

УДК 81.37 : 785.73 : 78.07.1(44)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-7>

Анна Вячеславівна Сотнікова
ORCID ID: 0009-0008-0319-1515

наукова аспірантка, викладачка кафедри камерного ансамблю
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
annasottovoce@gmail.com

СЕМАНТИКА АНСАМБЛЕВОЇ ТЕМБРАЛЬНОСТІ ТРІО-СКЛАДІВ У ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Актуальність. Увагу сфокусовано на творах французьких композиторів, і зокрема — на їх фортепіанних тріо та творах для інструментального тріо-складу. Творчість французьких авторів складає окрему гілку в процесах розвитку фортепіанного тріо та творів для інструментального тріо-складу, отже, актуальність статті полягає у дослідженні жанрово-стильових та художньо-семантичних особливостей інструментальних тріо в творчості французьких композиторів II половини XIX — I половини XX століття. **Метою роботи** є дослідження семантики ансамблевих тембрів фортепіанного тріо та тріо-складів у творчості французьких композиторів. **Методологія роботи** базується на використанні історико-культурологічного, музикознавчо-аналітичного, органологічного, виконавсько-текстологічного методів. **Наукова новизна роботи.** Вперше в українському музикознавстві досліджується семантика ансамблевої тембральності, як певної сукупності інструментально-художньої якості в органологічно різноманітних тріо-складах в творчості французьких авторів II половини XIX — I половини XX століття — Клода Ашиля Дебюссі та Жака Ібера. Здійснений композиційно-виконавський аналіз творів К. Дебюссі (Фортепіанного тріо та Сонати для флейти, альту та арфи), та Ж. Ібера (Тріо для скрипки, віолончелі та арфи, «Інтерлюдії» для скрипки, флейти та клавесину/арфи). **Висновки.** Увагу сфокусовано на двох типах тріо французьких авторів межі XIX–XX століть, диференціація яких обумовлена органологічними та семантичними розрізненнями ансамблевої структури, що суттєво впливає на композиційні та художньо-звукові особливості творів. В творчості Ібера та Дебюссі виникає особлива тембрально-звукова палітра, яка відтворює арфовість звучання у всіх своїх інструментальних складових.

Ключові слова: семантика ансамблевого тембру, тріо-склади, фортепіанне тріо, камерно-ансамблева творчість Ж. Ібера та К. Дебюссі.

Sotnikova Anna Viacheslavivna, Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Chamber Ensemble of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantics of ensemble timbrality of trio syllables in the work of French composers

Topicality. Attention is focused on the works of French composers, and in particular on their piano trios and works for instrumental trios. The creativity of French authors constitutes a separate branch in the development processes of the piano trio and works for instrumental trio compositions, therefore, the relevance of the article lies in the study of genre-stylistic and artistic-semantic features of instrumental trios in the works of French composers of the second half of the 19th – the first half of the 20th century. **The purpose** of the work is to study the semantics of the ensemble timbres of the piano trio and trio compositions in the works of French composers, in particular – Cl. Debussy and J. Iber. **The methodology** of the work is based on the use of historical-cultural, musicological-analytical, organological, performance-textological methods. **Scientific novelty of the work.** For the first time in Ukrainian musicology, the semantics of ensemble timbre, as a certain combination of instrumental and artistic quality in organically diverse trio compositions in the work of French authors of the second half of the 19th – the first half of the 20th century – Claude Achille Debussy and Jacques Iber – is being investigated. A compositional and performance analysis of the works of K. Debussy (Piano Trio and Sonata for Flute, Viola and Harp) and J. Iber (Trio for Violin, Cello and Harp, "Interludes" for Violin, Flute and Harpsichord/Harp) was carried out. **Conclusions:** Attention is focused on two types of trios by French authors at the turn of the 19th – 20th centuries, the differentiation of which is due to organological and semantic distinctions of the ensemble structure, which significantly affects the compositional and artistic-sound features of the works. In the work of Iber and Debussy, a special timbral-sound palette appears which reproduces the harp-like sound of all its instrumental components.

Key words: semantics of ensemble timbre, trio compositions, piano trio, chamber-ensemble work of J. Iber and C. Debussy.

Актуальність. Фортепіанні тріо є надзвичайно затребуваним жанром у різні історично-стильові часи. До них зверталися як класицисти та романтики, так і сучасні автори. Інструментальний склад скрипка-віолончель-фортепіано постає семантичним стрижнем багатьох камерно-ансамблевих жанрів (тріо, квартет, квінтет тощо). Семантична спрямованість французьких авторів на органологічну складову інструментального тріо значно відрізняється від усталеної жанрової структури творів для трьох: вони відмовляються від складу скрипка-віолончель-фортепіано та вводять до тембральної палітри тріо «тендітні» інструменти

(за термінологією М. Сапонова) [7], які застосовувалися в камерній сфері аристократичного салону.

