавства, в можливості

використання цих матеріалів у виконавській практиці. Результати дослідження можуть бути використані у таких курсах вищих навчальних закладів як «Історія музики західноєвропейських країн», «Аналіз музичних творів» в розділі циклічні форми: сюїта, «Історія фортепіанної музики»

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики і композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Основні ідеї і положення роботи були викладені автором на наступних всеукраїнських і міжнародних конференціях (всього 12): Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та культура: Схід-Захід» (Одеса, 2013; 2014, 2015, 2016, 2017); Міжнародна науково-практична конференція «Інструментальне мистецтво у вищій школі; проблеми і перспективи професійної підготовки» (Кам'янець-Подільський, 2012); II Международная научно-творческая конференция «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Симферополь, 2013); «Трансформація музичної освіти і культури: традиції та сучасність» (Одеса, 2013; 2014; 2015; 2016, 2017).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у п'яти статтях, чотири з яких опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, одна – в періодичному науковому іноземному виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, двох розділів, восьми підрозділів, висновків і списку використаної літератури (209 позицій). Обсяг основного тексту дисертації – 168 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується актуальність роботи, визначаються мета і завдання, об'єкт, предмет, наукова новизна і практичне значення одержаних результатів, характеризується матеріал, методологічні принципи і структура дисертації, вказуються публікації за темою роботи та апробації її основних положень.

РОЗДІЛ 1 – «ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ СТАРОВИННОЇ СЮЇТИ» спрямований на виявлення витоків процесу становлення сюїти як особливої композиційно-драматургічної і функціонально-семантичної системи, який відбувався в руслі формування самої категорії жанру в якості універсального способу музичної типізації, специфічного інструменту пізнання.

Підрозділ 1.1. «Полісемія жанру сюїти» розкриває, що історичний шлях сюїти в XVII–XVIII ст. є рухом від «сюїти-стилю» (гомофонія, танцювальна лексика), сюїти – способу композиції (набір різних самостійних номерів) до «сюїти-жанру» (впорядкованій сукупності усіх параметрів цілого). Як відомо «сюїта» – (з французького Suite – «ряд», «послідовність», «чергування») – це циклічний твір, що складається з декількох самостійних,

контрастуючих між собою частин, що об'єднані яким-небудь загальним задумом. Незважаючи на фактичну нерегламентованість сюїтного циклу в численних старовинних зразках, у сучасному музикознавстві склалася традиція ототожнення класичного сюїтного циклу з чотирма обов'язковими танцями, яка зберігається традиційно упродовж усієї історії вивчення цього жанру. Виявлення основних параметрів сюїти, що утворюють її інваріантні якості базується на визначенні М. Калашник: «Сюїта є жанр, ґрунтований на відображенні різноманіття реальності, вираженого через багатократне, послідовне перемикання в контрастні, відносно самодостатні одиничні частини, що втілюються за допомогою естетизованих первинних жанрових моделей, або узагальнених музичних лексем, конкретизованих словесними (програмними) позначеннями, які організовані в цикл-ряд, внаслідок чого утворюється динамічний, що розгортається в однорідний лінійний час, семантично диференційований художній простір».¹

У будь-якому різновиді сюїтної багаточастинності, якої б віддаленої або далекої від основної композиційно-драматургічної моделі вона була, і ознаки яких би жанрів (чи самі жанри) вона внутрішньо не асимілювала, завжди наявний інваріант самого жанру, адже ця категорія відносно замкнена, стабільна, самостійна, мислима як певна цілісність, своєрідний цикл. У свою чергу, жанр сюїти, будучи своєрідним способом моделювання світу в музичному творі, містить в якості деякого «генератора» сюїтність як засіб мислення, тобто абстрактніше наджанрове явище. Складаючи основу сюїтної художньої структури, сюїтність може бути засобом освоєння дійсності і поза нею. У XVII–XVIII століттях сюїтний принцип виявляється всеосяжним, проникаючи практично в усі жанри: не лише інструментальні, але і музично-сценічні.

У підрозділі 1.2. «Йоганн Якоб Фробергер як засновник жанру старовинної танцювальної сюїти» надається загальна характеристика жанру старовинної танцювальної сюїти в творчості Фробергера. Сюїтний цикл з чотирьох танцювальних номерів склався саме у Фробергера, але в контексті музичного мистецтва XVII століття він функціонував як один з можливих варіантів структуризації цілого.

Фробергер – автор близько 30 сюїт, але точних даних щодо їх кількості не існує. В них відбилися характерні риси стилю композитора: ритмічна свобода, складність музичної мови, барвистість і витонченість фактури – засоби, які грали істотну роль в його імпровізаціях, і синтез італійських і французьких досягнень в жанрі музики клавіру – з іншого. Музика Фробергера унікальна: при збереженні величного спокою в сюїтах, композитор доносив до слухача напружені емоції і переживання, передавав їх з величезною силою вираження буквально в декількох тактах. Відзначаються індивідуальні риси стилю клавірних сюїт композитора: музична мова характеризується ритмічною свободою, складністю метроритмічних

¹ Калашник М. Сюїта и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века: Монография. – Харьков : Форт ЛТД, 1994. – С. 19.

