

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**Деоба Сергій Андрійович**

УДК 78.03:7.035.93:78.071.1(44)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ  
**ДЕБЮССІЗМ ЯК СКЛАДОВА  
МОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ С. А. Деоба

Науковий керівник:

**Редя Валентина Яківна**

доктор мистецтвознавства, професор

Київ — 2026

## АНОТАЦІЯ

**Деоба С. А. Дебюссізм як складова модерністської культурної спадщини.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Дисертацію присвячено дослідженню персонально-стильового феномена дебюссізму та специфіки його інтеграції у процеси формування модерністської культурної спадщини кінця XIX – першої третини XX століття.

Феномен, пов'язаний з іменем генія французької музики, уже на етапі свого становлення вийшов за межі суто композиційної сфери. Завдяки появі слухачів-прихильників, композиторів-послідовників, дослідників-апологетів він вийшов у площину соціокультурного буття, а відображення у творчому доробку К. Дебюссі провідних естетичних закономірностей музичного модернізму та реакція митця на історико-політичні потрясіння виявили епохальний рівень його функціонування. Отже, дебюссізм розглянуто як самобутню і невід'ємну складову модерністської культури з власними художньо-ідеологічними орієнтирами.

**Актуальність** теми дослідження зумовлена необхідністю розмежування та систематизації наявних аксіологічних суджень та наукових підходів, уточнення поняттєвого статусу дебюссізму та визначення його співвідношення з естетичними закономірностями доби модернізму. Розгляд означеного феномена крізь призму конструювання культурної спадщини відкриває можливість комплексного осмислення проблематики у світових модерністських студіях та в українському музикознавчому дискурсі.

**Наукова новизна** дисертації полягає у висвітленні феномена дебюссізму в ракурсі конструювання модерністської культурної спадщини.

Дебюссізм охарактеризовано як хронологічно перший *іменний* феномен модерністської доби в межах західної музичної культури; сформовано комплексну дефініцію дебюссізму, що містить композиційний, соціальний, епохальний рівні реалізації; встановлено сукупність контекстних чинників (національно-політичний, культурно-епохальний, образно-естетичний, біографічний), які слугували підґрунтям становлення та розвитку дебюссізму; досліджено концепт тиші як провідний образно-композиційний маркер дебюссізму; зіставлено вагнеризм і дебюссізм на рівні протистояння персон

(Р. Вагнер — К. Дебюссі), відповідних іменних феноменів (вагнеризм, дебюссізм), епох (романтизм, модернізм), націй (французька, німецька); запропоновано авторську періодизацію дебюссізму з виділенням прижиттєвого та посмертного етапів; розроблено типологію проявів екзотизму у творчості К. Дебюссі. Набули подальшого розвитку дослідження музичного мистецтва у контексті політичних процесів; ідея розмежування наслідування творчих прийомів К. Дебюссі як цінної в художньо-естетичному плані рецепції (дебюссізм) та епігонства (псевдодебюссізм); спостереження щодо характеру впливу творчості К. Дебюссі на композиторів-сучасників у контексті доби модернізму; уявлення про стильові засади творчості К. Дебюссі, що стали джерелом рецепції для композиторів-модерністів; структурування моделі музичної рецепції шляхом введення додаткових складових комунікаційного процесу: «композитор — твір — інший композитор — новий твір — слухач». Запропоновано новий погляд щодо впливу дебюссізму на музичну культуру першої третини ХХ століття через залучення матеріалу європейських газетних некрологів К. Дебюссі.

Основний текст дисертації включає вступ, три розділи, висновки.

У **першому розділі** здійснено огляд наукової літератури, присвяченої сутності та основним властивостям культурної спадщини з акцентом на її французьку специфіку. Такий ракурс обрано з метою з'ясування наслідків існування дебюссізму для французького й загальноєвропейського мистецтва. У світлі окресленої проблематики подано комплексний аналіз корпусу джерел, присвячених феномену дебюссізму, зокрема передумовам і чинникам його виникнення, а також принципам подальшої реалізації в біографічному, психоемоційному, культурно-мистецькому та соціальному контекстах. Простеження еволюції загальнокультурного й наукового сприйняття іменного «-ізму» уможливорює розмежування упереджених критичних оцінок і, власне, наукових підходів до його розуміння. У результаті феномен дебюссізму охарактеризовано як шлях від індивідуальних композиційно-естетичних новацій Дебюссі до колективного осмислення його творчого доробку на трьох рівнях: композиційному, соціальному та епохальному. Проведений аналіз джерел дав змогу виокремити комплекс музичних новацій Дебюссі, сформулювати авторську дефініцію поняття дебюссізму (найбільш комплексну серед наявних) та запропонувати періодизацію активності іменного феномена (що передбачає прижиттєвий і посмертний етапи) з метою поглибленого вивчення його впливу.

**Другий розділ** містить характеристику дебюссізму в загальноісторичному контексті останньої третини ХІХ – початку ХХ століття, демонструє

переосмислені й нові естетико-стильові компоненти (екзотизм, концепт тиші) досліджуваного феномена.

Дебюссізм розглянуто на тлі понад сорокарічного військово-політичного протистояння Франції та Німеччини (в рамках франко-пруської та Першої світової війни). Огляд діяльності мистецьких інституцій, створених у Франції (Національне музичне товариство, Незалежне музичне товариство), а також аналіз персонального воєнного досвіду провідних композиторів зазначеного періоду дали змогу відтворити панораму культурного життя французького суспільства, що вплинуло на характер становлення та подальшого функціонування дебюссізму.

Задля простеження формування культурної спадщини зафіксовано зв'язок дебюссізму з вагнеризмом як послідовність фаз спадковості, трансформації, відторгнення романтичних світоглядних установок. Виявлені спільні та відмінні риси двох персональних феноменів, що дозволило розглядати дебюссізм як модерністський форпост подолання романтичної естетики в мистецькому вимірі та австро-німецького чинника — у політико-ідеологічному.

Розкрито характер взаємодії екзотизму (епохальної стильової тенденції кінця XIX – початку XX століття) та феномена дебюссізму. Систематизація похідних від екзотизму музичних новацій Дебюссі стала можливою завдяки запропонованій авторській типології різновидів екзотизму у творчості композитора (міфологічний та географічний, з поділом останнього на регіональні підвиди: іспанський, японсько-китайський, яванський або острівний). Виявлено основні географічні локації, що слугували джерелом естетичного, композиційного, образно-інтонаційного збагачення дебюссізму. Водночас доведено багатоваріантність застосування у творах Дебюссі виразових засобів екзотичної природи поза конкретним географічним контекстом.

Естетичний концепт тиші окреслено як найрадикальнішу антиромантичну ідейну новацію дебюссізму в контексті модерністських мистецьких тенденцій. Визначено корені звернення Дебюссі до естетики тиші через наявність міжмистецьких контактів, зокрема із символістською літературою, живописом, філософією, впливом німого кіно. Виявлені композиційні прийоми та образно-естетичні інтенції дозволяють зафіксувати тишу як повноцінний елемент музичної мови композитора. Продемонстрований вплив дебюссізму на авангардистські та постмодерністські пошуки композиторів прийдешніх поколінь актуалізує досліджуваний іменний феномен як складову історії європейської культури.

У **третьому розділі** увагу зосереджено на висвітленні рецепції дебюссізму як чинника формування модерністської культурної спадщини. Смерть Дебюссі

спричинила нову хвилю рецепції, у межах якої суспільний вияв впливу іменного феномена французького композитора на європейську мистецьку спільноту простежено через огляд газетних некрологів. Реконструкція історії виникнення паризького музичного видання «La Revue Musicale» дала підстави розглядати його як провідний осередок модерністських художньо-естетичних ідей. Видання, зокрема, сприяло критичному осмисленню та публічному поширенню естетики Дебюссі, а відтак — рецепції дебюссізму в посмертний період. Безпосереднім музичним артефактом дебюссізму постає колективна меморіальна нотна збірка «Tombeau de Claude Debussy» (1920), видана як додаток до другого випуску журналу «La Revue Musicale» зі спеціальним іменним статусом на честь Дебюссі. Встановлення наявності (або відсутності) та інтенсивності персональних контактів Дебюссі з авторами збірки дозволило уточнити рівень рецептивної комунікації дебюссізму. На прикладі аналізу усіх десяти мініатюр збірки систематизовано провідні ознаки рецепції дебюссізму: від композиційних прийомів до образно-естетичних ідей. Обґрунтований вплив дебюссізму на творчість європейських композиторів-модерністів першої третини ХХ століття розкриває композиційний, соціальний та епохальний рівні представництва іменного феномена у творенні європейських культурних надбань.

У **висновках** наголошено, що проведене дослідження презентує явище дебюссізму як невід’ємну, фундаментальну складову модерністської культурної спадщини у Франції та Європі.

**Ключові слова:** музика ХХ століття, доба модернізму, стиль, екзотизм у музиці, концепт тиші, меморіальний твір, музика і політика, мистецьке життя воєнного часу, культурна спадщина, дебюссізм, вагнеризм, персонально-стильовий феномен, рецепція, французька музика, національна культура.

## ABSTRACT

**Deoba S. A. Debussism as a Component of Modernist Cultural Heritage.** — Qualification scientific work as a manuscript.

Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art” (field of knowledge 02 “Culture and Art”). — National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

The dissertation is devoted to the study of the personal-stylistic phenomenon of debussism and the specificity of its integration into the processes of formation of

modernist cultural heritage of the late nineteenth and the first third of the twentieth century.

The phenomenon associated with the name of the genius of French music already, at the stage of its formation, transcended the boundaries of a purely compositional sphere. Owing to the emergence of devoted listeners, composer-followers, and scholar-apologists, it entered the domain of sociocultural existence, while the reflection in C. Debussy's creative output of the leading aesthetic principles of musical modernism, as well as the composer's response to historical and political upheavals, revealed the epoch-defining level of its functioning. Thus, debussism is considered as an original and integral component of modernist culture with its own artistic and ideological orientations.

**The relevance** of the research topic is determined by the need to differentiate and systematize existing axiological judgments and scholarly approaches, to clarify the conceptual status of debussism, and to determine its correlation with the aesthetic principles of the modernist era. Consideration of this phenomenon through the prism of cultural heritage construction opens the possibility for a comprehensive understanding of the issue within global modernist studies and Ukrainian musicological discourse.

