

УДК 78.03+786.2:781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-17>

Лю Ілїнь

ORCID: 0009-0006-1175-1848

здобувач кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
1340488772@qq.com

ЗВУКОВИЙ УНІВЕРСУМ ФОРТЕПІАННИХ ОБРАЗІВ КЛОДА ДЕБЮССІ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ КИТАЙСЬКИХ ПІАНІСТІВ ФУ ЦУН ТА ХАОЧЕН ЧЖАН (НА МАТЕРІАЛІ ДРУГОГО ЗОШИТУ «ОБРАЗІВ»)

Мета дослідження: проаналізувати звукову поетику *Images II* Клода Дебюссі (1907) у контексті орієнталізму, з особливим акцентом на виконавських інтерпретаціях китайських піаністів Фу Цуна (Fou Ts'ong) та Хаочена Чжана (Haochen Zhang). У центрі уваги темброва організація, артикуляція й фразування, динамічна пластика, педалізація та інтерпретаційні стратегії, через які розкривається звуковий універсум фортепіанних образів «*Cloches a travers les feuilles*», «*Et la lune descend sur le temple qui fut*» і «*Poissons d'or*». **Методологія дослідження:** Робота спирається на комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує аналітичний музикознавчий, музично-історичний, стилістичний, інтонаційний, інтерпретаційний та порівняльно-аналітичний методи. **Наукова новизна:** У дослідженні запропоновано цілісну порівняльну модель аналізу *Images II* в інтерпретаціях двох китайських піаністів різних генерацій, що дозволяє описати дві комплементарні парадигми виконання: «символістсько-інтровертну» (Фу Цун) та «імпресіоністично-оркестрову» (Хаочен Чжан); уточнено роль педалі як резонансного механізму формування «аури обертонів» і як засобу розшарування фактури (*demi-pédale*, *flutter*), що безпосередньо корелює з моделлю звучання гамелану; розглянуто, як у виконанні китайських піаністів національні естетичні коди трансформують сприйняття східних образів у музиці Дебюссі: схильність до «внутрішнього світла», інтимної тиші та мікропластики часу (Фу Цун) та прозорість архітекτονіки, рельєфна динаміка і кольорова віртуозність (Хаочен Чжан). **Висновки:** У творчості К. Дебюссі важливу роль відіграють колористичні засоби, пов'язані зі східною традицією (пентатоніка, паралельні інтервали, особливі артикуляційні прийоми). Вони формують унікальний звуковий синтез, де західноєвропейська композиторська мова взаємодіє зі східною естетикою. Це

відкриває нові інтонаційні й стилістичні виміри, що збагачують виконавські інтерпретації. *Images* демонструють не лише міжкультурний діалог у творчості Дебюссі, а й новаторське переосмислення східних впливів, які постають ключем до розуміння мистецьких пошуків на перетині культур на початку XX століття. Порівняння інтерпретацій двох китайських піаністів показало: Фу Цун формувє медитативно-символістський простір «внутрішнього слухання», де пауза й відлуння рівновартісні звуку; Хаочен Чжан артикулює імпресіоністичну ясність і «оркестровість» фактури, підсилюючи образну панораму кольору й руху. Обидві стратегії висвітлюють універсальність стилю Клода Дебюссі, що припускає широкий спектр виконавських моделей – від камерної інтимності до концертної віртуозної репрезентації.

Ключові слова: Клод Дебюссі, *Images II*, орієнталізм, стиль, інтерпретація, фортепіанне виконавство, композиторське мислення, Фу Цун, Хаочен Чжан.

Liu Yilin, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The Sonic Universe of Claude Debussy's Piano Images II in the Performing Interpretations of Chinese Pianists Fou Ts'ong and Haochen Zhang

The aim of the study: to analyze the sound poetics of Claude Debussy's *Images II* (1907) in the context of Orientalism, with particular emphasis on the performance interpretations of Chinese pianists Fou Ts'ong and Haochen Zhang. The focus is on timbral organization, articulation and phrasing, dynamic plasticity, pedaling, and interpretative strategies through which the sonic universe of the piano pieces «Cloches à travers les feuilles», «Et la lune descend sur le temple qui fut», and «Poissons d'or is revealed». **Methodology:** The study is based on an interdisciplinary approach that combines analytical musicology, historical, stylistic, intonational, interpretative, and comparative-analytical methods. **Scientific novelty:** The study offers a comprehensive comparative model for analysing *Images II* in the interpretations of two Chinese pianists from different generations, identifying two complementary performance paradigms: 'symbolist-introverted' (Fu Ts'ong) and 'impressionist-orchestral' (Haochen Zhang). The role of the pedal as a resonance mechanism for creating an 'aura of overtones' and as a means of textural stratification (*demi-pédale*, flutter) is clarified, which directly correlates with gamelan sounds. The study also demonstrates how national aesthetic codes transform the perception of Eastern imagery in Debussy's music: Fu Ts'ong emphasises 'inner light,' intimate silence, and microtemporal plasticity, while Haochen Zhang highlights architectural clarity, dynamic relief, and colouristic virtuosity.