трансформацій в межах однієї сюїти, що було значним кроком вперед для його часу (Сюїти №2, №6, №9); багатство гармонічних фарб (використання септакордів побічних ступенів, DD, акордів з додатковими тонами, відхилень в споріднену тональність через D7, модуляції з перерваними кадансами). Важливу роль в сюїтній творчості відіграє драматургія циклу: наприклад, складна композиція з трьома рівнями контрасту, побудована композитором в Сюїті №6; не менш цікаві трансформації ліричних образів в суворих і величних Сюїтах №1, №11. У клавірних сюїтах Фробергер виступає як композитор, у творчості якого закладені основи цього жанру. Він зумів відкрystalізувати найбільш цінні досягнення попередніх і сучасних йому композиторських шкіл, намітивши шляхи подальшого розвитку старовинної сюїти.

Підрозділ 1.3. «Естетика рококо та її вплив на жанр клавірної сюїти в творчості Франсуа Куперена» присвячений творчості одного з видатних композиторів, що зумів привнести новий зміст і нові форми його втілення до сюїти, збагативши жанр специфічними французькими рисами.

Етичні норми Куперена, що сформувалися за проведені в цілому майже 40 років при королівському дворі, спонукали його слідувати алгоритмам мислення сучасного йому слухача, відобразити в творах точний зліпок його ментальності. Куперен, який постійно спілкується з представниками вищого суспільства, навчаючи їх грі на популярному інструменті – клавесині, не міг не враховувати особливостей сприйняття ними мистецтва рококо і, тим більше, не враховувати у своїх клавесинних п'єсах, які були створені для любительського виконання в салонах з урахуванням смаків галантного суспільства. Можливо, звідси бере початок калейдоскопічна зміна образності в структурі сюїтних об'єднань композитора. Куперен вільно поведився з сюїтним регламентом (як згодом і Дебюссі), спираючись на принцип контрастного зіставлення частин і розділів у номерах, звідси – його особлива любов до форми рондо. Подібно до орнаменту рококо, мелодії Куперена складаються з дрібних мотивів, як правило, закругленої або зигзагоподібної форми, і їх графічне зображення відтворює типовий елемент рокайля – завиток. Система його прикрас включала до 23 видів. Численні прикраси в музиці Куперена викликають асоціації з декором.

Особлива заслуга композитора полягає в розробці специфічної форми рондо (до 9 епізодів), для якого характерне динамічне нарощування куплетів, тематично споріднених рефрену, до кульмінації, що частіше настає в останньому епізоді. Значна роль Куперена виявляється і в розробці малих форм, зокрема, періоду: зустрічаються періоди однотональні і модулюючі, квадратні і несиметричні, повторної будови і типу «ядро+розгортання», з тональним зіставленням речень та ін. В кожному випадку рішення індивідуальне.

Підрозділ 1.4. «Тенденції розвитку жанру клавірної сюїти в творчості Франсуа Куперена» дозволяє послідовно характеризувати шляхи становлення даної жанрової форми. Купереном написані більше 250 п'єс для

клавесина. В основному вони увійшли до збірок 1713, 1717, 1722 та 1730 років і склали 27 сюїт, які автор називає «Orders» – «порядок». Складовими елементами різних сюїтних циклів є: основні танці (алеманда, куранта, сарабанда, жига); вставні танці, залучені до сюїти французькими композиторами-попередниками Куперена (гавот, рігодон, менует); програмні п'єси, введення яких є специфічною авторською рисою (дуже різноманітні за своїм образним змістом). Вказані компоненти так чи інакше беруть участь в сюїтах, обумовлюючи трансформацію жанру. Поступово посилюється роль і значущість програмних п'єс, аж до повного насичення сюїти останніми: з 27 сюїт Куперена 14 складаються тільки з програмних номерів. Програмність – провідний принцип творчості Куперена. Вибір назв відбиває своєрідність побуту і мистецтва епохи, реальні персонажі знаходяться поряд з образами, народженими уявою. Тонкий і поетичний ліричний пейзаж є сусідами з жанрово-побутовою, часто гумористичною замальовкою; пасторальні ідилії, повні грації і витонченість, змінюються «войовничими» батальними епізодами. Проте перехід до програмної сюїти у автора не остаточний, оскільки і в останніх збірках є присутніми сюїти з танцями (див. Сюїти №№ 22, 24, 26, 27). Композитор як би випробовує різні варіанти будови сюїт, збагачуючи жанр, на той же час віддаючи перевагу ближчій йому програмній музиці.

У Куперена превалюють декілька композиційних принципів: єдність тональності; контрастність суміжних п'єс; завершення зазвичай жигоподібною композицією; впровадження в танцювально-жанрову схему мініатюр поетично-образотворчого плану. Куперен враховує національні традиції, притаманні багатьом французьким авторам (таким як Жан Анрі д'Англебер, Жак Шамбоньєр, Нікола Антуан Лебег), зокрема правило залучати до сюїти вставні номери. В якості таких у Куперена з'явилися Рондо і Пассакалія, що не лише виконують пряме призначення в циклі – перехід, згладжування контрасту в зіставленні номерів, але і стають кульмінацією (наприклад, Пассакалія з VIII сюїти). Принцип контрасту, як і програмність, у Куперена багаторівневий. Характерна риса творчості композитора – створення «сюїти в сюїті»: у рамках одного номера використовується низка контрастних образів, утворюючи внутрішню міні-сюїту (наприклад, «Французькі фолії, або Доміно», «Юні роки»).