**The scientific novelty** of the dissertation lies in the elucidation of the phenomenon of debussism from the perspective of the construction of modernist cultural heritage. Debussism is characterized as the chronologically first *eponymous* phenomenon of the modernist era within Western musical culture; a comprehensive definition of debussism has been formulated, encompassing compositional, social, and epochal levels of realization; a set of contextual factors (national-political, cultural-epochal, figurative-aesthetic, and biographical) that served as the foundation for the emergence and development of debussism has been established; the concept of silence as a principal figurative-compositional marker of debussism has been investigated; wagnerism and debussism have been compared at the level of personal opposition (R. Wagner — C. Debussy), corresponding eponymous phenomena (wagnerism, debussism), epochs (romanticism, modernism), and nations (French, German); an original periodization of debussism has been proposed, distinguishing lifetime and posthumous stages; and a typology of manifestations of exoticism in C. Debussy's works has been developed. Further development has been given to studies of musical art in the context of political processes; to the idea of differentiating the adoption of Debussy's compositional techniques as an artistically valuable aesthetic reception (debussism) from epigonism (pseudo-debussism); to observations regarding the nature of Debussy's influence on contemporary composers within the modernist era; to conceptions of the stylistic foundations of Debussy's oeuvre, which became a source

of reception for modernist composers; and to the structuring of a model of musical reception through the introduction of additional components into the communicative process: “composer — work — another composer — new work — listener.” A new perspective on the influence of debussism on the musical culture of the first third of the twentieth century is proposed through the incorporation of material from European newspaper obituaries of C. Debussy.

The main body of the dissertation includes an introduction, three chapters, and conclusions.

**The first chapter** provides a review of scholarly literature devoted to the essence and main properties of cultural heritage, with an emphasis on its French specificity. This perspective was chosen in order to clarify the consequences of the existence of debussism for French and pan-European art. In light of the outlined issues, a comprehensive analysis of the body of sources devoted to the phenomenon of debussism is presented, in particular the prerequisites and factors of its emergence, as well as the principles of its further realization in biographical, psycho-emotional, cultural-artistic, and social contexts. Tracing the evolution of general cultural and scholarly perception of the eponymous “-ism” makes it possible to distinguish between biased critical assessments and scholarly approaches to its interpretation. As a result, debussism is characterized as a trajectory from Debussy’s individual compositional-aesthetic innovations to the collective comprehension of his creative output at three levels: compositional, social, and epochal. The conducted source analysis made it possible to identify a complex of Debussy’s musical innovations, formulate an original definition of the concept of debussism (the most comprehensive among existing ones), and propose a periodization of the activity of the eponymous phenomenon (including lifetime and posthumous stages) for the purpose of an in-depth study of its influence.

**The second chapter** provides a characterization of debussyism in the general historical context of the last third of the nineteenth and the early twentieth centuries and demonstrates reinterpreted and new aesthetic-stylistic components (exoticism, the concept of silence) of the phenomenon under study.

Debussism is examined against the background of more than forty years of military and political confrontation between France and Germany (within the framework of the Franco-Prussian War and the First World War). A review of the activities of artistic institutions established in France (the National Music Society and the Independent Music Society), as well as an analysis of the personal wartime experience of leading composers of the period, made it possible to reconstruct a panorama of the cultural life of French society, which influenced the character of the emergence and further functioning of debussism.

In order to trace the formation of cultural heritage, the connection between debussism and wagnerism is established as a sequence of phases of continuity, transformation, and rejection of romantic worldview principles. The shared and distinctive features of the two personal phenomena are identified, allowing debussism to be considered as a modernist outpost in overcoming romantic aesthetics in the artistic dimension and the Austro-German factor in the political-ideological dimension.

The nature of interaction between exoticism (an epochal stylistic tendency of the late nineteenth and early twentieth centuries) and the phenomenon of debussism is revealed. The systematization of musical innovations derived from exoticism in Debussy's works became possible owing to the author's proposed typology of types of exoticism in the composer's oeuvre (mythological and geographical, with the latter subdivided into regional types: Spanish, Japanese-Chinese, Javanese, or insular). The principal geographical locations that served as sources of aesthetic, compositional, and figurative-intonational enrichment of debussism are identified. At the same time, the multivariant application of expressive means of exotic origin in Debussy's works beyond a specific geographical context is demonstrated.

The aesthetic concept of silence is defined as the most radical anti-romantic ideological innovation of debussism within the context of modernist artistic tendencies. The roots of Debussy's turn toward the aesthetics of silence are identified through the presence of interartistic contacts, in particular with symbolist literature, painting, philosophy, and the influence of silent cinema. The identified compositional techniques and figurative-aesthetic intentions allow silence to be regarded as a fully-fledged element of the composer's musical language. The demonstrated influence of debussism on avant-garde and postmodern compositional searches of subsequent generations actualizes this eponymous phenomenon as a component of the history of European culture.

**The third chapter** focuses on the reception of debussism as a factor in the formation of modernist cultural heritage. Debussy's death caused a new wave of reception, within which the public manifestation of the influence of the French composer's eponymous phenomenon on the European artistic community is traced through an examination of newspaper obituaries. The reconstruction of the history of the Parisian musical periodical *La Revue Musicale* provided grounds to consider it as a leading center of modernist artistic and aesthetic ideas. In particular, the publication contributed to the critical comprehension and public dissemination of Debussy's aesthetics and, consequently, to the reception of debussism in the posthumous period. A direct musical artifact of debussism is the collective memorial score collection *Tombeau de Claude Debussy* (1920), published as a supplement to the second issue of *La Revue Musicale* with a special eponymous status in honor of Debussy. Establishing

the presence (or absence) and intensity of Debussy's personal contacts with the authors of the collection made it possible to clarify the level of receptive communication of debussism. Based on the analysis of all ten miniatures of the collection, the principal features of the reception of debussism are systematized, from compositional techniques to figurative-aesthetic ideas. The substantiated influence of debussism on the works of European modernist composers of the first third of the twentieth century reveals the compositional, social, and epochal levels of representation of this eponymous phenomenon in the formation of European cultural achievements.

**The conclusions** emphasize that the conducted research presents the phenomenon of debussism as an integral and fundamental component of modernist cultural heritage in France and Europe.

**Keywords:** twentieth-century music, modernist era, style, exoticism in music, concept of silence, memorial work, music and politics, artistic life in wartime, cultural heritage, debussism, wagnerism, personal-stylistic phenomenon, reception, French music, national culture.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Деоба С. А. Дебюссізм як модерністський феномен: постановка проблеми, музикознавчі підходи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 136 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 149–164. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276572>

2. Деоба С. А. Концепт тиші як провідний образно-композиційний маркер дебюссізму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро : Грані, 2024. Вип. 27. С. 303–316. DOI: <https://doi.org/10.33287/222462>

3. Деоба С. А. Рецепція дебюссізму в історії європейського музичного модернізму (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ,

2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 194–210. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301136>

**Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних**

1. Деоба С. А. Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2023. № 2(54). С. 33–41. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.2.5>

**Наукові праці апробаційного характеру**

1. Деоба С. А., Корчова О. О. Вагнеризм і дебюссізм як взаємопов'язані феномени. *Українська книга про Ріхарда Вагнера / за заг. наук. ред. М. Черкашиної-Губаренко, О. Клековкіна; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Ніжин, 2022. С. 237–255. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Ukrainian\\_Book\\_about\\_Richard\\_Wagner.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Ukrainian_Book_about_Richard_Wagner.pdf)*

2. Деоба С. А. Музика і політика у Франції між двома війнами: від франко-пруської до Першої світової. *Мистецтво в обороні : колективна монографія Національної академії мистецтв України*. Київ: Фенікс, 2024. С. 405–430. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51074/1/O\\_Bondareva\\_MWO\\_FUFKM.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51074/1/O_Bondareva_MWO_FUFKM.pdf)

3. Деоба С. А. «La Revue Musicale»: історія успіху музичного видання доби модернізму. *Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва»* (Київ, 24 квітня 2023 р.). Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 166–169. URL: <https://ir.knutkt.edu.ua/handle/123456789/740>

4. Деоба С. А. Дебюссізм як модерністський персонально-стильовий феномен (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy»). *XXIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 29–31 березня 2024 р.): *Тези доповідей*. Київ, 2024. С. 53–55. URL: [https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024\\_MM\\_Тези.pdf](https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_MM_Тези.pdf)

5. Деоба С. А. «Він підтвердив надію на нові часи» (смерть Клода Дебюссі як новий оберт поширення дебюссізму. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва : Матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 24 жовтня 2024 р.). Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024. С. 104–106. URL: [https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CONFERENCE\\_24.10.2024\\_v4.pdf](https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CONFERENCE_24.10.2024_v4.pdf)

6. Деоба С. А. «Hommage» Джана Франческо Маліп'єро: маркери образно-ідейної рецепції дебюссізму. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали ХІІ Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Переяслав, 23 квітня 2025 року. Переяслав, 2025. С. 51–56. URL: <https://ehsupir.uhsp.edu.ua/collections/8b039410-7513-4a31-8118-30ad3d2f1d91>

### **Участь у міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях**

1. ХVІІ науково-практична молодіжна конференція «Fresh Science» Студентського науково-творчого товариства «Ocorpus» Національної музичної академії України (Київ, 23 березня 2023 р.). Доповідь: «La Revue Musicale»: культурний менеджмент доби музичного модернізму.

2. ХІІІ міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, 21 листопада 2023 р.). Доповідь: Музика в політичному й культурному протистоянні Франції та Німеччини (1871–1918): інституційний і персональний виміри.

3. ХХІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 29–31 березня 2024 р.). Доповідь: Дебюссізм як модерністський персонально-стильовий феномен (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy».

4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» (Київ, 27 квітня 2024 р.). Доповідь: Симетричні та пропорційні структури у «Tombeau de Claude Debussy» Моріса Оані як фактор рецепції дебюссізму.

5. IX міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (Київ, 24 жовтня 2024 р.). Доповідь: «Він підтвердив надію на нові часи» (смерть Клода Дебюссі як новий оберт поширення дебюссізму).

6. Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» (Київ, 4 грудня 2024 р.). Доповідь: Модерністські «-ізми» у навчальному курсі «Історія західної музики»: дебюссізм.

7. XII Міжнародна науково-практична конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 23 квітня 2025 р.) Доповідь: «Hommage» Джана Франческо Маліп'єро: маркери образно-ідейної рецепції дебюссізму.

8. XV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2025 року» (Київ, 20–21 листопада 2025 р.). Доповідь: Рецепція дебюссізму у творчості Поля Дюка (до пам'ятних дат композитора).