Таким чином, твори французьких авторів для інструментального тріо повертають нас до генетичних основ камерності. За визначенням Л. І. Повзун, генетичний код камерних жанрів містить «сміслові ядро» камерності як спрямованості у вищу духовну сферу, що обумовлено тривалим перебуванням у спільних історичних та художніх умовах з музикою сакральною. І хоча в процесі розвитку камерно-інструментальні жанри зазнали впливу багатьох історично-естетичних напрямів, смисловий інструмент – відчуття високості, водночас заглибленості у потаємні куточки душі, закладене в бароковий період, зберігається як головна «пам'ять жанру» [5, с. 16]. В творах для тріо-складів французьких авторів Клода Дебюссі та Жака Ібера відбувається тембрально-динамічне полегшення ансамблевої фактури, звучання фортепіано зазнає певної трансформації, орієнтуючись не на класико-романтичні оркестральні звучності, а на вишукані клавесинові звучності.

В нашій статті увагу сфокусовано на творчості французьких композиторів, і зокрема, – на фортепіанних тріо та творах для інструментального тріо-складу, оскільки вони складають окрему гілку в процесах розвитку фортепіанного тріо та інструментального тріо-складу.

А отже, актуальність статті полягає у дослідженні жанрово-стильових та художньо-семантичних особливостей інструментальних тріо в творчості французьких композиторів II половини XIX – I половини XX століття.

Метою роботи є дослідження семантики ансамблевих тембрів фортепіанного тріо та тріо-складів у творчості французьких композиторів К. Дебюссі та Ж. Ібера.

Виклад основного матеріалу. До початку XIX століття цілком склалася система камерно-ансамблевих жанрів, остаточно закріплюються класичні жанрові канони, пов'язані з типізацією форми та змісту ансамблевих форм; усталюються органологічні та семантичні засади кожного ансамблевого складу; кристалізується інструментальний стрижень кожного ансамблевого різновиду – тріо/квартетів/квінтетів тощо.

Струнні та фортепіанні тріо, що сформувалися до класицистського періоду як окремі камерно-ансамблеві жанри, беруть свій початок у більш давніх історичних шарах, зокрема, – від жанрового різновиду тріо-сонати, з генетично властивою їй інструментальною багатозначністю, фактурна основа якої стала смисловою матрицею всіх кількісних та якісних ансамблевих жанрових типів.

З нашої точки зору, слід диференціювати *клавірні/фортепіанні, струнні тріо* та *інструментальні тріо-склади*, в яких відсутнє фортепіано (останнє може бути заміником будь-якого з інструментів ансамблевого складу: практики такої заміни сягають барокової традиції *Klavierauszug*).

Предметом даної статті обрано жанр фортепіанного тріо та жанровий тип інструментального тріо-складу без участі фортепіано:

- органологічна структура фортепіанного тріо належить до категорії *константних* жанрів [6].

- жанровий тип інструментального тріо-складу не має постійної стрижневої органологічної структури, бо містить темброво-неоднорідні інструменти, тобто, тембральні показники такого складу є мобільними (за термінологією І. Польської, «релятивні склади») [6].

Увагу акцентовано на інструментальних тріо французьких авторів, оскільки шляхи розвитку фортепіанного тріо в творчості французьких композиторів отримували інші семантичні чинники, що пов'язано з іменами Каміля Сен-Санса та Сезара Франка, навколо яких згуртувалися молоді французькі музиканти – Венсан д'Енді, Ернест Шоссон, Анрі Дюпарк, Габріель Форє та інші.

Організоване за їх участю «Національне товариство» (1870) суттєво вплинуло як на поживавлення сфери національної камерно-інструментальної музики, так і на розвиток французького інструментального тріо, фактурна та органологічна семантика яких значно відрізняється від усталених класицистсько-романтичних традицій.

У даному підході важливою постає генеза та еволюція тембральної структури інструментальних тріо-складів, а відтак,

нагадаймо, що струнне тріо – скрипка-альт-віолончель – та фортепіанне тріо – фортепіано-скрипка-віолончель – усталили до класицистського періоду свою органологічно-семантичну та композиційну структуру в системі камерно-ансамблевих жанрів. Будь-який новий інструмент у цьому складі сприймався як особливе тембральне забарвлення, яке суттєво не змінювало семантичного навантаження твору.

Що стосується класичного типу фортепіанного тріо – він склався в середині XVIII століття у творчій діяльності композиторів-представників мангеймської школи, і, поряд із симфонією, сонатою та квінтетом, є твором у формі сонатно-симфонічного циклу, три- чи чотиричастинної композиційної структури, де перша, як правило, має форму сонатного *allegro*.

З нашої точки зору, можна прослідкувати певні ансамблево-тембральні пріоритети в кожен історично-стильову добу та в кожній національній композиторській школі, зокрема, вперше класична структура фортепіанного тріо з'являється в творчості Й. Гайдна; показово, що сам композитор називав свої тріо-твори «клавірними сонатами», акцентуючи увагу на ролі клавіру в таких ансамблевих поєднаннях, часто автор звертався до барокових традицій альтернативної заміни інструменту (клавесину/клавіру).

У своїх фортепіанних тріо В. Моцарт не звертається до подібної практики, його твори характеризуються стабільною інструментальною складовою: фортепіано – скрипка – віолончель («константні склади»). В творчій спадщині композитора існує лише одне тріо, в якому автор експериментує з тембрально-ансамблевим звучанням: це Тріо для клавіру, кларнету та альту *Es-dur* (*Kegelstatt Trio*). В фортепіанних тріо Моцарта функції інструментів урівноважуються, що постає характерними ознаками цього жанру. Фактура – гомофонно-гармонійна; ансамблева фактура відтворює розвинену партію скрипки та віолончелі при провідній ролі фортепіано; протиставлення звучання фортепіано та струнних інструментів відбувається за рахунок штрихових відмінностей та, водночас, передбачає артикуляційно-динамічну збалансованість ансамблевого звучання. Наприклад,

у партії фортепіано може звучати пасаж *staccato*; у той же час, скрипка та віолончель ведуть пасажі *legato*.