Надзвичайне багатство характеризує гармонічну мову Куперена: вільне застосування септакордів основних і побічних ступенів, нонаккордів, відхилень і модуляцій в I і II ступені спорідненості (у тональності субдомінанти гармонічної і мелодичної, доміанти гармонічної); органних пунктів, як в каденціях, так і усередині побудов. Сюїти Куперена – новий рівень в розвитку жанру, в якому композитор показав сучасні варіанти сюїтної структури, збагативши її зміст та форму, її специфічну музичну мову.

РОЗДІЛ 2 – «ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ СЮІТИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ КЛОДА ДЕБЮССІ» дозволяє простежити, як майже через два століття великий французький композитор Клод Дебюссі продовжить і

розвине започатковані досягнення у сфері програмної музики і жанру клавірної сюїти свого великого попередника – Франсуа Куперена.

У підрозділі 2.1. «Фортепіанна творчість Клода Дебюссі в контексті розвитку жанру сюїти» обговорюються особливості фортепіанної музики композитора, яка піддалася істотній еволюції від раннього до пізнього періоду композиторської діяльності. Більшість п'єс Дебюссі – мініатюри з назвами (іноді їх замінюють «поетичні епіграфи» перед нотним текстом, або – як в циклі прелюдій – у кінці, у вигляді короткого «постскриптуму»). Зміст заголовків (*motto*) нав'язаний мотивами поезії символістів, враженнями від образотворчого мистецтва, від екзотичних пейзажів, від середньовічних традицій і класичних образів Шекспіра або Діккенса. Композитора приваблює можливість втілення жанрових сценок і музичних портретів, старовинних танців. Він уміє декількома штрихами створити певний життєвий музичний образ («Вечір в Гренаді», сюїта «Дитячий куточок», прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону» та ін.). Дебюссі індивідуально трактує риси традиційних форм – сонатну, варіаційну, поділяючи форму на внутрішні розділи цезурами, ферматами, зупинками, змінами тональності, віддаючи перевагу мікроформам.

Дебюссі – творець нового фортепіанного стилю, самобутнього, з характерною багатоплановістю фактури, мелодією, прихованою в гармонічному фоні, складною ладогармонічною мовою, ґрунтованою на несподіваних змінах далекої тональності, на частому вживанні недозволених дисонантних співзвуч, примхливою ритмікою. Виділяються два полюси піаністичної фактури: відмічене багатшаровістю, фонічною «ілюзорністю» імпресіоністичного письма, цілком підпорядкованого складним пейзажним рішенням; і гранична простота рухливого двоголосся, із скромною технікою у душі старовинного французького піанізму.

У підрозділі 2.2. «Витоки «Бергамаської сюїти»: історія створення та специфіка драматургії» розглядається рання сюїта Дебюссі, характерна для постромантичного періоду його творчості; вказується, що зазнавши деякий вплив романтиків, потім віддалившись у бік імпресіонізму, композитор суттєво оновив жанр фортепіанної сюїти. Дебюссі відтворив образ бергамаського танцю у вигляді циклічної композиції сюїти. «Прелюдія» і «Місячне світло» найбільш вагомі, образно багатогранні; як би ближче до повсякденності, але займають в драматургії циклу місце відповідно до старовинної традиції. «Бергамаська сюїта» традиційно складається з 4-х частин. Прелюдія вводить в атмосферу «свята». У центрі сюїти – «Місячне світло» (образ, улюблений композитором) – ліричний пейзаж. Навкруги, як би в зоні сьйва, знаходяться мінорні танці: Менует і Паспье. Крайні п'єси – з характерним розміром С, середні – з тридольними 3/4, 9/8.

Прелюдія F-dur, C, Moderato (tempo rubato) – малює картину народного гуляння; п'єса не лише вбирає основний інтонаційний і образний матеріал циклу, але і презентує нове мислення композитора – калейдоскопічність і

мінімалізм відносно форми. *Menuet a-moll*, 3/4, Andantino, pp et tres delicatement, традиційний для сюїт скерцозний номер. Стилістично це сама «бергамаська» п'єса, де панує характерний колорит ладу минулого – старовинна діатоніка. Танець, зафіксований в музиці, ніби проходить хореографічні і виразні фази. «*Місячне сяйво*» Des-dur, 9/8, Andante tres expressif – ноктюрн, як програмний епізод, Дебюссі зробив композиційним і виразно-смысловим центром. Те, що звучить лише підтекстом в прелюдії і танцях, відкрито і вільно «виливається» тут. Фінал – *Пасньє fis-moll*, C, Allegretto ma non troppo, – старовинний французький танець, в якому виразно проступають риси «бергамаської» стилізації; образ танцю вирішений швидше контурно, лінійним візерунком.

Дебюссі простягає жанрові й інтонаційні єднальні нитки і, таким чином, п'єси циклу тематично перегукуються між собою. Тональний план п'єс «Бергамаської сюїти», з характерним чергуванням тональностей мажор-мінор, раціонально мотивований, хоча не відповідає класичному стилю. Тоніки п'єс – F-a-Des-fis утворюють терцієвий ланцюг з енгармонічною заміною Cis на Des і підвищенням основної тональності F (на fis) в мінорному трактуванні (однотерцієва) – у фіналі.