Conclusions: Debussy's compositional practice integrates exotic coloristic techniques associated with Eastern traditions (pentatonic scales, parallel intervals, distinctive articulation), forming a unique sound synthesis where Western compositional language interacts with Eastern aesthetics. This opens new intonational and stylistic dimensions, enriching performance interpretation. *Images II* not only reflects intercultural dialogue in Debussy's

oeuvre but also reveals his innovative rethinking of Eastern influences, which are crucial for understanding the artistic searches at the intersection of East and West in the early 20th century. Comparative analysis shows that Fou Ts'ong creates a meditative-symbolist space of "inner listening," where silence and resonance are as significant as sound itself, while Haochen Zhang articulates impressionist clarity and orchestral texturality, intensifying the imagery of color and movement. Both strategies illuminate the universality of Debussy's style, which embraces a wide spectrum of performance models – from chamber intimacy to virtuosic concert representation.

Key words: *Claude Debussy, Images II, Orientalism, style, interpretation, piano performance, compositional thinking, Fou Ts'ong, Haochen Zhang.*

Актуальність дослідження. Фортепіанна спадщина Клода Дебюссі становить ключовий етап у розвитку європейської музики на межі XIX–XX, позначаючи перехід до нової акустичної парадигми, що переосмислює межі тембрового, фактурного та інтонаційного мислення. У творах Дебюссі звук функціонує не лише як структурний елемент, а й як носій образного всесвіту, живий простір і матеріал, що формує світ вражень, уявлень і метафор, набуваючи значення самодостатньої поетичної реальності. Особливо показовим у цьому сенсі є другий зошит циклу *Images* (1907), де імпресіоністична колористика поєднана з відлуннями яванського гамелану та японського мистецтва, що формує своєрідний «східний» пласт у звуковій поезії композитора. Актуальність теми зумовлена потребою осмислення ролі виконавської інтерпретації у відтворенні цієї багатошарової семантики. У фокусі – інтерпретації китайських піаністів Фу Цуна та Хаочена Чжана, які репрезентують дві різні парадигми прочитання *Images II*: від камерно-символістичної інтимності до оркестрово-колористичної масштабності. Такий підхід дає змогу простежити, як національні естетичні коди й культурні традиції впливають на рецепцію європейського модерністського репертуару. Дослідження актуалізує міжкультурний вимір творчості Дебюссі, уточнює практичні параметри виконавства (темпоритм, педалізація, баланс фактури) та підтверджує універсальність його стилю, відкритого до широкого спектра інтерпретаційних моделей.

Виклад основного матеріалу. Другий зошит «Образів» – одна з вершин фортепіанної творчості К. Дебюссі, де втілено синтез модерної естетики, орієнтального колориту, риторики французької клавірної традиції та новітніх структур часу і простору. Цикл складається з трьох п'єс – «Дзвони крізь листя» («Cloches à travers les feuilles»), «І місяць сходить на храм, якого вже нема» («Et la lune descend sur le temple qui out») та «Золоті рибки» («Poissons d'or»), – кожна з яких являє собою цілісний звуковий світ, насичений багатшаровими смислами та мікропластикою інтонаційних рухів. Вони втілюють синтез імпресіоністичної колористики та екзотичних алюзій, сформованих під впливом яванського гамелану та японського мистецтва. Виконавська інтерпретація цих творів потребує не лише технічної майстерності, але й виняткової уваги до звукової атмосфери, фактурної прозорості та внутрішнього руху часу.

Варто відзначити, що К. Дебюссі часто звертався до східних образів у своїй творчості. Орієнталізм у цей час був у моді в Парижі, що сприяло легкому засвоєнню Дебюссі елементів східної музики. Як слушно зазначає Елен Броді (*Elaine Brody*): «У свідомості французів кінця XIX ст. “Схід” охоплював не лише Японію чи Китай, але й Північну Африку, Близький Схід, Індію, Росію та навіть Іспанію (через її мавританську спадщину). Тому такі твори Дебюссі, як *Chanson de Bilitis* (на тексти Лյїса), *Canope* з Прелюдій чи «*Pour l'Égyptienne*» з *Six épigraphes antiques*, природно сприймалися як “орієнтальні”» [5, с. 64]. Також Дебюссі надає творам назви на кшталт «Pagodes» та «Et la lune descend sur le temple qui fut», що безпосередньо апелюють до азійських тем, застосовує екзотичні лади, як у «La terrasse des audiences du clair de lune», які викликають асоціації з Далеким Сходом, вибудовує фактури, що імітують звучання східних ансамблів, використовує перкусійні ефекти, властиві оркестрам гамелан. Вплив східної культури на композитора є багатовимірним: від безпосередніх цитат яванських мелодій («Fantasie», «Danse», ескізи до «No-Ja-Li») до глибокої трансформації європейської композиторської мови. У його творчості інтегрувалися модальні структури (пентатоніка, цілотновість), темброво-перкусійні

ефекти яванського гамелану, інтонаційна пластика, споріднена з в'єтнамською театральною музикою.