Окреслюючи семантичні особливості ансамблевої взаємодії в фортепіанних тріо Гайдна й Моцарта, можемо визначити їх як *полілог злагоди*, оскільки в інструментальній взаємодії існує цілковита смислова узгодженість – гармонія (інструменти доповнюють, договорюють, підтримують один одного).

Фортепіанні тріо Л. ван Бетховена в певному сенсі поривають з поняттям камерності (як орієнтованості на обмежені акустично-просторові умови та делікатні камерні звучання), наділяючи ансамблеву фактуру оркестральними звучностями та композицію – симфонічними масштабами. Такий семантичний різновид визначаємо як *полілог контрастів*, що передбачає концертно-контрастну інструментально-ансамблеву взаємодію: Бетховен, урівноважуючи тембрально-динамічні функції інструментів, актуалізує можливості відтворення оркестральних звучностей [1, с. 3]. Таким чином відбувається симфонізація фортепіанного тріо: композитор сприймає фортепіано як оркестр, партія якого *полі-фонічна/полі-тембральна*. Відтак, можна говорити про багатоінструментальність та багатотембровість фортепіанного звучання, що відбувається завдяки розширюванню фортепіанної фактури на різноінструментальні тембри (за термінологією Л. Повзун, «художня диференціація ансамблевої фактури») [5, с. 168].

Художньо-рольова самодостатність кожної з партій збагачує внутрішню ансамблево-полілогічну природу інструментального вираження, що породжує і нові види ансамблевої фактури. При цьому у фактурних шарах явно прослуховуються тембральні забарвлення оркестрових звучань. Тобто, композитор мислить в тріо безпосередньо тембрами оркестрових інструментів, виводячи цей жанр з розряду камерного в концертно-оркестральний.

Відомо про 16 фортепіанних тріо цього автора, у двох з яких Бетховен доручає виконувати партію скрипки ще й кларнету, до того ж Тріо ор.38 має 6 частин, що є зверненням до традицій барокового дивертисменту. Отже, Фортепіанне тріо E-dur, ор.38 для скрипки/кларнету, віолончелі та фортепіано (де у якості основ-

ного тембрального складу автор передбачає скрипку, а як альтернативну заміну – кларнет); Фортепіанне тріо для кларнету/скрипки B-dur, op.11, "Gassenhauer" (тричастинне), тут кларнет є основним тембральним складом, а скрипка постає альтернативним. Таким чином, у своїх тріо Бетховен експериментує як з органологічним складом, так і зі структурою циклічності.

До періоду свого розквіту – доби романтизму – фортепіанне тріо пройшло декілька етапів смислової та органологічної трансформації, на останню суттєво вплинули симфонічна, віртуозно-концертна та камерно-романсова сфери. Результатом таких взаємовпливів стала поява нових типів інструментально-ансамблевого тріо, зокрема:

- тріо симфонічного типу, де є установка на оркестральні звучання;
- тріо концертно-віртуозного типу, що тяжіє до яскраво вираженого естрадно-віртуозного начала;
- тріо лірико-романсового типу, з установкою на камерний характер звучання [3].

У значній мірі приналежність до певного типу залежала від ролі фортепіано, від його фактурних особливостей.

Романтики, як і композитори-класики, дотримуються усталеного складу фортепіанного тріо та дуже вибірково, лише інколи вводять інструмент іншої тембральної специфіки звуковедення, заради привнесення художньої різнобарвності звучання або певного відокремлення тембру, якого потребувала авторська концепція музичного твору, зокрема: К. М. фон Вебер – Тріо для фортепіано, флейти та віолончелі op. 63 (g-moll), де флейта відтворює атмосферу пасторальності та привносить ансамблеву віртуозну легкість; флейта та віолончель мають полярну тембральну амплітуду, тому їх ансамблеве «сусідство» в одному складі є доволі нетрадиційним для жанру фортепіанного тріо. Завдяки тембральній та теситурній фактурній природі кожного з інструментів-учасників, у тріо відтворюється ефект широкого регістрового обсягу, досягаючи у такий спосіб оркестрових звучань.

Аналогічно Фортепіанному тріо Вебера, Й. Брамс вводить натуральну валторну в Фортепіанне тріо (Es-dur, op.40), іміту-

ючи мисливський ріг, що потребували сцени лісового мисливства. У Тріо Й. Брамса для фортепіано, кларнета та віолончелі оп.114 (a-moll) саме кларнету композитор доручає провідну образну ідею, відтворюючи ліричну сферу та відчуття «оксамитовості» звучання. Як відмічає К. Гейрінгер, Брамс чудово виявляє сутність цього духового інструменту – м'якого меланхолійного співака, а особливо – поєднання тембрів кларнету та віолончелі [2, с. 258].

У ХХ столітті продовжуються експериментальні пошуки композиторів у сфері нової тембральної сукупності в інструментальних тріо, зокрема, в Тріо П. Хіндемита для фортепіано, альту та саксофону (1935); у Б. Бартока: «Контрасти» для тріо скрипки, кларнета та фортепіано (1938).