У підрозділі 2.3. «Новий підхід до трактування циклу «Дитячий куточок» досліджується сюїта 1908 року, присвячена улюбленій донці Емі Клод. У «маленькій сюїті» «Дитячий куточок», як її назвав Дебюссі, він звернувся до жанру «романтичної» сюїти, що змістовно і композиційно істотно відрізнявся від старовинної. Особливо виділяється перша п'єса «*Doctor Gradus ad Parnassum*», C-dur, 4/4, Moderement anime, створена в улюбленому композитором жанрі токкати, в рондо-сонатній формі. Це одночасно і картина дитячого життя, і метод роботи над подоланням різних видів техніки. «*Колискова слонів*» B-dur, 2/2, Assez modere, – несподіваний простір фантазії дитини, яка в іграх любить, щоб все було «по-справжньому». Багата психологічними відтінками «*Серенада ляльці*», E-dur, 3/4, Allegretto ma non troppo, дуже асоціюється з «*Колісковою ляльки*» М. Мусоргського. Ніби найтоншим акварельним пензлем написана єдина мінорна п'єса – «*Сніг танцює*» d-mol, 4/4, Moderement anime; вона з'явилася двома роками пізніше за прелюдію Дебюссі «*Кроки на снігу*», де схожий сюжет розроблений ще тонше і досконаліше. Поетичністю чарує «*Маленький пастух*» A-dur, 4/4, Tres modere; тут зустрічаються два типи пастуших награвів: співучий і танцювальний; мелодія прикрашена багатою орнаментациєю і химерною ритмікою. Остання п'єса – «*Ляльковий кек-уок*» Es-dur, 2/4, Allegro giusto – вводить у світ джазових танцювальних ритмів, нових для європейської музики того часу. Дебюссі був композитором, що передбачив тенденції майбутнього.

У сюїті зустрічаються жанри: токката – колискова пісня – серенада – ліричний танець – народна сцена – швидкий танець. Композитор віддає перевагу мажорній тональності, і лише п'єса «Сніг танцює» – мінорна. Тональний план циклу складає цілотнову послідовність, обрамлену

півтоновим сполученням: А – півтонове співвідношення – В – цілотнові співвідношення – С-d-E – і знову півтонове – Es. Шість п'єс різних образів і жанрів, стилів, форм, тональностей, складають єдиний цикл.

У підрозділі 2.4. «Ознаки сюїтності та циклічності «Образів» для фортепіано» представлені характеристики обох серій «Образів», які належать до числа найбільш популярних фортепіанних творів. *Перша серія* п'єс була завершена в 1905 році та охоплювала три п'єси: «Відображення у воді» – проникливе авторське «вслухування» у світ «водяного царства», що будить в душі художника яскраві поетичні образи; «Присвячення Рамо» – сарабанда із стриманим характером, як вважає сам композитор, данина шанованому творцеві; «Рух» – складна тричастинна репризна форма – одне з втілень жанру «вічного руху», де чуються відгомони ранніх творів Дебюссі: «Сади під дощем», «Хмари», та передчуваються майбутні: «Що бачив західний вітер», «Вітер на рівнині». *Друга серія* п'єс «Образів» створена в 1907 і також складається з трьох п'єс: «Колокольний дзвін крізь листя» присвячена А. Шарпантьє і відмічена багатством фарб, що позначається в різноманітності фактури; у гармонійному для ладу русі: цілотновість, діатоніка, контрасти гармонійних комплексів, звукопис поєднується з поетичністю психологічних деталей; «І місяць спускається на місце, де колись був храм» – присвячена Л. Лалуа, яскрава, винахідлива п'єса, в якій романтичний, навіть екзотичний, ландшафт з розвалинами характеризується гармонійно: «вільно розкиданими» кварто-квінтово-секундовими співзвуччями, пентатонікою, дорійським «е»; «Золоті рибки» присвячена Р. Віньєсу, на її створення Дебюссі надихнуло лакове японське панно, яке зображує двох золотих рибок, що плескаються у воді. Аналіз п'єс «Образів» дозволив об'єднати їх в єдиний сюїтний цикл, що відповідає усім закономірностям циклічності.

У **ВИСНОВКАХ** дисертації пропонуються узагальнення основних положень дослідження, визначаються його головні результати.

Відзначається, що жанр старовинної танцювальної сюїти, що виник майже чотириста років тому, зберігає актуальність і представляє значний інтерес для багатьох композиторів і у наш час. Старовинна танцювальна сюїта була найбільш важливою і часто використовуваною формою інструментальної музики в епоху бароко. Підкреслюється, що *Йоган Якоб Фробергер* по праву може вважатися центральною фігурою в сузір'ї композиторів-клавесиністів на цей період. Одним з особливо важливих принципів сюїтної творчості Фробергера є, за наявності контрастного зіставлення п'єс, створення сюїти як цілісного твору. Кожен номер сюїти має своє функціональне місце в циклі (вступ, розвиток, кульмінація, фінал), і твір не допускає довільної перестановки або пропуску танців при виконанні. У його творчості закладений основний порядок танців, що використовуються в сюїті. Фробергер з'єднав в циклі поліфонічні прийоми і принципи гомофонно-гармонічної фактури, а також намітив шляхи їх взаємодії. Саме він почав процес поліфонізації фактури в Алеманді; Куранта і Сарабанда

частіше були витримані в гомофонно-гармонічній фактурі. Композитор формує передумови до можливого програмного розвитку сюїти, включивши *Lamento* (п'єсу з конкретним образним змістом, вказаним в назві) в сюїту №12 замість Алеманди.