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ.....</b>	<b>2</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>5</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>15</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ ДЕБЮССІЗМУ В ОПТИЦІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ.....</b>	<b>23</b>
1.1. Творчість Клода Дебюссі та сучасний дискурс культурної спадщини.....	23
1.2. Поняття дебюссізму: від часів формування до тлумачення у ХХІ столітті.....	36
1.3. Дефініція, періодизація, параметри дебюссізму.....	60
Висновки до розділу 1 .....	73
<b>РОЗДІЛ 2. СПАДКОВІ КОНТЕКСТИ ТА ПЕРЕОСМИСЛЕНІ КОМПОНЕНТИ ДЕБЮССІЗМУ .....</b>	<b>76</b>
2.1. Воєнно-політичне буття Третьої республіки і французька музична культура .....	76
2.1.1. <i>На терезах історії: військово-політична боротьба         Франції та Німеччини під час війни 1870–1871 років.....</i>	78
2.1.2. <i>На роздоріжжі розвитку: музичні інституції у         Франції кінця ХІХ – початку ХХ століття.....</i>	81
2.1.3. <i>Рефлексії Великої війни 1914–1918 років: нова віха         франко-німецького протистояння .....</i>	89
2.2. Протистояння вагнеризму і дебюссізму у французькій музичній культурі.....	101
2.3. Переосмислення екзотизму в композиторській практиці Клода Дебюссі .....	118
2.4. Концепт тиші як засадничий антиромантичний компонент дебюссізму .....	137
Висновки до розділу 2 .....	150

<b>РОЗДІЛ 3. РЕЦЕПЦІЯ ДЕБЮССІЗМУ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ.....</b>	<b>153</b>
3.1. Смерть Клода Дебюссі та новий оберт рецепції дебюссізму: огляд газетних некрологів.....	153
3.2. Історія видання «La Revue Musicale» і збірки «Tombeau de Claude Debussy».....	165
3.3. Рецепція дебюссізму в спадщині європейського музичного модернізму на прикладі збірки «Tombeau de Claude Debussy».....	171
Висновки до розділу 3 .....	205
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>208</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>219</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>232</b>
ДОДАТОК А Нотні приклади.....	232
ДОДАТОК Б Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження .....	237

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** У різноманітті музикознавчих студій щодо закономірностей доби модернізму нині стрімко розвиваються дослідження персонального внеску того чи іншого митця у культурну спадщину епохального масштабу. Визначальну роль у межах окресленого періоду і відповідного аналітичного поля займає творчість Клода Дебюссі як одного із зачинателів музичного модернізму. Вражаючі композиційні новації, широке коло послідовників, знакові біографічні події, політичні потрясіння та ще чимало факторів ще за життя французького композитора утворили унікальний феномен, названий дебюссізмом.

Іменне явище, що постало з царини музичної критики і поступово зазнало імплементації у сталий музикознавчий вжиток, досі не досліджене достеменно і викликає більше проблемних запитань, аніж виважених відповідей. Передусім виникає потреба у сепарації, а згодом і систематизації масиву аксіологічних суджень та дослідницьких розвідок, які спричинили поширення стереотипних поглядів щодо сутності дебюссізму та його місця в конгломераті модерністських культурних явищ. Відтак постає необхідність обґрунтувати право на повноцінне поняттєве життя дебюссізму та з'ясувати характер співвідношення цього феномена з модерністськими естетичними підвалинами, що в результаті конструює вагому частку західної культурної спадщини кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Починаючи з часів формування, дебюссізм зазнав швидкої трансформації, розімкнувши середовище свого вияву від суто музично-композиційного до соціального рівня через рух слухачів-прихильників та композиторів-послідовників. Понад те, дебюссізм слугував іміджевим маркером, який легітимізував естетичні, інтерпретаційні та дискурсивні практики в межах осмислення модерністської культури. Отже, досліджуваний у дисертаційній роботі феномен постає як неспростовний сегмент модернізму з оригінальними властивостями та естетично-ідеологічними установками.

Унікальність дебюссізму полягає в тому, що за часом виникнення це перший у модерністській музичній культурі іменний феномен світового масштабу. Фактично дебюссізм проторував шлях до подальшого розгалуження модерністських стильових явищ через сприйняття індивідуальних композиторських новацій під брендом імені митця. Таким чином, на локальному прикладі можливо продемонструвати зріз естетичного устрою епохи, сприйнятий через особистість митця та культурну репрезентацію його ідей.

Музикознавче осмислення окресленого феномена демонструє ефективність завдяки застосуванню нового культурологічного інструментарію. Він передбачає розгляд іменного «-ізму» Дебюссі крізь призму конструювання культурної спадщини. Попри наявність нечисленних досліджень, аналіз дебюссізму в означеному ракурсі здійснюється вперше. В українському ж музикознавстві представлена дисертаційна робота є першою розвідкою, присвяченою проблематиці дебюссізму загалом.

Окреслені позиції концептуалізують обраний напрям дослідження та підтверджують його *актуальність*.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконане на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України і відповідає темі №5 «Інноваційні методологічні підходи до усвідомлення музично-історичних процесів минулого і сучасності» Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ на 2026–2030 роки. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України (наказ 234-А від 27 жовтня 2025 р., протокол № 6).

**Об'єкт дослідження** — модерністська культурна спадщина кінця XIX – першої третини XX століття.

**Предмет дослідження** — специфіка інтеграції персонально-стильового феномена дебюссізму у процеси формування модерністської культурної спадщини.

**Мета дослідження** — виявити різнорівневі механізми культурного функціонування дебюссізму і дослідити сукупність його характерних рецептивних проявів у творчості композиторів-модерністів; актуалізувати та масштабувати дебюссізм як складову культурної спадщини.

**Завдання дослідження:**

— розглянути дебюссізм у контексті естетичних закономірностей музичного модернізму;

— простежити історію виникнення та подальшого розвитку персонально-стильового явища дебюссізму в біографічному, історико-політичному та мистецькому контекстах;

— розмежувати гносеологічну та аксіологічну складові тлумачення дебюссізму, відслідкувати еволюцію сприйняття і застосування відповідного поняття в музично-критичній та музикознавчій сферах;

— виокремити комплекс музичних новацій К. Дебюссі, що позиціонуються як образно-композиційні маркери дебюссізму;

— виявити та диференціювати риси дебюссізму та вагнеризму як близьких у часі персонально-стильових феноменів у світлі епохальних закономірностей пізнього романтизму і модернізму відповідно;

— продемонструвати вплив екзотизму, як загальнокультурного європейського явища, на розвиток дебюссізму;

— дослідити інноваційні підходи К. Дебюссі до використання естетичного концепту тиші в контексті модерністських мистецьких тенденцій;

— розглянути історію видання «La Revue Musicale» та історію створення меморіальної нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy», їх роль у розвитку модерністських тенденцій початку ХХ століття;

— простежити шляхи прямого та опосередкованого впливу К. Дебюссі на творчість композиторів-модерністів першої третини ХХ століття;

— з'ясувати передумови та соціально-культурні обставини, які стали рушіями композиторської рецепції дебюссізму;

— систематизувати аналітично виявлені ознаки дебюссізму у мініатюрах колективної меморіальної збірки «Tombeau de Claude Debussy».

**Наукова новизна дослідження.** Дисертація являє собою перше у вітчизняному мистецтвознавстві системне дослідження, присвячене феномену дебюссізму.

*У роботі вперше:*

— висвітлено феномен дебюссізму в ракурсі конструювання модерністської культурної спадщини;

— дебюссізм охарактеризовано як хронологічно перший *іменний* феномен модерністської доби в межах західної музичної культури;

— сформовано комплексну дефініцію дебюссізму, що містить композиційний, соціальний, епохальний рівні реалізації;

— встановлено сукупність контекстних чинників (національно-політичний, культурно-епохальний, образно-естетичний, біографічний), які слугували підґрунтям становлення та розвитку дебюссізму;

— досліджено концепт тиші як провідний образно-композиційний маркер дебюссізму;

— зіставлено вагнеризм і дебюссізм на рівні протистояння персон (Р. Вагнер — К. Дебюссі), відповідних іменних феноменів (вагнеризм, дебюссізм), епох (романтизм, модернізм), націй (французька, німецька);

— запропоновано авторську періодизацію дебюссізму з виділенням прижиттєвого та посмертного етапів;

— розроблено типологію проявів екзотизму у творчості К. Дебюссі.

Набули подальшого розвитку:

— дослідження музичного мистецтва в контексті політичних процесів;

— ідея розмежування наслідування творчих прийомів К. Дебюссі як цінної в художньо-естетичному плані рецепції (дебюссізм) та епігонства (псевдо-дебюссізм);

— спостереження щодо характеру впливу творчості К. Дебюссі на композиторів-сучасників у контексті доби модернізму;

— уявлення про стильові засади творчості К. Дебюссі, що стали джерелом рецепції для композиторів-модерністів;

— структурування моделі музичної рецепції шляхом введення додаткових складових комунікаційного процесу: «композитор — твір — інший композитор — новий твір — слухач».

*Запропоновано новий погляд* щодо впливу дебюссізму на музичну культуру першої третини ХХ століття через залучення матеріалу європейських газетних некрологів К. Дебюссі.

**Аналітичний матеріал** дослідження представлений колективною меморіальною нотною збіркою «Tombeau de Claude Debussy» (1920), що містить десять мініатюр європейських композиторів-модерністів.

**Методологія дослідження.** Методологічною основою дисертаційного дослідження є комплекс загальнонаукових та музикознавчих методів, а саме:

— *історичний* — для простеження виникнення і функціонування дебюссізму, виявлення інтеграції зазначеного феномена у процеси формування культурної спадщини європейського модернізму та з'ясування впливу політичного контексту на формування дебюссізму;

— *стильовий* — для встановлення засадничих естетичних концепцій дебюссізму та властивих йому новаторських композиційних рис;

— *біографічний* — для виявлення чинників життєтворчості К. Дебюссі, що стали рушієм для формування дебюссізму, та висвітлення масштабів соціального рівня феномена дебюссізму через простеження особистих контактів композитора з авторами меморіальної збірки «Tombeau de Claude Debussy»;

— *компаративний* — для зіставлення історично-стильових періодів (романтизм, модернізм), політичних режимів (Французька імперія/республіка, Німецька імперія), діяльності французьких музичних інституцій (Національне музичне товариство, Незалежне музичне товариство), персонально-стильових

феноменів (вагнеризм, дебюссізм), взаємодії персональних і універсальних феноменів (дебюссізм, екзотизм);

— *цілісного музикознавчого аналізу* — для визначення основних прийомів дебюссізму, застосованих у творах композиторів-сучасників К. Дебюссі;

— *комплексний* — для узагальнення конкретних рецептивних способів у проаналізованих мініатюрах;

— *метод операціоналізації понять* — для уточнення параметрів визначення поняття дебюссізму та формулювання авторської дефініції цього явища;

— *системний* — для осмислення ролі дебюссізму в конгломераті модерністських напрямів початку ХХ століття як складової європейської культурної спадщини.