Фортепіанні тріо Сезара Франка, метра французької композиторської школи того періоду, вирізняються орієнтуванням на органічність звучності, глибиною та серйозністю змісту у сполученні з романтичною свободою та закінченістю й чіткістю форми; піднесений зміст виключає зовнішні ефекти. Це – «Велике тріо» для скрипки, віолончелі та фортепіано, та три Фортепіанних тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, створені на початку 1840-х років. Тембрально С. Франк сприймав фортепіано як молодшого брата органу, його фактура відтворювала органічність звучності, на відміну від К. Сен-Санса, для якого фортепіано було художньо-технологічною базою для втілення вишуканих фортепіанних звучностей.

Отже, тонкий смак та почуття художньої міри, ясність та прозорість інструментально-ансамблевого колориту, досконале використання віртуозних можливостей інструментів презентують фортепіанні тріо Каміля Сен-Санса. Він є автором двох фортепіанних тріо – перше, оп. 18 (F-dur, 1868) та друге, «Joachim», оп. 92 (e-moll, 1892), п'ятичастинне, де перша та друга частини мають розмір 12/8 та, відповідно, 5/8. Ці тріо створені для фортепіано, скрипки та віолончелі у різні періоди життя композитора; відповідно, вони мають різне емоційне та смислове наповнення.

Зазначимо, що раніше композитор експериментував із інструментальним наповненням тріо-складів, наприклад, ним

написані Тарантела для флейти, кларнету та фортепіано a-moll, op.6 (1857) та Романс для скрипки/флейти, фісгармонії/органу та фортепіано/арфи та op. 27 (1868). Виходячи з того, що композитор надав цим творам програмних назв, він відокремив їх від низки камерних жанрів.

В дуетних жанрах К. Сен-Санса задіяні духові інструменти, нагадаймо, це низка сонат для гобою та фортепіано, для кларнету та фортепіано, в яких композитор більш захоплений ансамблевою віртуозністю, на відміну від фортепіанних тріо та тріо-складів, де він майже не застосовує тембральні та технологічні можливості духових інструментів. Також бачимо, що Сен-Санс орієнтувався саме на фортепіанні, не арфові тембри у своїх тріо-творах.

Аналіз творів вищезазначених композиторів дозволив дійти висновку про те, що у творчості С. Франка та К. Сен-Санса відбулася своєрідна стабілізація жанру фортепіанного тріо, котра кристалізувала його інструментально-семантичні засади. Проте, у творчості французьких авторів та їх послідовників інструментальна структура цього жанру зазнала кардинальних змін.

Таким чином, зазначимо, що ансамблеві твори для трьох у творчості французьких композиторів доцільно розділяти на фортепіанні тріо та тріо-склади.

Наша увага сфокусована на творчості двох композиторів – Клода Дебюссі та Жака Ібера.

У К. Дебюссі є декілька звернень до окреслених жанрів: це – Тріо G-dur для фортепіано, скрипки та віолончелі (1880) та Соната для арфи, флейти та альту F-dur (1915).

Фортепіанне тріо Дебюссі належить до його раннього періоду творчості та ще не має всіх характерних ознак музичної та стильової мови автора (1880). Тут він поки не відмовляється від традиційно класичного складу тріо, в настроях 4-х частин ще відчувається вплив творчості зрілих романтиків: фортепіанна фактура суттєво відрізняється від уявлення піаністів про імпресіоністичну колористику зрілого автора, а постає масштабним звучанням, багатоголосною фортепіанною тканиною, збагаченою емоційно та динамічно; при цьому музична тканина вишукана,

пластична, трохи навіть салонна, тобто, поняття оркестральності у Дебюссі використовується зовсім по-новому, дуже часто він звертається до верхнього регістру і щільного розташування фактури, а при цьому сама фактура прозора, повітряна та ніби світла, навіть якщо вона наповнена насиченими гармоніями, і в цьому вона відрізняється від гармоній Брамса, Франка. Але вже тоді, у юні роки, створений Дебюссі твір вийшов унікальним з точки зору тембральності, інтонаційного балансу всіх інструментів-учасників, кожна частина Тріо може бути самоцінною та виконуватися як самостійна п'єса, деякі тембральні, інтонаційні та характерні риси перекликаються із окремими номерами та настроями «Бергамаської сюїти» та «Арабесками», де самотня колоритна музика ніби нагріта теплим та ніжним сонцем. Тут ми можемо спостерігати емоційну відкритість молодого композитора, що пізніше сховається у його швидкоплинних враженнях та яку можна буде спостерігати в його більш пізніх творах, написаних для іншого складу. Що до фактурної наповненості – тут інструменти перебувають у досить рівнозначному співвідношенні, але саме фортепіано здатне відтворити такий масштаб, що проявляється в Тріо Дебюссі. Для музикантів це тріо цікаво й тим, що воно демонструє еволюцію мислення Дебюссі від романтизму до імпресіонізму, адже ми сприймаємо його мислення як фортепіанну клавесиновість, в якій композитор мислить фортепіанними тембрами і тембровими можливостями, не змушуючи інструмент «прикидатися» якимось іншим. Після очевидної арабесочно-візерунковості звукоплетіння, але, водночас, з помітними проявами навіть бетховенської фактурності першої частини (де, звертаючи увагу на манеру голосоведіння паралельними інтервалами, органний пункт «ре» та відповідну характеру музики педалізацію вже у вступі, можна також простежити, що загалом у цьому тріо поступово окреслюються позначки майбутньої *арфовості*), ювелірної витонченості другої та натхненно-романтичного настрою третьої частини Тріо, наприклад, у фіналі – четвертій частині – ми чітко чуємо бетховенський натиск. До речі, саме «Фортепіанним» тріо у Дебюссі є тільки це.