На відміну від Фробергера, *Франсуа Куперен* демонструє новий підхід до побудови сюїтного циклу, проявляючи тенденцію до довільного підбору номерів. Він, продовжуючи традиції своїх співвітчизників, вільніше поводить з послідовністю основних танців, розриваючи їх ланцюжок вставними танцями, програмними п'єсами, нетанцювальними, непрограмними номерами (Рондо, Пассакаля). Як і Фробергер, Куперен намічає шляхи для подальшого розвитку сюїти і включає в цикли п'єси, в основі яких лежать справжні народні мелодії.

Пропонується класифікація жанру сюїти в творчості Куперена за принципами співвідношення в них танцювальності і програмності. Виділяються три групи сюїт, сюїти I і II групи діляться на декілька підгруп.

I група ґрунтована на рівноправній взаємодії програмності і танцювальності. Тут представлені усі три вище названих компонента, а саме – основні, вставні і програмні номери. 1 підгрупа базується на типі фробергерівської сюїти, де ядро основних танців представляють Алеманда – Куранта – Сарабанда; 2 підгрупа – в її основі лежить тип фробергерівської сюїти з чотирма основними танцями: Алеманда – Куранта – Сарабанда – Жига.

II група – це програмні сюїти з вкрапленням танцювальних номерів. Значну роль грають програмні п'єси, танцювальні ж номери займають підпорядковану позицію. У сюїтах основні і вставні танці представлені по одному, по два. В свою чергу: 1 підгрупа – в структурі сюїт переважаюча кількість програмних п'єс взаємодіє з основними і вставними танцями (по 1-2 від кожної групи танців); 2 підгрупа – беруть участь програмні номери і тільки один основний танець (Сюїта №12 – Куранта, Сюїта №24 – Сарабанда), вставні танці відсутні; 3 підгрупа – танцювальну сферу представляє тільки один вставний танець, який «вкрапляється» в послідовність програмних п'єс.

III група – власне програмні сюїти, серед яких немає ні основних, ні вставних танців. Якщо сюїти I і II груп стали даниною загальноєвропейської традиції, то програмні цикли Куперена найбільшою мірою відбили національні традиції, пов'язані з творчістю французьких композиторів-лютністів, клавесиністів та ідеалами нового стилю рококо.

Еволюція сюїтного жанру в творчості Ф. Куперена спрямована на затвердження принципу програмності – найбільша кількість його сюїт відноситься до III-ої групи. Проте перехід до програмної сюїти у автора неостаточний, оскільки і в останніх збірках є присутніми сюїти з танцями. Композитор залучає різні варіанти будови сюїт, збагачуючи жанр, віддаючи перевагу ближчій йому програмній музиці. Відмітимо, що взаємодія програмності і танцювальності не обмежується зіставленням відповідних

номерів, але триває на глибшому рівні. Майже усі танці мають додаткові програмні назви – Сарабанда «Єдина» – VIII, 5; Алеманда «Вишукана» – XXVII, 1; за винятком гавоту і менуетів. У свою чергу, програмні п'єси «насичуються» танцювальним рухом, на що вказують жанрові авторські ремарки, наприклад, «в русі куранти». Аналіз сюїт в ракурсі взаємодії танцювальних і програмних номерів в циклі дозволив представити творчість французького композитора Ф. Куперена як важливий етап у формуванні цього жанру та як приклад для наслідування не лише для його сучасників, але й для наступних поколінь композиторів.

Серед безпосередніх композиторів-послідовників, що творили в жанрі клавірної сюїти, безумовно, виділяється Й. Бах. У його творчості старовинна танцювальна клавірна сюїта досягла класичних вершин. По естетичних принципах Бах стояв ближче до Фробергера; він продовжив тенденцію до об'єднання циклу. При збереженні зв'язку з типовими танцювальними формулами, Бах насичує сюїти глибиною і контрастністю образів, поліфонічним розвитком, розширює масштаби танців.

Зазначається, що після Й. Баха і його сучасників танцювальна сюїта пережила деяке забуття. У романтиків жанр сюїти дещо оживає, проте композитори віддають перевагу програмній сюїті. Багато в чому наслідує традиції Куперена в трактуванні жанру сюїти, створюючи твори різного наповнення танцювальністю і програмністю, відомий французький композитор-імпресіоніст *Клод Дебюссі*. У фортепіанних мініатюрах він спирається на жанри пісні, танцю, маршу, різні форми народної музики. Проте трактування жанрових елементів незмінно набуває специфічно імпресіоністичного характеру: це не пряме втілення, а, швидше, ілюзорні відгомони танцю, маршу, народної пісні, їх витончені відображення в сприйнятті художника-споглядача.