**Теоретичне підґрунтя** складають наукові праці з таких проблем:

— культурної спадщини (М. Векко [155], Д. Гарві [94], Д. Ловенталь [116; 117], Г. Лохер [110], С. Макдавелл [120], П. Нора [45], К. Поливач [48], Дж. Тунбридж [151], «Le Robert» [95], UNESCO [152; 153]);

— модернізму та його складових (Л. Ботстайн [71], Т. Гнатів [6], В. Жаркова [26], Ж. Кассу [31], О. Корчова [38], Р. Маєрс [123], Т. Паре-Морен [127], А. Сюршам [144], The New Oxford History of Music [147]);

— персонально-стильового феномена дебюссізму (Дж. Бріско [72], Л. Валлас [154], М. Вілдон [159], Дж. Гаррісон [93], Дж. Джейкобсон [96], Д. Донеллон [84], Б. Келлі [100], Ж. Колін [78], Л. Лалуа [104], Ф. Лезюр [108], Е. Локспейзер [114], Р. Ніколс [125], В. Серов [139]);

— композиційно-стильових рис творчості К. Дебюссі (Е. Антоколец [67], Т. Гнатів [7], О. Жарков та І. Коханик [25], В. Жаркова [29; 27], Н. Клімова [34], В. Козлов [36], Р. Лейдон [109], Р. Ленгем-Сміт [105], Лі Цін [59; 60], Е. Локспейзер [115], С. Луковська [42], Дж. Макквін [121], Дж. Паслер [129], В. Редя та А. Рахматуллаєва [53], С. Яроцинський [97]);

— впливу політики на музику (Е. Бух [74], Дж. Вавро [156], В. Грабовський [11], Б. Келлі [99], Дж. Паслер [130], А. Рао [133; 134], В. Ширер [140]);

— екзотизму/орієнталізму (Т. Бабяк [68], Дж. Беллман [70], Чуцяо Го [92], Р. Локк [111; 112], В. Редя [51], Е. Саїд [54], К. Тамагава [145]);

— естетичної концепції тиші (Дж. Джонсон [98], А. Корбен [37], М. Метерлінк [118], О. Мюллер [122], М. Тшезьок [149], А. Черноіваненко [63]);

— літературознавча та музикознавча рецепції (М. Вілдон [158], Л. Кияновська [33], Г. Косарева [39], О. Кушнірук [40], С. Олійник [47], А. Приходько [49], Б. Сюта [57]).

Були задіяні також музично-критична та епістолярна спадщина К. Дебюссі (К. Дебюссі [81; 82; 83]); газетні некрологи та інші статті щодо життєтворчості К. Дебюссі (Е. Епардо [87], З. Кодай [35], З. Післінг [132], М. де Фалья [88], Г. Яновський [65], *La correspondencia de España* [102], *Le Gaulois* [106], *Le Petit Journal* [107], *Neue Hamburger Zeitung* [124]).

**Практичне значення дослідження.** Матеріал дисертаційної роботи можна використати для подальшого розвитку теорії культурної спадщини, розширення досліджень культурно-естетичних підвалин європейського модернізму, розробки проблематики виникнення та функціонування персонально-стильових феноменів, глибшого вивчення впливу політики на мистецтво, інтеграції у курси історії культури, історії світової музики, аналізу музичних творів.

**Апробація матеріалів дисертації** відбувалася на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України і на наукових конференціях (двох всеукраїнських та шести міжнародних).

*Всеукраїнські:* «Fresh Science» Студентського науково-творчого товариства «Ostorus» Національної музичної академії України (Київ, 23 березня 2023 р.); «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» (Київ, 27 квітня 2024 р.).

*Міжнародні:* «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, 21 листопада 2023 р.); «Молоді музикознавці» (Київ, 29–31 березня 2024 р.); «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (Київ, 24 жовтня 2024 р.); «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» (Київ, 4 грудня 2024 р.); «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 23 квітня 2025 р.); «Ювілейні та пам'ятні дати 2025 року» (Київ, 20–21 листопада 2025 р.).

**Публікації.** За темою дисертаційного дослідження опубліковано шість статей: три у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України, одна у періодичному науковому виданні країни, що входить до Європейського Союзу (Польща), дві у колективних монографіях (ІСМ НАМ України, НАМ України). За результатами виступів на конференціях опубліковано тези доповідей (4 позиції), що засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

**Структура роботи.** Дисертація має вступ, три розділи (десять підрозділів), висновки до розділів та загальні висновки. Список використаних джерел налічує 159 позицій. У Додатках вміщено: нотні приклади (Додаток А); список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження (Додаток Б). Загальний обсяг роботи — 240 сторінок, основного тексту — 204 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ПОНЯТТЯ ДЕБЮССІЗМУ В ОПТИЦІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

*«Щоб минуле залишалось живою силою, його треба постійно перебудовувати»*

*Девід Ловенталь [116, с. 171]*

#### **1.1. Творчість Клода Дебюссі та сучасний дискурс культурної спадщини**

Весною 1902 року Париж сколихнули дві резонансні події, пов'язані зі спадщиною. Перша з них стосувалася розслідування довкола таємниці грошового спадку нечуваних масштабів. Процес, відомий як «справа Юмбер», розкривав деталі афери тривалістю в два десятиліття та із завданою державі фінансовою шкодою у понад сто мільйонів франків.

Головна фігурантка судового процесу Тереза Доріньяк віддавна вигадала історію, нібито американський мільйонер, так званий Роберт Анрі Кроуфорд, заповідав їй усе своє майно. Захований у її сейфі удаваний документ про отримання спадщини слугував гарантією для значних фінансових позик. Після одруження провінційна шахрайка під новим прізвиськом Юмбер переїжджає до Парижа, де з часом розширює коло впливових знайомств, набуває репутації світської левиці і живе на широку ногу, розорюючи своїх кредиторів — все завдяки статусу свекра, який, за іронією долі, був міністром юстиції, а згодом головним суддею Верховної контрольно-ревізійної палати.

Врешті-решт, історія згаданих грошових оборудок неминуче рухалася до розв'язки: після постанови суду в травні 1902 року держслужбовці відкрили сейф, щоб пересвідчитися у наявності декларації про спадщину, однак виявили там лише стару газету, гудзик від штанів і одну монету<sup>1</sup>. Жалюгідний вміст сховища шокував репортерів та заінтриговану юрбу парижан, які перебували навколо будинку, спричинивши в подальшому суспільний розголос історії. Ця,

---

<sup>1</sup> Детальніше див.: Martin, Benjamin F. The hypocrisy of justice in the Belle Epoque [100].

здавалося б, приватна й локальна справа породила кризу в функціонуванні французьких банківських установ, понад те, спровокувала тріщину у довірі громадян до юстиції республіки.

Прикметно, що друга, як виявилось згодом, не менш гучна подія того року, теж була пов'язана зі спадщиною, але в її культурному вимірі та незрівнянно більш позитивному ключі. Знаменита прем'єра опери «Пеллеас і Мелізанда» стала поворотною точкою в зростанні популярності Клода Дебюссі та оцінці його естетики, започаткувала серію багаторічних музично-критичних дебатів, спровокувала виникнення руху прихильників і супротивників композитора.

Вже протягом століття, що пройшло від моменту смерті автора «Фавна», у західному музикознавстві триває вивчення мистецького доробку Дебюссі як частини спадщини французького музичного модернізму. Саме поняття *спадщини* перейшло від юридичної до культурологічно-мистецької сфери відносно нещодавно, актуалізуючи естетичні здобутки минулого в сучасних культурних реаліях. Утім, слід зазначити, що застосування цього поняття все частіше набуває стереотипної форми, своєрідного музикознавчого канцеляризму для поверхневого позначення всього масиву творчого доробку будь-якого композитора.

Проте, якщо поглиблено досліджувати процес інтеграції життєтворчості митця у широкий контекст епохи (як його доби, так і сьогодення), виникає запитання: якою методологією варто послуговуватися досліднику, щоби встановити сутність механізмів формування і сприйняття спадщини та як їх систематизувати? Тож насамперед розглянемо поняття *культурної спадщини* і застосуємо відповідну дослідницьку оптику на прикладі розгляду феномена дебюссізму. Подальша ж інкорпорація іменного «-ізму» автора «Фавна» у панораму взаємовпливів «митець — епоха» буде представлена в наступних розділах роботи.

Початок дослідницького шляху зумовлює звернення до відповідної дефініції. Один із найавторитетніших французьких словників — «Робер» (Le Robert) — у 1979 році вперше позначив відгалуження досліджуваного

поняття від юридичної першооснови до сфери гуманітарних наук. Спадщину було визначено як «власність, передану предками. Культурна спадщина країни: твори мистецтва, пам'ятки, традиції» [95]. Важливо зазначити, що саме в 70-ті роки ХХ століття світова спільнота остаточно легітимізувала окреслене поняття і офіційно визнала необхідність збереження культурних надбань. 1972 року в Парижі UNESCO задекларувала: «Культурна спадщина включає артефакти, пам'ятники, групи будівель і об'єктів, музеї, які мають різноманітні цінності, зокрема символічну, історичну, мистецьку, естетичну, етнологічну або антропологічну, наукову та соціальну значущість. Вона охоплює матеріальну спадщину (рухому, нерухому та підводну), нематеріальну культурну спадщину (НКС), інтегровану у культуру, а також природну спадщину: артефакти, об'єкти чи пам'ятки. Визначення не включає НКС, пов'язану з іншими культурними сферами, як фестивалі, святкування тощо. Воно охоплює промислову спадщину та печерні розписи» [152]. Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини закономірно стала рушієм до опрацювання проблеми настільки активно, що «сьогодні обговорення спадщини або культурної спадщини здається не лише транснаціональним, а й трансдисциплінарним почином, у якому історія мистецтва відіграє лише незначну роль» [110, с. 20].