Одним з останніх творів Дебюссі є Соната для тріо-складу, яка написана восени 1915-го року, в період Першої Світової війни. Як відмічає Л. Валлас [9], спочатку Дебюссі замислив цей твір для флейти, гобою та арфи, але згодом він вирішив, що тембр альта буде кращим, гнучким поєднанням для арфи та флейти, ніж, відповідно, для арфи та гобою, тому змінив склад інструментів на той, який нам відомий: флейта-альт-арфа. Очевидно, що такий інструментальний склад тріо привертає увагу саме своїм унікальним тембром: завдяки своїй теситурі та смичковим штрихам альт створює своєрідний «амортизуючий тембральний місток» між м'якістю звуковедення флейти і щипковістю арфи.

Слід згадати, що самим раннім тріо-твором для такого складу інструментів є «Терцеттіно» Т. Дюбуа, створене у 1905 році. Цей одночастинний твір, відносно невеличкий за тривалістю, має лірико-романтичний характер. Просте та елегантне Терцеттіно особливо контрастує в плані стилю та форми з багаточастинною арфовою Сонатою Дебюссі.

Листи Дебюссі до Ж. Дюрана свідчать, що він глибоко поринув у цей твір під час написання, перебував у прекрасному забутті, віддалившись від звичного життя, навіть соромлячись подібної благостності.

У вступі до одного з зарубіжних видань Сонати Дебюссі його редактор Е. Ліст [8] нагадує, що у своєму циклі сонат для різних інструментів автор прагнув втілити ідею повернення до істинної, не суто сучасної, традиції, яка може поєднатися зі спадщиною Ж.-Ф. Рамо (рядки з листа К. Дебюссі доктору Пастеру Валлері-Радо, 1915 рік).

Відомо, що свій задум автор відтворив в останніх творах, створивши, на жаль, лише 3 із запланованих 6 сонат, бо пішов з життя навесні 1918 року. Навіть нотне оформлення було, за бажанням Дебюссі, стилізовано quasi видання XVIII-го сторіччя, а саме – їх візуальне та графічне оформлення, ремарки, тлумачення тощо.

За думкою науковців [4], у Сонаті для такого вишуканого складу Дебюссі знайшов м'які, вкрадливі фарби, що особливо тонко поєднують риси імпресіонізму з неокласичними тенден-

ціями, з елементами напрямку так званого «модернізованого клавесинізму», улюбленого автором. Відповідно до характеру інструментів, загальна атмосфера є м'якою та стриманою, але вона не затьмарена хворобливістю епохи декадансу. Незважаючи на певну «хімерність» флейти та танцювальну легкість Інтерлюдії та Пасторалі, стан меланхолії, що домінує протягом твору, непереборний. Показово, що композитор називає свій твір для тріо-складу – Сонатою, що теж кореспондується зі своєрідною тенденцією неокласицизму. Фактура цієї *арфо-сонати* (термін наш, А. С.) істотно відрізняється від його раннього фортепіанного тріо. Тут використовуються доволі нетрадиційні тональності та широка емоційна палітра, завдяки прозорому та ніби невагомому, ювелірному «звукوپавутинню» та ретельній взаємодії усіх голосових ліній інструментів.

На наш погляд, ця Соната для трьох інструментів є цілковитим контрастом до тлумачення жанру фортепіанного тріо, вона повертає нас до барокових тріо-сонат, де два мелодійні інструменти звучали у супроводі basso continuo (клавесину/арфи/гітари/віоли da gamba), проте, Дебюссі наділяє кожний інструмент уявного basso continuo солюючими функціями, ансамблева фактура – просторово-розріджена, що наближає до таких суто імпресіоністичних станів, як споглядальність, романтичність, ліричність, ноктюрновість, медитативність, до перманентної готовності вражатись чимось прекрасним. Часті зміни темпу протягом твору теж свідчать про певну ефемерність його образів, навіть про деяку їх «невловимість», але ж за допомогою особливої ансамблевої тембральності цю образну палітру можна втілювати дуже яскраво. Кожна частина – це стан одного настрою, що, проте, подається у єдиній манері вишуканості. Тут виявлені типові для стилю Дебюссі риси: тонке промальовування тембру, звукофарбовість, характерний мелос, опрацювання якого за своїми внутрішніми законами можна порівняти з принципом розвитку варіацій.

Зазначимо, що композитор не використовує усталені форми сонатної циклічності, відмовляється від сонатного allegro, звертаючись, скоріше, до принципу сюїтності:

I частина – «Пастораль», яка з першої ж гармонії вводить слухача в стан медитації також за допомогою повільного протяжного темпу, особливої педалізації, стану невизначеності. Всі інструменти тут є рівноправними учасниками, не можна сказати, що якась партія має головну роль, а інші – акомпануючі. Є очевидна схожість цієї частини, в якій пасторальність образу відтворена за допомогою звучання арфи та флейти, з твором Дебюссі «Післяполудневий відпочинок фавна», де тембри цих і подібних до них інструментів підтримувалися відповідною фортепіанною фактурою, тобто, ми можемо навіть позначити певний ефект «фавновості» у пасторальних образах Дебюссі.