Принципи композиційної будови фортепіанних творів композитора, як і тематика, відрізняються великою своєрідністю. Дебюссі віддає перевагу фортепіанній сюїті, як жанру, що складається з ряду відносно самостійних п'єс, але пов'язаних між собою циклічними властивостями («Маленька сюїта», «Бергамаська сюїта», маленька сюїта «Дитячий куточок», «Сюїта для фортепіано», «Образи». Унікаючи дієвого розвитку образу, Дебюссі розкриває його (образ) численними барвистими відтінками, що змінюють один одного. Звідси схильність композитора до циклів вільних п'єс і схильність до полісемії жанру сюїти.

Над «*Бергамаською сюїтою*» Дебюссі працював з 1890 по 1905-й роки. Вказуються засоби об'єднання частин. Загальна ідея циклу – танцювальність у її поєднанні з програмністю; прослідковується єдність інтонацій і ритму в п'єсах. Тональний план – чергування мажору і мінору (F-f-Des-fis), де тональності крайніх частин одотерцієві, створюючи розімкнений план, характерний імпресіоністам. Тональність перших п'єс – однойменна; тональності середніх – пов'язані першим ступенем спорідненості; останніх – також можуть бути пов'язаними першим ступенем спорідненості при

енгармонічній заміні Des. Темпи створюють постійну тенденцію до об'єднання циклу крізь поступове прискорення, що свідчить про динамічну цілісність. Лейтмотивна система виступає як один з найважливіших способів об'єднання частин в цикл: лейтмотиви першої частини проходять через другу, третю, четверту; лейтмотиви другої частини проходять через третю і четверту; лейтмотиви третьої частини звучать тільки в четвертій; кожен подальший лейтмотив узятий з інтонаційного матеріалу попередньої частини. Таким чином в «Бергамаській сюїті» використовуються жанрові і інтонаційні єднальні нитки, а п'єси циклу тематично перегукуються між собою.

«Дитячий куточок» – єдиний фортепіанний твір Дебюссі, що звернений до дітей і свідчить про дивовижну здатність проникнути в психологію маленьких слухачів і виконавців. Це оригінальна сюїта, що ставить мету ввести у світ образи нової музики. У циклі «Дитячий куточок» зустрічаються жанри: токато – коліскова пісня – серенада – танець ліричний – народна сцена – танець швидкий. Сюїті властиві ознаки, характерні для жанру музики для дітей. Із спогадів М. Лонг відомо, що улюблена дочка Дебюссі грала п'єсу «Маленький пастух» через декілька років після закінчення твору. Створюючи сюїту, композитор не прагнув до конкретного зображення явищ навколишнього світу. Кожна пейзажна замальовка містить певне емоційне забарвлення – то мрійливого споглядання, то роздуму; похмурий настрій може миттєво змінитися радістю. Виявляються характерні риси циклічності сюїти: прагнення до конкретизації музичних образів, до програмності, що проявляється в назві циклу і кожної мініатюри; вільне тональне зіставлення частин, з переважанням мажору (C-dur, B-dur, E-dur, d-moll, A-dur, Es-dur); темпове прискорення хвилеподібно спрямоване до вершин: до №3 – «Серенада ляльці», потім до №6 – «Ляльковий кек-уок»; втілення певного кола образів – наївний і мудрий, казковий і реальний, забавний і сумний, а в цілому дивовижний і добрий світ дитинства.

«Образи» для фортепіано (дві серії) представляють нову «точку відліку» для творчості Дебюссі. Головне в п'єсах – музичний колорит, фарби. Композитор залучає для цього усі сучасні гармонії, як відомі, так і нові, в чому проявляє незвичайну сміливість, фантазію і винахідливість. Дебюссі не об'єднав п'єси в цикл, проте аналіз драматургічного втілення і змістовної програмності дозволив говорити, що обидві серії «Образів» складають єдиний цикл жанру сюїти.

1. В процесі розгортання п'єс-образів відбувається їх динамізація на різних рівнях (присвячення, зв'язок з образністю попередніх творів, ускладнення фактури та ін.).

2. П'єси «Образів» жанрово визначені. У першій серії п'єси конкретніше жанрово обґрунтовані композитором: «Відображення у воді» – ліричний пейзаж; «Присвячення Рамо» – стилізація старовинної сарабанди досить вільного типу; «Рух» – етюд-токато. У другій серії зосереджені звукообразальні пейзажі.

3. Усі п'єси програмні і об'єднуються спільністю створених настроїв і вражень.
4. Серіям «Образів» властива оркестровість мислення, що проявилася в особливостях фактури і принципах викладу музичного матеріалу: дублювання, партитурність.
5. Наявність в кожній п'єсі внутрішніх лейтмотивів, лейтобразів, лейтефектів створює систему таких мовних зворотів, які проявляються на усіх рівнях і сприяють створенню цілісності циклу.
6. У першій же п'єсі «Відображення у воді» з'являються три лейтмотиви, які стануть наскрізними, що створює систему монотематизму.
7. Лейтмотиви з'являються в різних видах – трансформуються інтонаційно і ритмічно, звучать в інверсії, ракоході, інверсії ракоходу, в різних контрапунктах.
8. Серії «Образів» пов'язані варіантністю використаного тематизму (теми-мотиви, теми-мелодії, теми-репліки), що створює монотематичні взаємодії і часті їх поєднання, контрапункти.
9. Особливу змістовну роль виконують органічні пункти квінт, октав, що пронизують цикл.
10. Не менш важлива різного типу остинатність: тематична, акордова, фігураційна, фоновая, яка допомагає створенню тих образів, що відповідають програмі.
11. У п'єсах подібні принципи співвідношення розвитку музичного матеріалу: повторність, варіантність, секвентність, пронизлива тріольність.