Німецький мистецтвознавець Губерт Лохер (Hubert Locher) у статті «Ідея культурної спадщини та канон мистецтва» [110] сигналізує про проблему осмислення індивідуального внеску митця у загальний здобуток суспільства, адже «кожен твір мистецтва є чієюсь матеріальною власністю. Але як культурна спадщина або колективна спадщина (нації чи публічного суб'єкта) він не може бути визначений, поки не буде здобутий інтелектуально. Ці артефакти є частиною культурного процесу. Проте вони мають стати частиною колективної пам'яті» [110, с. 35]. Зазначена континуальність осмислення динамізує і перетворює артефакт із минулого у суб'єкт сучасних дослідницьких студій. Кожен індивід, кожна спільнота, зрештою нація з переминою поколінь вирізняються індивідуальним сприйняттям певного такого артефакту, тому перебіг часу гарантує накопичення нових сенсів і відповідно, розширення

рефлексивних інтенцій. Репрезентацією окресленої культуротворчої властивості спадщини є й постать Дебюссі. Творчість французького митця, безсумнівно, є частиною колективної пам'яті, на відміну від явища дебюссізму, яке дотепер переважно розглядається наукою лише як частина (до того ж, для багатьох малозначна) культурного процесу. Тож масштабування дебюссізму як значущого мистецького сегменту минулого та актуалізація його як складової культурної спадщини доби модернізму є чи не найголовнішою місією цієї дисертаційної роботи.

Одним із найвпливовіших дослідників світового рівня у галузі культурної спадщини є американський історик і географ Девід Ловенталь (David Lowenthal). Саме він вважається фундатором традиції вивчення спадщини як окремої дисципліни (*heritage studies*), а його книга «Хрестовий похід за спадщину та надбання історії» [110] понад два десятиліття слугує дороговказом у гуманітарних студіях, присвячених цьому питанню. Концепції згаданого авторитетного представника західної гуманітаристики є однією з методологічних підвалів дисертаційної роботи.

Розглядаючи поняття спадщини, Д. Ловенталь передусім визначає її як привабливість минулого та акцентує увагу на різному смислового забарвленні самого слова у різних народів: «французьке *patrimoine* більш особистісне, ніж англійське *heritage*, німецьке *Erbgut* більш патріотичне, ніж італійське *lascito*. Кожен народ вважає, що їхні надбані турботи про спадщину унікальні, відображають певну рису характеру чи обставин, певний дух шанування чи помсти, який притаманний тільки їм» [116, с. 4]. Видається доречним загострити увагу на французькій, «більш особистісній» інтерпретації спадщини. Вочевидь цей ментальний нюанс вказує на більшу роль особистісних внесків у французькій культурній спадщині, на ключову роль самих особистостей, в тому числі й Дебюссі, та феноменів персональної природи, зокрема дебюссізму. Тож цілком очевидно, що національний компонент суттєво впливає на дослідницький інструментарій при виборі конкретного вектору, спрямованого в минуле.

Важливою характеристикою спадщини є *здатність реагувати на запити суспільства або відповідати на суспільні зміни* у часи криз чи переходу поколінь. Сучасний технологічний розвиток, безперервний доступ до потоку інформації, всеохопний вплив медіа загострюють відчуття прийдешньої невизначеності. Тож «зростання спадщини таким чином відображає травми втрат і змін та страхи перед загрозливим майбутнім» [116, с. 11]. Однією із найбільших травматичних подій європейської історії, що радикально вплинула на пришвидшення розриву між минулим і теперішнім, стала Велика французька революція 1789 року, яка породила покоління, що застало одночасно два протилежні устрої. Історики стверджують, що від того часу «ті, хто стоїть між двома світами, двома способами мислення та дій, знаходять спадщину надзвичайно важливою» [116, с. 9]. Доречно згадати в цьому аспекті Клода Дебюссі: композитор-представник модерністської доби — перехідного періоду від класичного до посткласичного типу культури (за О. Корчовою) — вважав за необхідність звертатися до носіїв національної спадщини минулого, Ф. Куперена та Ж. Ф. Рамо, щоб встановити для себе базис ментально-психологічної, соціальної, *навіть* творчої стійкості. З іншого боку, теперішні дослідження впливу творчості Дебюссі як носія спадщини виконують подібну функцію: актуалізують значення автора «Фавна» для формування засад новітньої культури.

Принагідно промаркуємо, що крім матеріальних об'єктів, «тепер увага спадщини зосереджується на ідеях та образах. Ця зміна відображає покращені методи підвищення якості та цінності образів» [116, с. 19]. Тож у річищі проблематики дисертації такий підхід дозволяє зосередити увагу саме у напрямку малодосліджених суспільно-політичних, естетичних тенденцій та контекстів, що формували дебюссізм — на противагу опрацюванню окремих композиційних характеристик стилю автора «Фавна», котрі вже давно і плідно проаналізовані музикознавцями.

Фундаментальним положенням у дослідженні Д. Ловенталя є *порівняння історії та спадщини*, які мають діаметрально протилежні цілі у ставленні до

минулого. Задля диференціації зупинимося на сутності кожної категорії, як її бачить науковець. Ловенталь починає з того, що «насамперед історія відходить від минулого тому, що є інтерпретацією, а не копією: це погляд, а не відтворення того, що сталося. Історичні хроніки, якими б ґрунтовними та ретельними вони не були, ніколи не є більш, ніж бліді сурогати минулого... І все, що відомо або припускається про минуле, інтерпретується крізь оновлені призми кожного нового покоління» [116, с. 112]. У цьому вислові вбачається вікно можливостей для історика (зокрема музики) щодо погляду на дебюссізм в ракурсі світосприйняття, притаманного новому поколінню: як загальнослушацького, так водночас і дослідницького.

Американський вчений розкриває складну дихотомію сутності історії як науки. Парадокс полягає в одночасному різновекторному масштабуванні наукових ресурсів задля об'єктивного аналізу. З одного боку, «історія є меншою за минуле, бо лише частка всіх подій була зафіксована, лише кілька життів пам'ятаються і лише фрагменти недосконалих записів дійшли до нас у формі, яку можна розшифрувати. Найменш доступні ті аспекти минулого, які історики вважають найбільш важливими — думки та почуття його мешканців» [116, с. 113]. З іншого боку, «історія є більшою за минуле, бо вона стосується не лише того, що сталося тоді, а й безлічі наслідків подій, які розгортаються поза життям їхніх учасників. Історія — не лише те, що відбулося в той час, а й думки та почуття, передчуття й гіпотези про той час, вироблені згодом» [116, с. 114–115]. У такому світлі будь-який історик, ґрунтуючись на постулатах неупередженості, має балансувати між спробами інтерпретувати явище минулого, яким воно було, і теперішнім накопиченим досвідом. Іншими словами, між автентичністю минулого та його відображенням в іншому контексті. У дуальності зазначеного процесу й відбувається необхідне хронологічне упорядкування подій та конструкція їх причинно-наслідкових зв'язків. Таким чином, історія впливає на історика, і навпаки.

Слід позначити принципово важливий момент у взаємодії двох універсалій: «Жодна історія чи спадщина не може повністю відходити від добре

засвідченого минулого. Але історики ризикують професійно, ігноруючи весь палімпсест сприйняття минулого, який спадщина легковажно оминає» [116, с. 121]. Із одного спільного коріння — минулого — формується два смислових сектори, сутність яких виглядає протилежною: спадщина «не є достовірним або навіть правдоподібним описом минулого, а декларацією віри в нього» [116, с. 121]. Ловенталь демонструє різкий контраст, стверджуючи: «Упереджена гордість за минуле не є сумним наслідком спадщини; це її суттєва мета. Спадщина засвідчує нашу ідентичність і підтверджує нашу цінність... спадщина відрізняється від історії не тим, що упереджена, а ставленням до упередженості... упередженість — це вада, яку історія прагне викоринити; для спадщини упередженість — виховна чеснота» [116, с. 122]. Резюмуючи ролі двох окреслених категорій, доречно використати простий побутовий приклад: дві сестри отримали у спадок від батьків старий будинок і мають намір продати його; при цьому перша намагається здійснити інвентаризаційний опис усіх речей, аби потенційний покупець міг зрозуміти, які з них забезпечать його майбутній комфорт; інша сестра фарбує фасад і розповідає клієнту історію з власного дитинства про теплоту сімейних вечірніх посиденьок у вітальні. Здавалося би, будинок один, а підходи до його продажу різні. На подібному ментальному рівні відбувається актуалізація минулого в оптиці історії та спадщини.

У продовження зазначеного порівняння варто зосередити увагу на методах, якими послуговується спадщина. Д. Ловенталь виділяє три способи: «Перший — оновити минуле, одягаючи його сцени та діячів у сучасні образи. Другий — підкреслити та підсилити аспекти минулого, які нині вважаються гідними захоплення. Третій — усунути те, що здається ганебним або шкідливим, відправивши це в осуд чи забуття» [116, с. 148]. Доцільність наведених позицій прослідковується і в музикознавчій сфері. Коли ми прагнемо зацікавити публіку персоною композитора минулої епохи, то передусім робимо його ближчим до сучасного суспільства. Можливо, з цієї причини сьогодні в оперних постановках домінують режисерські осучаснення-перевтілення, закладаються нові візії та

концепції на підґрунті мистецтва кількосотлітньої давнини. Хоч подекуди у таких рішеннях від автентичного залишається хіба що музика, але новітні підходи є культурними імпульсами, що дозволяють оновити спадщину митця і досягнути її кращої рецепції.

Другий і третій способи близько пов'язані між собою. Їх нескладно унаочнити: часом автори різножанрових праць про життєтворчість Дебюссі оминають гострі чи «незручні» моменти, «підчищають» життя митця з метою формування його образу як «непорочного культурного героя», ледь не небожителя. Натомість акцентують інші його риси, відображаючи злободенний характер відповідної презентації. У цьому сенсі очевидно, що в сучасних українських реаліях війни з Росією нагальною потребою постає продемонструвати вагу останніх творів Дебюссі, написаних у роки Великої війни. Та й навіть загалом показати його апріорне прагнення до свободи не тільки в естетичному, але й в національно-політичному контексті: як рух від німецького, вагнерівського впливу на користь розвитку рідної національної культури. Такі паралелі є головним зняряддям *дискурсу* спадщини.

Щодо третього з методів дослідження спадщини, запропонованих Д. Ловенталем, наведемо серйозніший приклад: змінюються покоління, відповідно змінюються погляди (і навіть кон'юнктурні обставини їх формування) щодо визначення стильових особливостей епохи чи митця. Так, *упродовж багатьох десятиліть* музику Дебюссі визначали імпресіоністською, хоча певні школи або навіть покоління науковців розвінчували цей застарілий міф на користь символістської природи та інших стильових чинників. Цілковито можливо, в майбутньому з'явиться чергова оновлена стратегія. Це почасти складає засади для гідної та актуальної сьогодні промоції спадщини композитора. У цій дисертаційній роботі сформовано оригінальну візію, яка, не заперечуючи минулих фундаментальних напрацювань, пропонує новий ракурс сприйняття творчості автора «Фавна». Саме звернення до феномена *дебюссізму*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Детальний огляд явища дебюссізму представлено у наступних підрозділах роботи.