II частина – «Інтерлюдія», що має характер менуету, її властива легка танцювальність, також вишуканість гармоній, регістрове розмаїття. За формою це 7-частинне рондо.

III частина – «Фінал», де спостерігаємо активну енергію розвитку та трансформоване ствердження всіх попередніх ідей, проте, наприкінці твору повертається тема, яку ми чули на початку Сонати, що створює своєрідну смислову арку. Тут бачимо різні прийоми музичного розгортання та виконання: вібрація у арфи, пічікато у альтя.

Протягом Сонати відбуваються постійні темпові зрушення, також присутні ефекти *rubato*, що підкреслює своєрідну абстрактність та ефемерність тематичних ідей. Іноді повертаються теми з попередніх частин, це може нагадувати жанр фантазії. При цьому загальний характер Сонати для флейти, альтя та арфи відрізняється унікальною граціозністю та пластичністю. Відзначимо, що в Сонаті ми бачимо звернення до традиції альтернативної заміни інструментів ансамблевого складу, зокрема:

- флейта – альт – арфа;
- флейта – віолончель – арфа;
- скрипка – альт – арфа;
- флейта – альт – фортепіано.

Унікальність цього твору полягає ще й у тому, що він надихнув і інших композиторів творити у цьому ж тембрально-ансамблевому тріо-напряму – з того часу аж до наших днів, ставши своєрідною тембральною моделлю-взірцем звучання, втіленою творчою знахідкою.

Аналогічні органологічно-семантичні пошуки спостерігаємо і в опусах Жака Ібера – романтика у початковий творчий період та імпресіоніста у подальшому, який також експериментував із тріо-складами: в 1944-му році Ібером було створено Тріо для скрипки, віолончелі та арфи, на написання якого композитора надихнула власна донька, відома арфістка Жаклін Ібер-Жилле. Цей твір по праву вважають блискучим зразком віртуозної майстерності інструментування, він насичений подієвим та особистісним драматизмом, глибокими та пронизливими для сприйняття екзистенційними роздумами. Тут автор також використовує барокову ідею альтернативної заміни інструментів, що дозволяє сучасним виконавцям заміняти інструменти, і не тільки арфу – фортепіано, а іноді скрипку – флейтою. На відміну від цього, наприклад, в Сонаті Дебюссі для тріо-складу присутні 2 мелодійні інструменти та інструмент, який складає гармонічну та ритмічну основу ансамблю, своєрідне *basso continuo*, що, нагадаємо, є даниною барокової традиції тріо-сонати.

Перша та третя частини даного тріо відрізняються своєрідним зіставленням дуетних епізодів скрипки – віолончелі та арфової музичної тканини, разом з тим, сольні висловлення арфи, у свою чергу, доповнюються ними інтонаційно, тематично та тембрально, тут немає жодної «фактурної агресії», конфліктності у протиставленні, всі інструменти ансамблю ніби розважаються чи жартують між собою навіть у суперечках, що є прикладом «полілогу злагоди». Також ми чуємо майже спочатку першої частини такий вже знайомий за творчістю Ібера іспанський колорит, що також створює характерний яскравий виклик, звернення до таємниць середземноморської культури. Вступ арфи/фортепіано до другої частини створює статичними і, нібито, «закритими» гармоніями своєрідний тембральний ефект вакууму, який привертає всю увагу до очікування появи теми у віолончелі, і ці гармонії немов би огортають цю тему, коливають її своєю баркарольністю, повністю сприяють/підтримують та погоджуються з нею, створюючи таким чином ідеальні умови для її розвитку, тобто, віолончельна тема тут жодним чином не вступає з арфою в будь-який смисловий конфлікт чи дисонанс. Зауважимо, що

віолончель у даному випадку має теж особливе значення, вона надає ансамблевій фактурі оксамитовість. Це є важливою тембральною якістю віолончелі, що дозволяє їй сольні висловлення у манері медитативного ліричного роздуму.

Дещо пізніше, в 1946-му році, Ібер пише програмний твір «Інтерлюди» для тріо-складу клавесин/арфа – флейта – скрипка, створений у поетичній, ностальгічній та дуже інтимній чарівній манері (нагадаємо, термін «інтерлюд» походить від пізньолатинського «*interludium*» – невеличка п'єса, яка поєднує різні частини театральної вистави чи іншого «масштабного» твору). Але Жак Ібер надає своїм Інтерлюдам самостійного смислового значення: перша інтерлюдія – *andante sostenuto* – менует, який існує нібито «поза часом», повільний, делікатний, урівноважений і світло-сумний (тут ми можемо згадати фортепіанний цикл Пауля Хіндемита «*Ludus Tonalis*», в якому містяться саме інтерлюдії як незалежні твори). Надзвичайно французька у найбільш злободенній і поетичній манері, тричастинна форма переходить від стримано-ніжної до жвавої – і назад, – до гострого дуету, який витримано у ритмічному павутинні обертонів арфи, що не виключає при цьому і тембральних ефектів клавесиновості. Друга інтерлюдія – суто іспанське *allegro vivo*. Цей пряний андалузський танець *Alla Gitano* посідає важливе місце з відтворенням *фламенко-гітари* за допомогою особливих гармоній невизначеності (та певних мотивів), а мелодичні та декоративні лінії флейти та скрипки створюють яскравий іберійський атмосферний аромат. Отже, Інтерлюдії складаються з помітної музичної пари, де використовується традиційний повільно-швидкий *патерн* і стилістичну проекцію, – відповідно, спочатку Франції, а потім і Іспанії, ідеального представника франко-іберійського меланжу, який також можна знайти у Дебюссі, Массне, Равеля та у інших французьких авторів. У задумі Ібера теж закладено ідею множини варіативної заміни органологічного складу інструментів. Отже, цей цікавий твір можливо також виконувати 2 флейтами та фортепіано, чи флейтою – гобоєм – арфою.