Доцільно наголосити, що Дебюссі не був буквальною імітатором гамелану. Його композиторський стиль формувався на перетині численних культурних і художніх традицій, однак саме акустична специфіка гамелану стала для нього моделлю у відкритті нових темброво-резонансних можливостей фортепіано. В уявному світі митця цей інструмент постає як своєрідний «майстер ілюзій», здатний під найменшим дотиком породжувати безмежний простір вібрацій і кольорових відтінків звучання. Марія Метаксакі (*Maria Metaxaki*) у праці «Міркування щодо педалізації у фортепіанній музиці Дебюссі» («*Considerations for pedalling Debussy's piano music*», 2005) слушно зазначає, що подібність у будові оркестру гамелану та фортепіано очевидна. Науковиця наголошує, що вони, «по-перше, мають однаковий діапазон висоти звуків. По-друге, конструкція оббитих молоточків для гри нагадує фортепіанні молоточки. Крім того, уважне слухання виконання музики гамелану може допомогти зрозуміти, що мав на увазі Дебюссі, коли говорив про “вібрації у повітрі”. Його настанова вдари́ти клавішу “особливим чином” може бути осмислена в контексті звучання оббитого молоточка, який ударає інструмент гамелану» [10, с. 20]. Дебюссі цікавили «візерунки» резонансів звуку, які він породжує довкола себе. Багато творів композитора ґрунтуються саме на цьому акустичному відчутті фортепіано, адже без уваги до тла оберто́нів звуку втрачають внутрішню красу. Як зазначає французький піаніст Еллі Робер Шмітц (*Ellie R. Schmitz*), який навчався у Клода Дебюссі з 1908 по 1915 роки, композитор прагнув до дзвіноподібного звучання, оточеного вібраціями, що досягається лише завдяки педалі. Це зближує фортепіано з моделлю гамелану, де звук постає водночас ударним феноменом і явищем резонансу. Шмітц писав: «Треба вчитися грати музику Дебюссі так, як грав її він сам: вдаряючи ко́жну ноту, немов дзвін, завжди прислухаючись до хмарки вібруючих оберто́нів над і під нею» [13, с. 171]. Цю паралель підтверджує й англійський музикознавець Едвард Локспайзер (*Edward Lockspieser*), який у біографії К. Дебюссі

пише про можливу обізнаність композитора з *Les Musiques bizarres de l'Exposition* Луї Бенедиктуса (*Louis Benedictus*), а саме транскрипцією музики гамелану, опубліковану 1889 року його меценатом, французьким драматургом і музичним видавцем Ж. Гартманом (*Romain-Jean-François «Georges» Hartmann*). Бенедиктус прагнув передати багатогаровість звучання, розкриваючи незалежні мелодичні лінії через різні артикуляційні позначки, що стане згодом характерною рисою фактури фортепіанної музики Дебюссі [9].

Покажемо є й застосування фактурних принципів поліфонічної стратифікації, які у фортепіанній музиці композитора набувають особливого значення. Цей, з одного боку, технічний, а з іншого естетичний прийом спрямований на розшарування звукової тканини на кілька автономних, але взаємодіючих рівнів, завдяки чому досягається ефект складної, багатовимірної звукової перспективи. Кожен шар фактури розглядається як окрема звукова площа, що має власну ритміку, артикуляцію, динаміку, темброву якість, а іноді й інтонаційний «голос». У цьому контексті фортепіано сприймається не як один інструмент, а міні-оркестр, де кожен шар має окрему роль. В нотних текстах К. Дебюссі це проявляється у використанні трьох-чотирьох нотоносців (наприклад, у «*Et la lune descend sur le temple qui fut*»), щоб розділити голоси візуально і технічно; диференціації артикуляційних та динамічних позначок для кожного шару; одночасному використанні різних ритмічних шаблонів. Так, наприклад, в одному такті можуть поєднуватися тріольний рух у верхньому голосі, пунктирна ритміка в середньому й рівномірна пульсація в нижньому. Це дає підстави розглядати інтерпретацію як розкодування звукового рельєфу, де кожен шар має бути почутий і зрозумілий як частина цілісного образу, але з урахуванням його автономії.