гарантовано дозволяє дослідникам працювати з новими «плодами», не зазіхаючи на зміну параметрів десятиліттями переораного музикознавчого поля.

Отже, окреслені вище позиції можна підсумувати за допомогою наступного формулювання: *спадщина адаптує історичне минуле під теперішні потреби і вподобання*. Щоправда, виникає запитання: яким чином ми можемо залучати категорію спадщини, якщо вона подекуди ігнорує принципи, притаманні історії? Зазначений антагонізм може призвести до хибної думки про взаємовиключення досліджуваних понять, однаке, спираючись на концепції Ловенталя, візьмемо до уваги, що «спадщина й історія — це не зовсім різні види, скоріше протилежні “статі”, постійно суперницькі у ролях та сферах, але вони взаємозалежні і мають більше спільного, ніж самі визнають» [116, с. 167]. Згадаємо порівняння із продажем успадкованої домівки: тепер зрозуміло, що сестри не зможуть продати старий будинок, якщо не скооперуються і не використають обидва методи аргументації для переконання клієнта. Лише у тісній колаборації історії та спадщини розширюється коло дослідницьких спрямувань, адже проаналізовані «події постійно переходять із однієї сфери в іншу. Багато того, що спочатку було спадщиною, з часом стає історією; багато того, що спочатку вважалося об’єктивною історією, пізніше визнають упередженою спадщиною» [116, с. 168].

Підбиваючи підсумки розлого викладених концептів Д. Ловенталя, наголосимо, що первинне уявлення про цінність спадщини виникає на підґрунті невизначеності суспільного життя, коли індивід або спільнота відчувають потребу у пізнанні себе, тобто відбувається спроба верифікації своєї ідентичності в умовах очікування змін. Далі *цінність* спадщини здобуває вже масове визнання, завдяки широкому доступу до неї через сучасні технічні та медіа-ресурси. У процесі пізнання спадщини виникає її діалог з історією, із певними виключеннями та водночас взаємними доповненнями, демонструючи постійну діалектику, що провокує динамічну ментальну «обробку» статичного минулого.

Тож можемо визначити *спадщину як процес конструювання минулого для формування ідентичності теперішнього*: на основі історичного

методологічного інструментарію спадщина репрезентує селективні тенденції минулого для створення актуальних культурних векторів теперішнього.

Оглянувши загальну культурологічну картину сутності та властивостей культурної спадщини, доречно звернутися, зважаючи на тему дослідження, до французької специфіки цього явища. Найавторитетнішим французьким науковцем світового рівня у сфері дослідження культурної спадщини та колективної пам'яті є історик, культуролог та історіограф П'єр Нора (Pierre Nora, 1931–2025) — творець широковідомої концепції «місць пам'яті», автор однойменного семитомного видання, що, з-поміж іншого, апелює до мистецьких творів як об'єктів пам'яті (проект тривав з 1984 по 1992 роки). Завдяки науковій діяльності вченого по визначенню як матеріальних, так і символічних місць пам'яті у Франції (об'єктів, які сьогодні оживлюють минуле), подібні ініціативи були започатковані в інших європейських країнах (звісно, з урахуванням національної специфіки). П. Нора вважається також провідним європейським науковцем у сфері оновлення поглядів на історіографію. У книзі «Теперішнє, нація, пам'ять» [33] він підсумовує дослідницькі напрацювання останніх чотирьох десятиліть і подає квінтесенцію своїх концепцій, уособлюючи властиво французьке наукове і суспільне ставлення до культурної спадщини, до того ж у політичному зрізі.

Нагадаємо, що наприкінці 1970-х років у західному світі розпочався процес особливої актуалізації звернення до спадщини. Для Франції це були роки політичної кризи (відхід Шарля де Голя від влади, остаточна втрата колоній) та економічної перебудови (зміна статусу з аграрної на індустріальну державу). Злам усталеного способу життя продукував наукові студії щодо визначення коренів французької ідентичності та збереження об'єктів-репрезентантів. Зокрема, у 1964 році було створено Загальний інвентар історично-художніх багатств Франції; у 1978 році сформовано Головне управління спадщини; у 1979-му, як зазначалося, французький словник «Робер» вивів це поняття в культурну сферу. Вінчає окреслений ланцюг подій 1980 рік, оголошений тогочасним президентом Франції (В. Жискар д'Естеном) як «Рік спадщини».

Відповідне піднесення панувало також у науковій сфері, особливо історично-культурологічній, де пальму першості здобув саме П'єр Нора. На його думку, поняття спадщини зазнає постійних модифікацій, навіть мутацій, як усвідомлення процесу суспільного ставлення до минулого, змін і часових розривів. Науковець виділяє *три етапи ставлення до минулого у Франції*. «Перший, що відповідає різкому розриву Французької революції, виражає *націоналізацію минулого*. Другий, між Реставрацією та Липневою монархією у 1820–1840-х роках, можна розглянути як відображення *минулого як минулого*. Третій поширюється за часів Третьої республіки і встановлює *минуле в історії*, зокрема в *національній історії*. Отже, нині ми переживаємо четвертий момент: прихід минулого як *пам'яті*. Кожна з цих колективних змін потребувала своєрідного переосмислення спадщини» [45, с. 65. Курсив автора. — С. Д.]. Після революції 1789 року майно монархії, аристократії та церкви було націоналізовано, і з цього процесу почався відлік нового ставлення до минувшини. По-французьки витончене визначення пролунало із уст Жана-Батиста Матьє (голови комісії мистецтв після революції), котрий заохочував дбати про «увічнені часом пам'ятки, які історія розпитує, мистецтва вивчають, філософія споглядає, а наші очі люблять оглядати з цікавістю, яку насаджують сама давність речей і все, що дає особливе життя минулому» [45, с. 66].

Зосередимось на кількох положеннях, які висвітлюють ставлення до спадщини часів Третьої республіки (1870–1940), оскільки майже все життя Дебюссі припало саме на цей суспільно-політичний період національної історії. Особливості тогочасного соціального устрою прямо відображалися на персональних і навіть творчих устремліннях композитора, що важливо зафіксувати для подальшого викладу положень дисертаційного дослідження.

Окрім закріплення категорії спадщини, у встановлений хронологічний період загострилася суспільна увага до сфери національного почуття. Ці два феномени виявляли, за спостереженням П. Нора, тенденцію до роз'єднання: «Підстави роз'єднання, певна річ, треба шукати у народженні та розвитку сучасного мистецтва, що розбиває консенсус між публікою та інституцією в

питанні мистецьких цінностей. Таке розлучення переносить доволі велику вагу на автономізацію мистецтва, заснованого на релігії нового та фіксації спадщини на класичному каноні» [45, с. 68]. Кращого пояснення сутності модернізму у Франції (розвиток якого так само припадає на часи Третьої республіки) годі й шукати. Власне, «релігія нового» відображає стремління митців епохи до оновлення естетики та виразових засобів. Серед митців Франції Дебюссі займає чільне місце, принаймні в центральний період модернізму (періодизація за О. Корчовою [26]), а згадана «фіксація спадщини» доводить своєчасність появи неокласицизму як ідеологічно вагомого стильового модерністського компонента. Саме в той час нове «покоління розробляє і концепт “національного мистецтва”, притаманного Франції» [45, с. 69]. Тут доречно вчергове нагадати про тяжіння Дебюссі до авторитетів минулого, які, на його погляд, втілювали питомо французьку витонченість та ясність. Загалом, окреслений французький історико-політичний підтекст модернізму виявляє, наскільки творчість Дебюссі віддзеркалювала провідні тенденції свого часу. Однак наразі постає запитання: в який спосіб можливо актуалізувати спадщину митця, якщо за понад сто років по його смерті було всебічно проаналізовано фактично всі його твори?

Відповіді на поставлені проблемні питання знаходимо у міркуваннях того ж П'єра Нора. Науковець демонструє аналогічну, зовні тупикову ситуацію на прикладі дослідження постаті Шарля де Голя (чи не найвпливовішого політика у Франції з часів Наполеона). Для історика досліджувати роль генерала-президента є такою ж «безнадійною» справою, як для музикознавця (принаймні у цій дисертації) — Дебюссі. Адже кожна з двох згаданих величних постатей обросла різноманітними міфами, зміцніла масивом прихильників та опонентів, і що найголовніше, про кожную з них написано надзвичайно багато робіт, що створили фарватер непорушних традицій. Очевидно, назріває потреба у пошуку нового дослідницького ракурсу.

П. Нора зазирає в ядро проблеми і демонструє шляхи її вирішення. Дозволимо собі замінити у його оригінальному висловлюванні прізвище де Голь на Дебюссі задля підсилення аргументації в світлі завдань нашої роботи: «Для

історика перед [Дебюссі] вимальовується така дилема: або ви відразу надаєте персонажеві винятковості, якої він вимагає, і тоді головне втрачене; або ви відмовляєтесь, і вам бракує головного... Також така спіймана в пастку альтернатива пропонує сьогодні два типи виходу, які до того ж поєднуються і, не виключаючи одне одного, взаємодоповнюються. З одного боку, вона спонукає змістити увагу з самої людини на її власну репрезентацію, адже, врешті-решт, саме вона важить для історії... З іншого, не менш важливого боку, вона намагається вмістити явище [Дебюссі] у його реальні довготривалі наслідки для історії Франції» [45, с. 181]. Точність і глибина висловлених позицій вражають і додатково мотивують застосувати подібні підходи у нашому дослідженні. По-перше, зміщуємо фокус уваги з постаті Клода Дебюссі на його репрезентацію (персональну і створену прихильниками) — тобто на іменний феномен дебюссізму. По-друге, аби з'ясувати наслідки його існування для французького та європейського мистецтва, залучаємо категорію культурної спадщини. У випадку дебюссізму вона є ретельно сфокусованим, суб'єктивним конструктором минулого для об'єктивного показу специфіки музичного модернізму.