У першій п'єсі саме арфа створює ефект «напівпрозорості» тембрального звучання, у порівнянні з ідентичним акомпане-

ментом, який може виконувати й фортепіано; перед репризою створюється особлива, неформальна темпова зупинка, яка дозволяє відчутти ефект античного шедевру тієї епохи, і також – спочатку п'єси, під час експозиції теми, у якої немає руху як такого (у плані співвідношення темпової та фактурної характеристик), але є відчуття того, що ця неквапливість аж ніяк не розтягнута, не статична, це саме такий образ для особливого сприйняття, образ, що саме так існує та розвивається: отже, це не статика, це така дуже повільна і делікатна динаміка розвитку. І у цілому є сенс розглядати цей філігранний інтерлюд як своєрідне музичне посилання до еталонів античності.

У порівнянні тембрів арфи та фортепіано у цьому ансамблевому складі арфа створює більш прозору атмосферу, дуже світлу печаль – навіть залишаючись ніби «на другому плані», створює можливість доволі делікатних висловлювань для інших інструментів-учасників саме завдяки цьому тембровому філіруванню у ансамблі.

Стосовно складу за участю фортепіано, загальні тембри у цьому творі стають більш рівноправним завдяки фактурній щільності, нашарування якої не дають уводити флейтові та скрипкові репліки у простір, а ніби фіксують їх тембри на фоні фортепіано.

Також є враження, що у цьому творі саме у арфа-складі усі «емоційні» репліки інших учасників сприймаються як більш делікатні висловлювання, що у фортепіано-складі звучить з більшим драматизмом.

Тобто, варіантне використання органологічного складу арфа/клавесин/фортепіано із відповідними інструментами має деякі відмінності у порівнянні виконання, які пов'язані саме з тембральною палітрою властивостей інструментів, із різноманітними обертоновими ефектами та взаємодією вищезазначених явищ, але кожен з цих тріо-складів розкриває свою неповторну сутність і відповідні ефекти цього твору.

Цілком можна віднести «Інтерлюди» до лірико-романсового типу творів, де превалює саме камерний, фактурно делікатний, але дуже емоційно глибокий характер звучання, чому сприяють тембральні можливості цього ансамблю.

Відомо, що камерний міні-цикл Ібера з двох інтерлюдій походять саме з його музичного супроводу до п'єси Le Burlador Сюзанни Лілар, де можна побачити своєрідний феміністичний погляд на культову історію Дон Жуана.

Цікаво відмітити, що дотримання барокової традиції у французів тут простежується навіть у тому, що музиканти виконують Тріо та Інтерлюди Ібера, а також Сонату-тріо Дебюссі – стоячи.

Проведений аналіз обумовив висновки про те, що Жак Ібер розпочав власні «тріо-досвіди», експериментуючи з тембрами, з різними складами інструментів приблизно у 1927–1930 роках, коли створив Вокаліз-Етюд (Арію) для вокалу (сопрано) та фортепіано F-dur, та аранжував її для інших складів у інших тональностях з іншими інструментальними комбінаціями, таких як: флейта-скрипка-фортепіано, флейта-кларнет-фортепіано, флейта-фортепіано, флейта-альт-фортепіано, флейта-альт-арфа, саксофон(альт)-фортепіано, саксофон-альт-фортепіано, сопрано-флейта-фортепіано, навіть сопрано-альт-фортепіано. Її теж виконують стоячи, як у барокової традиції. «Арія» створена у експресивно-ліричній манері, що надає можливість, наприклад, арфі, флейті та саксофону проявити свої мелодичні можливості яскраво та емоційно.

До речі, вимоги сучасної виконавської практики також передбачають можливість альтернативної заміни інструментів, зокрема, варіанти виконання партії арфи або клавесину на сучасному фортепіано. Це потребує додаткового налаштування піаніста на «інакшу» звукову реалізацію традиційного фортепіанного туше, яке було характерне для клавесинних звучань французьких композиторів. У спостереженнях впливу певного типу фортепіанної партії на ансамблевий тембр відмітимо трансформацію фортепіанного *полі-звучання* в фактурних виявленнях французьких авторів: акордова фактура сприймається не як звучання інструментів оркестру, а як арпеджоване звуковедення арфи. Тобто, при виконанні цих творів на фортепіано, а не на оригінальному інструменті (клавесині або арфі), ми шукаємо інші тембрально-звукові можливості в фортепіанній фактурі. Такий досвід є дуже цікавим та захоплюючим, бо сприяє роз-

ширенню уявлень піаніста та піаніста-ансамбліста про тембрально-акустичні можливості власного інструмента, що, в свою чергу, значно збагачує ансамблево-тембральну звучність.