Розглянемо другий зошит «Образів» Клода Дебюссі у контексті впливу східної традиції на музичну поетику циклу у виконавських інтерпретаціях. Сьогодні ми знаємо низку славетних інтерпретаторів фортепіанної спадщини К. Дебюссі, зокрема й двох зошитів «Образів»: Вальтер Гізекінг (*Walter Giesecking*),

Самсон Франсуа (*Samson François*), Артуро Бенедетті Мікеланджелі (*Arturo Benedetti Michelangeli*), Крістіан Циммерманн (*Krystian Zimerman*), Стівен Осборн (*Steven Osborne*) та багато інших. Проте особливого наукового інтересу набуває аналіз інтерпретацій цього циклу саме китайськими піаністами, оскільки їхнє бачення відкриває нові аспекти діалогу між західною модерністською традицією та східною художньою чутливістю. У другій половині XX – початку XXI століття спостерігається зростаючий інтерес до репертуару фортепіанної спадщини Клода Дебюссі з боку китайських піаністів, що активно формують нову виконавську традицію на перетині Сходу і Заходу. Їхні інтерпретації виявляють не лише глибоке розуміння стилістичних особливостей письма французького композитора, а й чутливість до тембрової палітри, ритмічної динаміки, внутрішньої драматургії. Показовими є трактування другого зошиту «Образів» Клода Дебюссі у виконанні Хаочен Чжана (*Haochen Zhang*) і Фу Цона (*Fou Ts'ong*).

Фу Цун (1934–2020) виконавець старшого покоління, символ камерного ліризму і проникливості, виконавський тип якого китайський науковець Пен Жуй слушно визначає як «лірико-поетичний» [3, с. 223]. Ім'я Фу Цун названо серед «п'яти святих» китайського піаністичного мистецтва. Протягом довгого концертного життя Фу Цун звертався не лише тільки до творчої спадщини К. Дебюссі, він відомий як один з найкращих китайських виконавців фортепіанних творів Ф. Шопен, але «“всі ці виступи містять риси китайської культури та темпераменту” (там само). Це пояснюється тим, що у китайській емоційній логіці почуття не можуть бути виражені повністю. Китайська естетика підтримує відчуття невідчутності та безмежності» [там само]. Хаочен Чжан (*Haochen Zhang*) належить молодшому поколінню китайських піаністів XXI століття (1990 р. н., Шанхай, Китай). Він переможець Тринадцятого Міжнародного конкурсу імені Ван Кліберна (2009), 2017 року отримав престижний грант Ейвері Фішера, що відзначає музикантів із винятковим потенціалом.

Але повернемося до аналізу інтерпретацій «Образів» Дебюссі. Відомий піаніст Пол Робертс (*Paul Roberts*) наголо-

шує, що у біографії композитора, написаної Оскаром Томпсоном 1937 року, помилково стверджувалося про назви циклу, що надані Луї Лалуа (*Louis Laloy*) 1907 року. Сьогодні ми знаємо, що назви всіх творів «Образів» для фортепіано були заплановані у 1901 році [12, с. 169], ще до того, як були написані твори другого зошиту. Як зазначає Міхаель Давід Шмітц (*Michael David Schmitz*), поява другого зошити *Images* значною мірою забов'язана натхненню К. Дебюссі музикою гамелана. Перші дві п'єси циклу мають виразний орієнтальний характер – «*Cloches à travers les feuilles*» та «*Et la lune descend sur le temple qui fut*».

У першій п'єсі особливо примітним є вступні такти, де чітко артикулюються цілотнові низхідні та висхідні ходи, які створюють відчуття «нерухомості у русі». Як пише Пол Робертс (*Paul Roberts*), мова йде про ту саму «нерухомість у русі», що лежить в основі гамелана. «Є п'ять переплетених рівнів у діапазоні трохи більше двох октав, проте піаніст може зробити їх відмінними: як нитки музики гамелана, кожна з яких має рівноцінне значення в загальній тканині. Це створює відчуття випадкового поєднання різнорідних дзвонів, “дзвонів крізь листя”» [12, с. 168]. П. Робертс також вважає, що поштовхом для створення «*Cloches à travers les feuilles*» стали описування звуку церковного дзвону близьким другом та біографом композитора Луї Лалуа. У «*Cloches à travers les feuilles*» Дебюссі застосовує цілотнову гаму. Така виразна присутність цілотнового ладу створює далекосхідну ауру. Твір побудований на різноманітних артикуляційних позначках, що імітують ефекти гамелану й водночас формують прозору поліфонічну тканину. Так у тактах 3–4 діє одразу чотири звукових «шари», кожен із власними артикуляційними позначеннями. Дебюссі навіть застосовує три нотоносці, щоб відокремити динамічні й артикуляційні рівні та дозволити вслуховуватися у звукові шари незалежно. Найнижчий голос грає *tenuto*, у «теноровому» голосі кожна нота позначена *staccato* під лігою і має виконуватись «досить м'яко» (*doucement sonare*), що нагадує металофон із м'якими молоточками. Вище розташований голос, який виконує цілотновий рух вниз і вгору, позначений *legato*. У верхньому голосі