Щоб поєднати методологічний інструментарій дослідження історії та оновити уявлення про творчу спадщину композитора, пропонуються наступні опції:

— у загальній історичній ретроспективі встановлюються контекстні рамки для дослідження дебюссізму, а саме: період Третьої французької республіки від Франко-пруської до Першої світової війни та кількох наступних років по її завершенні. У другому, внутрішньому контурі цього відрізка часу сегментується період життя композитора з опорними особистісними та творчими подієвими точками; у третьому — найкоротшому — коментуються повоєнні роки, які визначили напрям посмертного осмислення ролі Дебюссі у французькому суспільстві;

— у поняттєвому ракурсі культурної спадщини пропрацьовується увесь комплекс упереджених поглядів щодо дебюссізму, визначаються передумови його виникнення, виокремлюються безпосередні фактори появи та засади подальшого функціонування; структурується та простежується еволюція загальнокультурного та наукового сприйняття зазначеного іменного «-ізму»;

— зрештою, історія та спадщина синтезуються у дослідницьку синергію шляхом відстеження рецепції творчих ідей Дебюссі та їх соціокультурних наслідків; встановлені маркери інтегруються в панораму суміжних модерністських тенденцій.

Отже, після того, як загальне концепційне осердя роботи з'ясоване, є можливість перейти до огляду джерел щодо самого феномена дебюссізму.

## **1.2. Поняття дебюссізму: від часів формування до тлумачення у XXI столітті**

Розпочинаючи міркування про оцінки значення творчості Дебюссі на різних історичних етапах, зазначимо, що ім'я композитора ще за його життя не сходило зі шпальт провідних європейських газет і мистецьких журналів. Від того часу популярність французького митця зросла буквально до космічних масштабів: «(4492) Дебюссі»<sup>1</sup> — саме так у 1990 році був названий астероїд із поясу Юпітера. Позначене іменем одного із геніїв музичного модернізму, це небесне тіло символічно відображає розмах його творчих досягнень. На сьогодні жоден перелік концертного чи навчального репертуару будь-якого мистецького закладу світу не обходиться без музики К. Дебюссі, як і творчість кількох поколінь західних композиторів не обійшлася без його впливу. Художні здобутки композитора настільки вагомі, що породили могутню хвилю наслідування, яка розлилася по музичній території усїєї Європи, і не тільки.

---

<sup>1</sup> Інформація з бази даних астероїдів зі супутниками (архів Роберта Джонстона). URL: <https://www.johnstonsarchive.net/astro/astmoons/am-04492.html>

Названо іменем Дебюссі і дещо більш «приземлене». Комплекс індивідуальних ідейно-естетичних концепцій та композиційно-стилістичних прийомів автора «Фавна» ще на початку ХХ століття почали називати *дебюссізмом*, окремі випадки наслідування — *дебюссізмами*, а прихильників композитора — *дебюссістами*. Як більшість інших мистецьких дефініцій, спрямованих на охоплення й осмислення тогочасних артистичних явищ, поняття дебюссізму сприймалося фахівцями та широкою публікою доволі неоднозначно та залишалося не до кінця визначеним і за життя Дебюссі, і після його смерті, більше того — залишається таким навіть понад сто років потому. Оскільки коло послідовників митця постійно переформатовувалось, а сам дебюссізм у різноманітних музикознавчих контекстах зберігає свою дискусійність, він зрештою перетворюється чи не на більш резонансний, складний і суперечливий феномен, ніж першоджерело — мистецька персоналія, від якої *дебюссізм* бере свій початок. Згадане поняття отримує окрему інтерпретацію ледь не в кожного з дослідників, які його вживають, та часто набуває категоричного аксіологічного забарвлення «добре — погано», що залежить від поглядів, переконань, насамкінець, певних художніх симпатій чи антипатій.

Отже, проблема наукової адаптації зазначеного поняття, його поступового й глибокого дослідницького засвоєння видається нагальною і такою, що потребує всебічної уваги та поетапного розв'язання.

Щоб оцінити масштаб висвітлення явища дебюссізму в друкованих джерелах, скористаємося для початку статистичним підходом. Спираючись на дані служби *Google Books Ngram Viewer*<sup>1</sup>, переконуємося в інтенсивності застосування досліджуваного нами поняття у всій франкомовній і англomовній літературі, доступній в електронному вигляді. Згідно зі Схемою 1.1, хронологічна лінійка бере відлік від дати народження Дебюссі (1862) і доходить до 2022 року (останні роки ще не опрацьовані сервісом).

---

<sup>1</sup> Google Books Ngram Viewer — пошукова онлайн-система Google, що дозволяє будувати графіки частотності мовних одиниць, опублікованих із 1500 до 2022 рр. та зібраних у сервіс Google Books (<https://books.google.com/ngrams/info>).

### Частота використання поняття «дебюссізм» у франкомовній літературі



За вертикальною шкалою пропорцій, пікова активність застосування поняття у франкомовних джерелах припадає на перше десятиліття ХХ століття, що безпосередньо залежить від появи знакових творів композитора — таких як опера «Пеллеас і Мелізанда» (власне, саме після її прем'єри у 1902 році слово «дебюссізм» і з'явилося у широкому публіцистично-критичному вжитку), триптих симфонічних ескізів «Море», перша серія фортепіанних прелюдій тощо. Цілком зрозуміло, що плідна, новаторська й резонансна творчість Дебюссі провокувала критиків і музикознавців того часу до розгляду й аналізу його музики, і подеколи це подавалося саме в світлі іменного стильового явища, названого дебюссізмом.

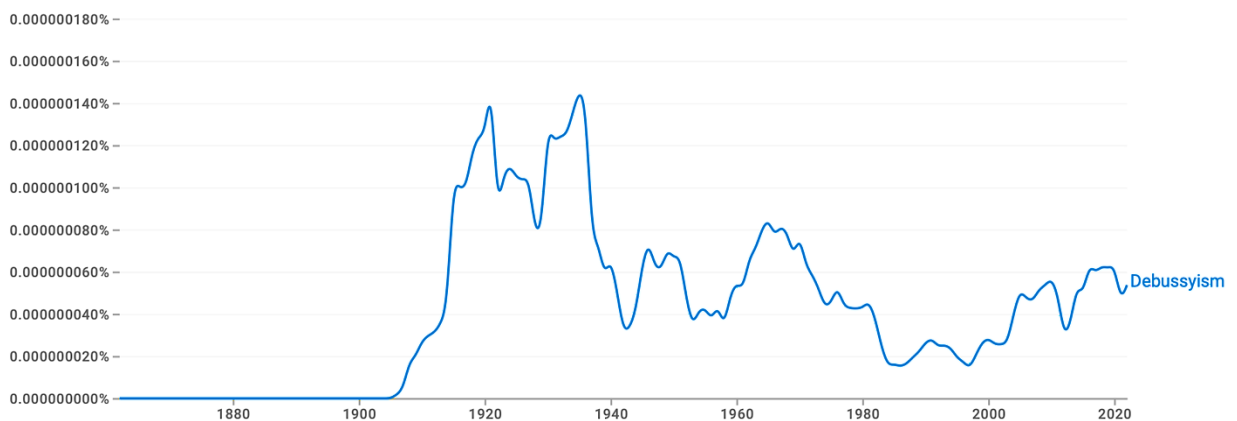
Порівняно менш інтенсивною піковою точкою є 1920 рік. Можна припустити, що її утворенню слугувала поява спеціального випуску журналу «La Revue Musicale» з нотною збіркою колективного авторства «Tombeau de Claude Debussy» в ролі додатку. Подія, що постала незабаром після смерті композитора, породила нову хвилю зацікавленості постаттю Дебюссі, його творами, і звісно, актуалізувала проблематику визначення стильових орієнтирів композитора, що неодмінно потягло за собою черговий сплеск інтересу до явища дебюссізму. Але, як засвідчує схема, чим ближче до сьогодення, тим помітніше, що у французькому музикознавстві традиція дослідження відповідної проблематики втрачає свою потужність. Виникає закономірне питання: чому? Очевидно,

відстань у часі дещо затінила постать Дебюссі на користь новаторів нових поколінь, що здобули славу геніїв французької і, понад те, світової культури ХХ століття. Можливо, потяг до всього авангардного (в широкому сенсі), притаманний французам, спонукає науковців фокусуватися на більш сучасних постатях. Яскравим прикладом є О. Мессіан та П. Булез, значення творчості яких ще належить комплексно усвідомити в контексті культурної спадщини.

Натомість протилежна картина спостерігається в англomовних джерелах (Схема 1.2).

Схема 1.2

#### Частота використання поняття «дебюссізм» в англomовній літературі



Показово, що тут перший підйом датується із запізненням, але тим самим піковим 1920 роком. Це дозволяє більш впевнено стверджувати факт виняткової значущості іменного випуску «La Revue Musicale» з нотним додатком (нагадаємо, що до переліку авторів меморіальної збірки долучився і англієць Юджин Гуссенс /Eugène Aynsley Goossens/, знаний у західному культурному світі композитор, диригент та музично-громадський діяч). Відтак є привід вважати, що згадана публікація низки статей та музичних творів, присвячених К. Дебюссі, слугувала рушієм до появи подальших наукових розвідок монографічного спрямування, здійснених англomовними авторами в Європі та Сполучених Штатах. А новий оберт популярності поняття дебюссізму в англomовному середовищі на початку ХХІ століття можна пояснити нагальною

потребою переосмислення творчості автора «Фавна», спростуванням певних естетичних стереотипів, зміною застарілих стильових кліше.

Зауважимо, що пікові хронологічні точки в обох схемах припадають на активну фазу доби модернізму і презентують дебюссізм як одне з її домінуючих явищ у музично-критичній та музикознавчій сферах.

У вітчизняному музикознавстві умовна крива використання поняття «дебюссізм» ледь проглядається. Наразі у вільному доступі вдалося знайти лише автореферати двох дисертацій (на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства — Аліни Кириченко [32] та доктора мистецтвознавства — Лілії Шевченко [64]). В обох роботах побіжно фігурує досліджуване нами поняття, однак відповідне термінологічне підґрунтя відсутнє, що залишає за читачем можливість власної інтерпретації. Зазначимо також, що в одному з інтерв'ю Анни Луніної з композитором Леонідом Грабовським [43] останній вживає поняття «постдебюссізм», проте і в цьому випадку воно фактично залишається без пояснення.

Отже, запропонований далі огляд наукових і критично-публіцистичних підходів може сприяти подальшому розвитку поняття *дебюссізм*, передусім в українському сегменті музикознавства.