Висновки. Проведений історичний екскурс інструментальних тріо композиторів різних стильових епох обумовив висновки про те, що органологічний стрижень інструментального тріо – фортепіано-скрипка-віолончель – склався в творчості віденських класиків, а тембральна структура фортепіанного тріо зазнала суттєвих трансформацій, у порівнянні з попередніми етапами розвитку, в творчості німецьких, польських та чеських авторів.

В інструментальних тріо французьких композиторів з'являється нова тембральна якість, яку ми визначаємо як *арфовість ансамблевого звучання*, що проявляється не тільки у відтворенні звучання арфи на фортепіано, але й у наданні арфових фактурних та тембральних якостей інструментам тріо-складу. Аналіз творів Дебюссі та Ібера надав підстави для виокремлення тембру арфи як провідного образно-сміслового стрижня, авторської ідеї ансамблевого звучання. Зазначимо, що тенденція *арфовості ансамблевого тембру* отримала пролонгацію в подальшій творчості французьких авторів.

У даній статті сфокусували увагу на двох типах тріо французьких авторів межі XIX–XX століть, диференціація яких обумовлена органологічними та семантичними розрізненнями ансамблевої структури, що суттєво впливає на композиційні та художньо-звукові особливості творів. Слід відзначити, що ці різновиди паралельно існували в творчості французьких композиторів:

- фортепіанний, з традиційним органологічним складом, композиційною циклічністю, фактурною масштабністю звучання;
- *арфовий*, де відбувається відхід від традиційного органологічного складу та структурних засад побудови композиційної форми.

Хоча, на відміну від своїх попередників, фактура фортепіано не мислилась французькими композиторами як заміник оркестру, а була «горизонтальним поєднанням різноманітних тембральних якостей». Для цього переваги надавалися верхнім

регiстрам, що створювали ефекти просторовості, прозорості, повітряності.

Таким чином, у творчості французьких композиторів В творчості Ібера та Дебюссi виникає особлива тембрально-звукова палітра, яка відтворює арфовість звучання у всіх своїх інструментальних складових.

Наповнення ансамблевої фактури тембральністю арфи надає інструментам ансамблю звучання арфової легкості, польотності, невагомості, що кардинальним чином відрізняється від традиційної фортепіанної фактури *quasi* багатотембральність, а звучання інструментів *quasi* оркестр – в класичних фортепіанних тріо.

Французьки автори використовували прозорі засоби фортепіанної фактури та здатність фортепіано відтворювати старовинні інструменти (арфа, клавесин часто використовували за старих часів), саме вони повертають до цієї прозорості, легкості, невагомості. Тобто, тут відсутня оркестровість звичайного романтичного періоду, а спостерігається зовсім інший підхід до тембровідтворення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондурянский А. З. Фортепианные трио И. Брамса: Место в историческом развитии жанра: Исполнительские проблемы: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02/ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. М., 1988. 15 с.
2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс: монография / [пер. с нем.; предисл. Б. Левика]. М. : Музыка, 1965. 432 с.: нот., ил.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Поэтика и стилистика. М. : Композитор, 2007. Ч. 3. 376 с.
4. Кремлев Ю. Клод Дебюсси: монография. М. : Музыка, 1965. 792 с.
5. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів (монографія). Одеса, 2018. 288 с.
6. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.: ил.
7. Сапонов М. Золотой век инструментализма // Музыкальная академия. 1996. №2. С. 194–202.
8. Debussy Cl. Sonate pour flute, alto et harpe. Editiё par Erich List. Leipzig, Ыdition Peters, 1970. 46 с.
9. Wallas L. Claude Debussy et son temps. Ыd. Albin Michel, 1958, 441 p.

REFERENCES

1. A. Z. Bonduryansky. Piano trio of I. Brahms: Place in the historical development of the genre: Executive problems: autoref. thesis ... candidate Art Studies: 17.00.02/ Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. M., 1988. 15 p.
2. Geiringer K. Johannes Brahms: monograph / [trans. with German; preposition B. Levyk]. M.: Music, 1965. 432 p.: notes, illustrations.
3. Kirillina L. Classical style in music of the 18th – early 19th centuries: Poetics and stylistics. M.: Composer, 2007. Part 3. 376 p.
4. Kremlev Y. Claude Debussy: monograph. M.: Music, 1965. 792 p.
5. Povzun L. The phenomenon of chambering in the system of instrumental-ensemble genres (monograph). Odesa, 2018. 288 p.
6. Polskaya I. Chamber ensemble: history, theory, aesthetics: monograph. Kharkiv: KhGAK, 2001. 396 p.: illustrations.
7. Polskaya I. Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects: dissertation for the degree of Doctor of Arts (manuscript). Kharkiv, 2003. 360 p.
8. Debussy Cl. Sonata for flute, alto and harp. Edited by Erich List. Leipzig, Edition Peters, 1970. 46 p.
9. Wallas L. Claude Debussy and His Times. Ed. Albin Michel, 1958, 441 p.