з'являється мелодія, що має бути зіграна «трохи виразніше» (*un peu en dehors*). Крім того, Дебюссі втілює яванські ритмічні принципи. Як слушно зазначає М. Шмітц, у виконанні гамелану зазвичай відбувається перехід від шістнадцятих до тріолей наприкінці фраз, створюючи природне уповільнення. Дебюссі подібний ефект досягає завдяки позначкам *cedez* наприкінці розділів і поверненням *a tempo* на їх початку. Це трапляється тричі перед позначкою *tempo animé* [14, с. 153]. Від 24-го такту фактура ніби «оживає», наслідуючи характерну для гамелану зміну темпу. Позначка *un peu animé et plus clair* супроводжується переходом з 4/4 у 12/8, що створює враження прискорення пульсу. У верхньому голосі з'являється чотири-звучковий мотив поверх пентатонічного «переливу дзвонів», у нижніх голосах виникають дзвоноподібні й гонгоподібні ефекти завдяки *tenuto* та *staccato*. У тактах 33–34 з'являється поліфонічна багатшаровість. Завдяки геміолам, широкому діапазону та поступовому *ralentir jusqu'à la fin* музика набуває характерної для індонезійської традиції просторовості й орієнтального колориту.

У виконавській версії Фу Цун «*Cloches à travers les feuilles*» створюється «присмеркувано-інтимна» картина, дзвони ніби лунають здалеку. Піаніст вибудовує тканину з прозорих тембрових шарів, динаміка вкрай стримана, а ритмічні пульсації мають природну нерівність, що нагадує звучання східних ударних інструментів. Його гра втілює те, що Жан Обрі називав «таємничою гармонією природи» (Aubry, Claude Debussy et son temps, 1918). Атмосфера «дзвонів у листі» у Фу Цун звучить приглушено, ніби віддалено, створюючи ефект «відлуння». Піаніст робить плавні «дихальні» зупинки, щоб краще відчутти атмосферу тиші. Він використовує мікрорубато на каденційних *cedez*, що природно створює «розширення» часу наприкінці фраз. На це впливає також гнучкий пульс, зокрема, на 12/8 пульсація ніби «пливе». Надзвичайно цікавим є використання педалі, яку піаніст найчастіше задіє як напів- або «флатер»-педаль для більш «шовкової» реверберації, а також акцент на *doucement sonore*, за допомогою м'якої звукової атаки.

Виконавській інтерпретації Хаочен Чжан притаманна «панорама прозорість» та прослуховування всіх архітектонічних шарів музичного матеріалу. Він обирає більш чіткий ритмічний малюнок і виразнішу динамічну градацію звучання від найніжнішого *pp* до опуклого, чітко окресленого *mf–f*, що створює образ ясного осіннього вечора із кришталевими відблисками. Його інтерпретація звучить яскравіше, фактурні пласти чітко окреслені, а динамічні хвилі набирають сили поступово, немов «пейзаж наближається». На відміну від Фу Цун, молодий піаніст витримує пульс стабільніше, зміни темпу інтерпретуються як структурні «злами» позначені у нотному тексті, а не «мерехтіння» всередині такту. Хаочен Чжан використовує дуже контрольовану напівпедаль для відокремлення звукових шарів, тому арпеджовані кластери звучать надзвичайно чисто. Виконавець створює ясний рельєф трьох планів: басовий – «гонг», середній – остінато, верхній – «дзвін». У його інтерпретації геміоли «читаються» графічно.

Друга п'єса циклу «*Et la lune descend sur le temple qui out*» – тиха, споглядальна композиція, яка створює образ місячного сяйва над руїнами буддійського храму. П. Робертс акцентує увагу на формулювання композитором назви «*Et la lune...*», щоб утворити «ідеальну александрину» [12, с. 170]. Як пише відомий піаніст, «загадковий образ назви підкреслюється витонченістю поетичного (музичного та ритмічного) контролю, подібно до Бодлера (який використовував александрину – рядок з дванадцяти складів з найбільшою витонченістю). Друзі Дебюссі, поети-символісти 1890-х років, були б вражені. П'єр Булез визначає “*Et la lune*”, як трансмутацію східних впливів на найглибшому рівні, твір, у якому “[східні] поняття часу та звучності чітко визначені”. У цих термінах піаніст повинен шукати глибини цієї музики, а не у туманних візуальних образах та фальшивій поетизації. Назва Дебюссі спокусливо загадкова: вона не потребує жодних доповнень від нас. Однак коментар Альфреда Корто говорить про “місце, на яке Час поклав свою руку, коли туманна ніч падає на мрійливу тишу його руїн”» [цит. за 12, с. 170].