«Образи» – типовий твір імпресіонізму, який має високі художні досягнення. Дві серії дають ясне уявлення про зрілу фортепіанну творчість Дебюссі, про нові прийоми піаністичного письма, про гармонічний стиль. При усій стилістичній красі, яскравості і закінченості, «Образи» не стали для композитора кінцевою межею шукань, але залишаються важливою віхою в творчому розвитку сюїти і зберігають дотепер свою художню переконливість.

Ніхто з композиторів минулого не втілював в музиці для фортепіано такої різноманітності і багатства сюжетів, пов'язаних з картинами природи («Тумани», «Верес», «Вітер на рівнині», «Сади під дощем», «Місячне світло»), хіба що французькі клавесиністи, а зокрема Ф. Куперен. Зв'язок Дебюссі і Куперена – очевидний. Про своє відношення до Куперена Дебюссі писав: «Чому не пошкодувати про ту чарівну манеру музичного письма, яку ми втратили настільки, що не можна вже знайти в нас і слідів Куперена? Вона унікала всякої багатослівності і була повна дотепності; ми ж майже не сміємо висловлювати дотепності з боязні втратити велич, заради якої ми ліземо з шкіри геть і часто безуспішно».² Таким чином, ми можемо стверджувати, що Клод Дебюссі є послідовником Франсуа Куперена, який використовував жанр сюїти в її полісемічності, зокрема, у різних сполученнях танцювальності та програмності.

² Ландовска В. Старинная музыка. – М. : Музыкальное издательство П. Юргенсона в Москве, 1913. – С. 24.

Основні положення дослідження викладені в публікаціях:

1. Цзян Маньни. Фортепианная сюита «Детский уголок» в творчестве Клода Дебюсси / Цзян Маньни // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2013. – Вип. 18. – С. 158–166.
2. Цзян Маньни. Признаки цикличности сюиты «Образы» для фортепиано Клода Дебюсси / Цзян Маньни // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2014. – Вип. 19. – С. 374–382.
3. Цзян Маньни. «Детский уголок» в контексте сюитного творчества Клода Дебюсси / Цзян Маньни // Таврійські студії : Мистецтвознавство. – Сімферополь : РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013. – Вип. 3. – С. 84–88.
4. Цзян Маньни. Сюитные традиции Фробергера / Цзян Маньни // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової: [зб. наук. праць / гол. ред. О. В. Сокол]; – Одеса : Астропринт, 2016. – Вип. 23. – С. 363–374.
5. Цзян Маньни. Истоки «Бергамасской сюиты» К. Дебюсси: к истории создания и общая характеристика / Цзян Маньни // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [щокварт. наук. журнал / гол. ред. В. Д. Шульгіна]. – 2017. – № 2. – С. 184–189.

АНОТАЦІЯ:

Цзян Маньні. Полісемія жанру сюїти в творчості К. Дебюссі. – Рукопис.

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2017.

Робота присвячена осмисленню закономірностей, різновидів внутрішнього змісту та індивідуальних особливостей жанру клавірної сюїти в контексті його історичного розвитку. Вказується, що Йоганн Якоб Фробергер по праву може вважатися центральною фігурою в сузір'ї композиторів-клавесиністів в епоху бароко. Одним з особливо важливих принципів сюїтної творчості Фробергера виділяється, за наявності контрастного зіставлення п'єс, створення сюїти як цілісного твору. Саме в його творчості закладений основний порядок танців, використовуваних в сюїті.

Відзначається, що, на відміну від Йоганна Фробергера, Франсуа Куперен демонструє новий підхід до будови сюїтного циклу, проявляючи

тенденцію до довільного підбору номерів. Він, продовжуючи традиції своїх співвітчизників, вільніше поводить ся з послідовністю основних танців, розриваючи їх ланцюжок вставними номерами (Рондо, Пасакалія). Як і Фробергер, Куперен намічає шляхи для подальшого розвитку сюїти і включає в цикли п'єси, в основі яких лежать справжні народні мелодії.

Багато в чому наслідуює традиції Ф. Куперена в трактуванні жанру сюїти, створюючи твори різного наповнення танцювальністю та програмністю, відомий французький композитор-імпресіоніст Клод Дебюссі. З фортепіанної сюїтної творчості К. Дебюссі виділяється «Бергамаська сюїта», характеризуються жанрові і інтонаційні єднальні нитки, що об'єднують п'єси в цикл. Окрема увага в роботі приділяється фортепіанній сюїті «Дитячий куточок» К. Дебюссі, визначається жанрова приналежність кожної п'єси фортепіанної сюїти, аналізуються програмні особливості цілого циклу і кожного його номера. Розглядається фортепіанна сюїта К. Дебюссі «Образи», визначається низка спільних рис між п'єсами (монотематизм, програмність, лейтобрази, лейтінтонації, лейтмотиви, гармонія, фактура та ін.), що дозволяє зробити висновок про безперечну циклічність сюїти «Образи». Підкреслюється, що Клод Дебюссі є послідовником Франсуа Куперена, який використовував жанр сюїти в її полісемічності, зокрема, у різних поєднаннях танцювальності та програмності.

Ключові слова: клавирна сюїта, жанр, Я. Фробергер, Ф. Куперен, К. Дебюссі, драматургія, танцювальність, програмність, циклічність, полісемія.

АННОТАЦІЯ:

Цзян Маньни. Полісемія жанра сюїти в творчестві К. Дебюссі. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса, 2017.

Работа посвящена осмыслению закономерностей, разновидностей внутреннего содержания и индивидуальных особенностей жанра клавирной сюиты в контексте его исторического развития. Указывается, что Йоганн Якоб Фробергер по праву может считаться центральной фигурой в созвездии композиторов-клавесинистов в эпоху барокко. Одним из особенно важных принципов сюитного творчества Фробергера выделяется, при наличии контрастного сопоставления пьес, создание сюиты как цельного произведения. Каждый номер сюиты имеет свое функциональное место в цикле (вступление, развитие, кульминация, финал) и произведение не допускает произвольной перестановки или пропуска танцев при исполнении. Именно в его творчестве заложен основной порядок танцев, используемых в сюите.

Отмечается, что в отличие от Йоганна Фробергера, Франсуа Куперен демонстрирует новый подход к построению сюитного цикла, проявляя тенденцию к произвольному подбору номеров. Он, продолжая традиции своих соотечественников, более свободно обращается с последовательностью основных танцев, разрывая их цепочку вставными номерами (Рондо, Пассакалия). Как и Фробергер, Куперен намечает пути для дальнейшего развития сюиты и включает в циклы пьесы, в основе которых лежат подлинные народные мелодии.

Во многом следует традициям Ф. Куперена в трактовке жанра сюиты, создавая произведения различного наполнения танцевальностью и программностью, известный французский композитор-импрессионист Клод Дебюсси. В фортепианных миниатюрах он опирается на жанры песни, танца, марша, различные формы народной музыки, однако трактовка жанровых элементов неизменно обретает специфически импрессионистический характер: это не прямое воплощение, а, скорее, причудливые отзвуки танца, марша, народной песни, их утонченные отражения в восприятии художника-созерцателя.

Из фортепианного сюитного творчества К. Дебюсси выделяется «Бергамасская сюита», характеризуются жанровые и интонационные связующие нити, объединяющие пьесы в цикл. Отдельное внимание в работе уделяется фортепианной сюите К. Дебюсси «Детский уголок», определяются жанровые принадлежности каждой пьесы сюиты, анализируются программные особенности целого цикла и каждого его номера. Рассматривается фортепианная сюита К. Дебюсси «Образы», выделяются ряд общностей между пьесами (монотематизм, программность, лейтобразы, лейтинтонации, лейтмотивы, гармония, фактура и др.), что позволяет сделать вывод о несомненной цикличности сюиты «Образов». Подчеркивается, что Клод Дебюсси является последователем Франсуа Куперена, который использовал жанр сюиты в ее полисемичности, в частности, в различных сочетаниях танцевальности и программности.

Ключевые слова: клавирная сюита, жанр, Я. Фробергер, Ф. Куперен, К. Дебюсси, драматургия, танцевальность, программность, цикличность, полисемия.

ABSTRACT:

Jiang Manni. Polysemy of the suite genre in the works of C. Debussy. – *The Manuscript*.

The thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03. – Music Art. – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2017.

This work is dedicated to a comprehension of conformity, varieties of the inner contents and individual peculiarities of a clavier suite genre in the context of

its historical and theoretical development. It is indicated that Johann Jacob Froberger can rightly be considered as a central figure in the constellation of composers-clavecinists in the Barocco epoch. One of the major principles of suite works of Froberger which distinctively stands out, provided a contrast comparison of plays, is a creation of suites as a whole work. These are his works where the main order of dances, used in a suite, has been established.

It is noted that in contrast to Johann Froberger, Francois Couperin demonstrates a new approach to formation of a suite cycle, revealing a tendency to a free selection of numbers. Continuing traditions of his contemporaries, he treats sequence of main dances more freely, breaking their chain with inserted dances, program plays, not dance, not program numbers (Rondo, Passacaglia).

A famous French composer-impressionist Claude Debussy follows mainly traditions of F. Couperin in interpretation of a suite genre creating works of different filling of dance and program features. Among all piano suite works of C. Debussy we can distinguish a «Suite Bergamasque», genre and intonation linking threads, which connect plays in one cycle, are characterized. Special attention in the work is paid to a suite «Children's corner» by C. Debussy, genre properties of every play of a piano suite are defined, program peculiarities of a whole piano cycle and its every number are analyzed. A piano suite «Images» by C. Debussy is considered, a row of common features between plays is determined (mono-theme, program features, leit-images, leit-intonations, leit-motives, harmony, texture and other) that allows to make a conclusion about doubtless cyclicity of a suite «Images». It is pointed out that Claude Debussy is a follower of Francois Couperin who used genre of suite in its polycemy character: different combinations of dance and program features.

Key words: clavier suite, genre, J. Froberger, F. Couperin, C. Debussy, drama art, dance features, program features, cyclicity, polysemy.