«*Et la lune...*» починається з дисонантних квартових гармоній, що рухаються паралельно і створюють відчуття просторовості та надають мелодії мерехтливого ефекту. Мелодична лінія будується на пентатоніці, але з використанням допоміжних тонів для її збагачення. Саме пентатонічна мелодія у тактах 12–15, побудована на симетричному русі спочатку вниз, а потім угору, демонструє вплив яванської музики, мелодії якої схильні до симетрії навколо певного звука. У п'єсі «*Et la lune descend sur le temple qui out*» інструментальні ефекти досягаються завдяки надзвичайно точним артикуляційним та динамічним авторським вказівкам. Кожна артикуляційна деталь у Дебюссі відсилає до образів гамелану. *Tenuto* в басу – це імітація глибокого «подиху» *gong ageng*. Варто тримати ці ноти з максимальною увагою до резонансу, не глушити педаллю. М. Шмітц відзначає, що акорди, позначені *piano*, поєднують *tenuto* й *staccato*, утворюючи тембр, подібний до яскравого *saron*. Подальші такти з м'якшою динамікою нагадують оксамитове звучання *gambang*. Композитор використовує письмові коментарі для забезпечення належного виконання, наприклад: *frappez les accords sans lourdeur* («вдаряйте акорди без тяжкості») та *faites vibrer* («щоб звучало з вібрацією»). Основне завдання педалі – створити «ауру обертонів». Її потрібно застосовувати тонко, уникаючи надмірного змішування, щоб зберігався ефект висвітлених тембрових шарів. У виконанні вертикальні й горизонтальні геміоли мають звучати природно, важливо відчутти їх як дихання ансамблю, де різні інструменти рухаються незалежно. Останні акорди наприкінці твору – це не каденційне закріплення, а відлуння, яке зникає у тиші. Тут важливо не форсувати звук, а «відпускати» його, дозволяючи йому поступово згасати.

Як слушно зазначає П. Робертс: «Головною характеристикою “*Et la lune*” є його мелодійний підтекст, музика майже повністю створена з окремих мелодійних ліній, гармонія функціонує як текстура та звучність. Як і у випадку з “*Cloches à travers les feuilles*”, тут мало відчуття гармонічної експресії, немає причини та наслідку, які б передавали час як рух. Найменші фрагменти поліфонії здаються “як меланхолійний спогад” <...> Тут

є натяки на гамеланові текстири <...> Звучність “*Et la lune*” викликає у слухача мовчазність, на кшталт прийняття напівзрозумілих образів уві сні <...> Те, як фрагменти мелодії з’являються по-новому, посилює відчуття мрії, додає нашому усвідомленню, що це музичний символізм найвишуканішого виду (виділено нами – Л.І.). Саме у такій музиці ми бачимо, наскільки близький Дебюссі не до імпресіонізму, а до поетів і художників символістського руху та їхнього пошуку того, що він називав “невимовним, що є ідеалом усього мистецтва”» [12, с. 170–172].

Якщо порівнювати інтерпретації «*Et la lune descend sur la temple qui out*» Клода Дебюссі у виконанні Фу Цун та Хаочен Чжан, варто підкреслити у першого піаніста наступні риси: переважає медитативно-філософська атмосфера (безумовний вплив складних життєвих обставин та неможливість бути на Батьківщині довгий час із-за політичної ситуації у Китаї в 60-70-х роках ХХ століття); музика звучить як сповідь, дзен-роздуми. Це камерна зосередженість, образ руїн як пам’яті. Звучання будується ніби внутрішній монолог, де кожен акорд має вагу роздуму, піаніст обирає сповільнений темп, «шепотні» інтонації, підкреслюючи інтимність переживання. Фу Цун приділяє багато уваги часу для створення тиші між фразами і у слухача виникає відчуття самоти й зосередження, ніби перед роздумами про тлінність буття і часу. У цій п’єсі звучання Фу Цун майже аскетичне, він обирає уповільнені темпи, надає перевагу довгим паузам і ретельно вирівнює резонансні педальні звучання. В результаті виникає відчуття «місячного сяйва над руїнами», у якому тиша не менш промовиста, ніж звук. Цей підхід відповідає відомій настанові самого Дебюссі: «*la musique commence là où la parole est impuissante à exprimer*» («музика починається там, де слово безсиле виразити»).

Хаочен Чжан трактує твір інакше, його інтерпретація більше наближена до символістської поетики. Піаніст вибудовує своє виконання більш архітектонічно-поетично. Відчувається спокійне, близьке до ритуальності звучання, акцентується увага на прозорих акордах і довгих резонансах, що створюють відчуття простору, ніби «відлуння у храмових руїнах». Завдяки тонкому

балансуванню динаміки та педалі, звучання передає відблиски й тіні ніби гри світла на стародавніх стінах, завдяки чому виникає поетична атмосфера місячного світла. Структура фраз подається піаністом чітко, він створює з них великі арки, що посилює ефект «каменю й тиші», образ величної, застиглої архітектури. Це не лише «медитативність», як у Фу Цун, а радше поєднання ясності форми з поетичною образністю, що створює враження нічної містичної сцени. Він виразно підкреслює гармонічні зсуви, створюючи відчуття містичного перетікання часу. Його «*Et la lune...*» рухається, а не завмирає, і це надає музиці більшого драматизму. Тим самим він розширює пластичність часу, коли деталі набувають не меншого значення, ніж головні події.

Третя п'єса другого зошита Images Клода Дебюссі має назву «Золоті рибки» («*Poissons d'or*») і присвячена іспанському піаністу Рікардо Віньєсу (*Ricardo Viñes Roda*). Натхненням для композитора став японський лакований панельний живопис із його приватної колекції азійського мистецтва. Композитор створює надзвичайно витончену мініатюру, де зоровий образ трансформується у слуховий. Музика побудована на зіставленні діатоніки, цілотноності та хроматизмів, з різноманітними ритмічними змінами й тонкими тембровими ефектами. Пластичні переходи від легких, прозорих дотиків до яскравих кульмінацій відтворюють стрімкі й мінливі рухи рибок. Гармонічна мова базується на терціях і тритоні. Співставлення мажору та мінору особливо ефектно представлено у коді з хроматичними фігураціями та чергуванням *Fis-moll* і *Fis-dur*, що завершується граціозним «затиханням» образу, подібним до ряботіння води. «*Poissons d'or*» є своєрідним маніфестом поезики Дебюссі, із мінімального сюжету він творить безмежний художній світ, де кожен звук набуває символічного виміру.

У фінальній п'єсі циклу різниця між виконавськими інтерпретаціями Фу Цун та Хаочен Чжан стає найбільш очевидною. Для Фу Фун виконання «*Poissons d'or*» означає гнучке фразування й пластичні лінії, де «золоті рибки» радше символи, ніж мальовані образи. Його інтерпретація тяжіє до внутрішньої поезії та символістського підтексту. У виконавській інтерпретації

Фу Цун п'єса звучить камерно, майже графічно. Його інтерпретація нагадує японську гравюру: швидкі пасажі – це не стільки блиск риб, скільки тонкі лінії, що змінюють напрямок. Тут панує витонченість і стриманість.

Хаочен Чжан трактує твір яскраво-імпресіоністично. Для нього «золоті рибки» – це блискуча ілюстрація, майже мальовнича картина у звуках, в якій віртуозність служить створенню ефекту блиску та рухливості. Він вибудовує «Poissons d'or» як справжню феєрію кольору та руху. Його динаміка ширша, темпи дещо швидші, а звукова палітра сяє, немов золоті рибки дійсно «грають у воді».

Висновки: У композиторській практиці Клода Дебюссі важливе місце посідають екзотичні колористичні засоби, запозичені з орієнтальної музики: пентатоніка, паралельні квінти й кварта, особливі артикуляційні акценти. Вони відкривають нові смислові виміри музичних образів, формуючи своєрідний звуковий синтез, де західноєвропейська традиція взаємодіє з культурною спадщиною Сходу. Це збагачує виконавську інтерпретацію багатшаровими інтонаційними та стилістичними нюансами. Проведене дослідження підтверджує, що другий зошит «Образів» не лише демонструє міжкультурний синтез у музичній мові композитора, а й виявляє його новаторське звернення до орієнтальної естетики, яка стає ключем до розуміння історичного контексту та мистецьких пошуків на перетині Сходу і Заходу на початку XX століття.

Відзначено, що виконавська інтерпретація китайських піаністів нерідко ґрунтується на нерациональних, інтуїтивних глибинних структурах художнього образу. Виконання та інтерпретація Фу Цун тяжіє до символістської, інтимної поетики, тоді як Хаочен Чжан – до імпресіоністичної прозорості та яскравої концертної виразності. Відтак, зіставлення інтерпретацій Фу Цун та Хаочен Чжан другого зошиту «Образів» Клода Дебюссі дозволяє простежити два різні, але взаємодоповнюючі підходи до стилю композитора. Фу Цун тяжіє до внутрішньої зосередженості та «символістського» тлумачення, його виконання нагадує інтимну бесіду з музичним текстом, де кожна деталь

артикулюється як знак або натяк. Така інтерпретація формує атмосферу медитативного споглядання, у якій переважає відчуття поетичного підтексту й внутрішньої метафорики. Хаочен Чжан, навпаки, демонструє сучасну концертну модель інтерпретації, де домінують чіткість форми, прозорість фактури та широка динамічна палітра. Його прочитання виявляє імпресіоністичну стихію Дебюссі, яка подається у яскравих барвистих проєкціях, немов у грі світла й тіні. Такий підхід створює ефект об'ємності, «оркестровості» фортепіанного звучання, водночас підкреслюючи архітектоніку циклу. Таким чином, у порівнянні відкривається подвійна природа другого зошиту «Образів» – символістська, пов'язана з інтимним світом натяків і тиші (Фу Цун), та імпресіоністично-колеристична, експресивна, орієнтована на зовнішню яскравість і масштабність (Хаочен Чжан). Це підтверджує універсальність стилю Клода Дебюссі, який припускає різні виконавські моделі – від медитативного камерного звучання до концертної віртуозної репрезентації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Деоба Сергій. Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального. Knowledge, Education, Law, Management, 2023. № 2 (54). С. 33–41.
2. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2021. Вип. 130 : Історія музики – 2020. Ювілейні та пам'ятні дати. С. 24–51.
3. Пен Жуй. Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку : дис. ... доктора філософії : 025 – «Музичне мистецтво». Харків, 2024. 267 с.
4. Саїд Е. В. Орієнталізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
5. Brody Elaine. Paris : the musical kaleidoscope, 1870–1925. New York : G. Braziller, 1987. 424 p. URL : <https://archive.org/details/parismusicalkale00brod> (date of access: 15.03.2025)
6. Howat R. Debussy and the Orient. Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations. Harwood Academic Publishers, 1994. P. 45–81.
7. Locke Ralph P. On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 69. Issue 4, 2012. P. 318–328.
8. Lockspieser Edward. Debussy, His Life and Mind. 2 vols. London : Cassell, 1965.

9. Lockspieser Edward. Debussy. London : J.M. Dent & sons LTD, 1980. 301 p.
10. Metaxaki M. Considerations for pedalling Debussy's piano music. Unpublished Doctoral thesis. City University London, 2005. 226 p.
11. Priest Deborah. Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky. London : Routledge, 1999. 358 p.
12. Roberts Paul. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland : Amadeus Press, 1996. 372 p.
13. Schmitz Ellie R. The Piano Works of Claude Debussy. New York : Duell, Sloan & Pearce Publishers, 1950. 236 p.
14. Schmitz Michael David. Oriental influences in the piano music of Claude Achille Debussy. Dissertation-Reproduction of Doctor of Musical Arts with a Major in Performance. The University of Arizona, 1995. 216 p.
15. Tamagawa Kiyoshi. Echoes from the East : The Influence of the Javanese Gamelan on the Music of Claude Debussy. Lexington Books, 2019. 179 p.

REFERENCES

1. Deoba, Serhii (2023). Exotic Component of Debussism: Interaction of Universal and Personal. Knowledge, Education, Law, Management. Issue 2 (54). Pp. 33–41. [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. B. (2021). Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a Modern view of the Problem of Style Identification. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Issue 130. Kiev : NMAU. P. 24–51. [in Ukrainian].
3. Peng, Rui (2024). Piano performance in China: stages of historical development : Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art”. Kharkiv, 2024. 267 p. [in Ukrainian].
4. Said, E. V. (2001). Orientalisme. Kiev : Їditions Solomiya Pavlychko “Osnovy”. 511 p. [in Ukrainian].
5. Brody, Elaine (1987). Paris : the musical kaleidoscope, 1870–1925. New York : G. Braziller. 424 p. URL : <https://archive.org/details/parismusicalkale00brod> (date of access: 15.03.2025). [in English].
6. Howat, R. (1994). Debussy and the Orient. Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations. Harwood Academic Publishers. P. 45–81. [in English].
7. Locke, Ralph P. (2012). On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 69. Issue 4. P. 318–328. [in English].
8. Lockspieser, Edward (1965). Debussy, His Life and Mind. 2 vols. London : Cassell. [in English].
9. Lockspieser, Edward (1980). Debussy. London : J.M. Dent & sons LTD. 301 p. [in English].
10. Metaxaki, M. (2005). Considerations for pedalling Debussy's piano music. Unpublished Doctoral thesis. City University London. 226 p. [in English].

11. Priest, Deborah (1999). Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky. London : Routledge. 358 p. [in English].

12. Roberts, Paul (1996). Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland : Amadeus Press. 372 p. [in English].

13. Schmitz, Ellie R. (1950). The Piano Works of Claude Debussy. New York : Duell, Sloan & Pearce Publishers. 236 p. [in English].

14. Schmitz, Michael David (1995). Oriental influences in the piano music of Claude Achille Debussy. Dissertation-Reproduction of Doctor of Musical Arts with a Major in Performance. The University of Arizona. 216 p. [in English].

15. Tamagawa, Kiyoshi (2019). Echoes from the East : The Influence of the Javanese Gamelan on the Music of Claude Debussy. Lexington Books. 179 p. [in English].