Безпосереднє знайомство з дотичною до проблеми літературою доводить, що поняття «дебюссізм» зустрічається навіть у найпростіших, популярних джерелах, призначених для широкої аудиторії непрофесіоналів. Так, Джуліус Джейкобсон (Julius Jacobson) у книзі «Досвід класичної музики: відкрийте для себе музику найвидатніших композиторів світу» [96], орієнтованій на справу просвітництва неофітів, застосовує вислів «культ дебюссізму» та пов'язує його виникнення з «Бергамаською сюїтою» і особливо «Післяполудневим відпочинком Фавна». Таке стале застосування досліджуваного поняття в європейському та американському культурно-літературних ареалах свідчить про його вагомність в історії музичного мистецтва.

Безсумнівно, поняття, про яке йдеться, активно вживалося в періодичних музичних виданнях як у Франції, так і по всій Європі, до того ж це відбувалось і

за життя композитора, і після його смерті. У мемуарних та епістолярних джерелах, пов'язаних із композиторами-сучасниками Дебюссі, воно так само наявне. Вміщувати тут детальний перелік відповідних публікацій вважаємо недоречним. Відзначимо лише, що хронологічно перша згадка про дебюссізм на теренах України, яку вдалося віднайти, міститься у харківській газеті «Театральний вестник», у випуску № 3 за 1919 рік. Критик Г. Яновський, змальовуючи творчий портрет М. Мусоргського, вказує на автора «Бориса Годунова» як на джерело дебюссізму, який «перебрався» до Франції і звідти вже під маркою Дебюссі повернувся назад: «Від Мусоргського йде володар дум Дебюссі. У “Пеллеасі” ясно чути відгомін “Бориса”. Дебюссізм, що перекинувся до нас із Парижа, це наша рідна квітка, вирощена на іншому ґрунті. Там він поглинув у себе соки французької старовини і соки французької народної пісні» [65, с. 3].

Доволі примітно, що у сучасному й авторитетному Словнику французької мови під редакцією Жіль Колін дебюссізм позначено як «музичний стиль, характерний для композитора Дебюссі та музикантів, які його наслідують або були натхненні ним», а власне дебюссістами названо шанувальників творчості Дебюссі [78, с. 127]. Така однозначна й проста дефініція наштовхує на думку про те, що дебюссізм як стале музикознавче поняття активно використовується в сучасній Європі, зокрема у Франції, в позитивному оціночному контексті і головне, позначається як певний стиль, що принципово підіймає статус відповідного явища.

У бібліографічному довіднику Джеймса Бріско (James Briscoe) [72] у покажчику імен і понять фігурує й дебюссізм, представлений одинадцятьма джерелами, у яких ґрунтовно розглядається однойменний феномен. Серед них, зокрема, показовою, з огляду на назву, є стаття знаного французького композитора Шарля Кьоклена «Клод Дебюссі і тогочасний дебюссізм» (1952). Загалом же цей довідник цінний тим, що він є своєрідним кількісним індикатором музикознавчих пошуків в річищі обраної проблематики зразка середини — кінця ХХ століття. На жаль, не всі публікації зі згаданого переліку

наразі є доступними. Проте з часу видання довідника з'явилися нові важливі джерела, що суттєво збільшує дослідницькі можливості сьогодення.

Контroversійний бік ставлення до дебюссізму представлений у книжці Ніколаса Слонімського (Nicolas Slonimsky) «Лексикон музичної лайки: критичні напади на композиторів від часів Бетховена» [141], що є рідкісним зібранням образ та «міцних» висловлювань, запозичених із критичних статей сучасників щодо творчості видатних композиторів. Чільне місце в цій книжці посідає постать Дебюссі, стилістика якого дотепно охарактеризована як «морська хвороба» (за аналогією з назвою триптиху «Море»). Автор наводить наступний вислів Поля Флата щодо сутності дебюссізму: «Усіляке упереджене наслідування в мистецтві є жалюгідним. Але немає нічого більш марнославно, ніж наслідування в дебюссізмі» [141, с. 101]. Отже, праця Н. Слонімського є важливою з позиції багатогранного висвітлення поняття дебюссізму, зокрема, і в негативній площині. Відтак розгляд у цій статті різних оціночних позицій дозволяє більш об'єктивно окреслити проблемні зони означеного явища.

Окремий випуск англomовного словника Гроува («The New Grove twentieth-century French masters : Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez», 1986), спеціально присвячений французьким митцям, так само не оминає поняття дебюссізму. У цьому авторитетному довідковому джерелі автор «Фавна» як митець і особистість постає таким, що перебуває на розриві життєвих колізій, оскільки «крім грошей, головними проблемами Дебюссі в першому десятилітті століття були віддалення від більшості його друзів через другий шлюб і зростання “дебюссізму”. Як можна легко уявити, останнє, чого він хотів, — це очолити школу композиторів, але багато критиків і журналістів, здавалося, вирішили нав'язати йому цю роль...» [125, с. 105]. Автор статті дає зрозуміти, що форсування сучасниками ідеї про Дебюссі як батька нового впливового напрямку, а також прямолінійна відданість його стилістиці гнітила і обтяжувала самого композитора. Із цього зрозуміло, що дебюссізм тут передусім означає надлишкову діяльність окремих прихильників.

Жан Кассу (Jean Cassou) в «Енциклопедії символізму» [31] опосередкованим чином подає вкрай важливе для нас визначення дебюссізму як новаторства, що розширює символізм. До того ж автор користується й іншими іменними «-ізмами», причетними до історії символізму — такими, наприклад, як вагнеризм та бодлеризм. Зрештою науковець приходить до ідеї відходу Дебюссі від «чистого» символізму та констатує його перехід на новий стилістичний і, відповідно, естетичний рівень.

Досліджуване поняття часто зустрічається і в окремих статтях, де музикознавці або вдаються до його побіжного тлумачення, або окреслюють історію виникнення і подальшого вжитку більш детально.

Французький дослідник Арун Рао (Arun Rao) у статті «П'єро, що гнівається на місяць: Дебюссі, Форє і Равель під час Першої світової війни» [134] також визначає прем'єру «Пеллеаса» як подію, що радикалізувала і розділила спільноту критиків і музикознавців на прихильників Дебюссі та традиціоналістів. Зокрема, Вюйермоз, Дюка, Жан-Обрі, Лало, Лоренсі, Марнольд (Vuillermoz, Dukas, Jean-Aubry, Laloy, la Laurencie, Marnold) позначені ним під егідою дебюссізму. Отже, чітке декларування зазначеними двома авторами особливого чиннику «Пеллеаса і Мелізанда» не є випадковим. Можна стверджувати, що прем'єра опери стала переламним моментом як для самого Дебюссі, так і для критиків та композиторів-послідовників. Не залишаючи байдужим жодного сучасника-професіонала, «Пеллеас» тією чи іншою мірою розмежував музичне суспільство, утворивши табори прихильників і противників стильового «вітру змін». З огляду на подане висловлювання, можна стверджувати, що окремі мистецькі шедеври є своєрідними каталізаторами подальших процесів формування культурної спадщини. Суспільна полеміка, викликана появою виняткового твору, є більш результативним імпульсом позначення спадщини, ніж безпосереднє знання чи пасивна пам'ять про композицію. Тож оперне дітище Дебюссі виступає в цьому плані рушієм для подальшого культурного конструкту дебюссізму як суспільно-мистецького сегменту модернізму.

Знаковою історичною обставиною видається поява ще за життя К. Дебюссі робіт критика Луї Лалуа (Louis Laloy), у яких окреслено вагомість феномена дебюссізму. Фактично програмна стаття «Дебюссі та дебюссізм» (1908) буквально з титульної сторінки визначає головну проблему сприйняття композитора та його творчості — тож зупинимося на її розгляді докладніше. «Те нове, що він (Дебюссі — С. Д.) приніс у музику, можна описати терміном, який уже чимало послужив, комусь образою, іншим гордим гаслом: це дебюссізм» [104, с. 509], — саме так критик охарактеризував сутність досліджуваного поняття. Лалуа зазначає, що тогочасна французька музика досягла прогресивного рівня розвитку виключно завдяки творчості Дебюссі і констатує, що творчість видатного композитора безумовно викликала суспільний резонанс, одночасно у позитивному і в негативному спрямуванні. Високий статус французького музиканта критик підтверджує тезою про те, що Дебюссі має право бути гідним попередником для прийдешніх поколінь митців.

«Дебюссізм у музиці — те саме, що й імпресіонізм у живописі та символізм у поезії» [104, с. 509] — в такий рішучий спосіб Л. Лалуа формулює своє визначення. Іншими словами, він визначає дебюссізм як провідний видовий феномен! І, окрім того, це феномен персонального походження, на відміну від двох інших, згаданих Лалуа. Зазначена позиція слугує підтвердженням характерної французької інтерпретації поняття культурної спадщини (*patrimoine*), що має більш особистісне спрямування. Відтак критика цілком справедливо можна охарактеризувати як проповідника справи Дебюссі. Саме Лалуа, як ніхто інший, активно просував творчість Клода Французького у мистецьких колах, про що свідчать його написання прижиттєвої біографії Дебюссі та публікації в музичній періодиці того часу.

Показово, що постановку «Пеллеаса і Мелізанди» критик вважає остаточною перемогою дебюссізму. Цій тріумфальній точці його перебігу, згідно з оглядом Лалуа, передували камерно-вокальні та інструментальні твори 1880–1890-х років: «Забуті арієти» (1888), «Галантні свята» (1892), «Ліричні прози» (1895), Струнний квартет (1894) і, звісно ж, «Післяполудневий відпочинок

Фавна» (1894) і «Ноктюрни» (1899). Послідовна поява зазначених творів уособлювала, власне, ту еволюцію, що призвела до зародження нового «художнього виду» у стильових процесах модерністської доби. Згідно зі спостереженнями Л. Лалуа, Дебюссі вдосконалював свій власний стиль на основі загальних імпресіоністських і символістських тенденцій, які домінували в західній музиці наприкінці XIX століття. Цілком очевидно, що синтез епохального й персонального породив той дебюссізм, який сприймається як новаторське розширення зазначених модерністських напрямів.

Наступною віхою розвитку дебюссізму автор статті визначає період від 1904 року, адже саме тоді з'явилися романси для другої збірки «Галантних свят» і «Пісні Франції» на слова Шарля Орлеанського. Продовжуючи перелік показових творів, Лалуа посилається також на «Образи» для фортепіано, симфонічні ескізи «Море», інші опуси. Цікаво, що критик був першим, хто порівняв Дебюссі з Моцартом, з огляду на «повну ясність» творчого почерку.

Звісно, праці Лалуа як абсолютного прихильника Дебюссі — в чистому вигляді зятятого дебюссіста-теоретика — не претендують на повну об'єктивність, проте виступають важливим підґрунтям у розумінні змісту еволюції і навіть умовного стильового розподілу творчості автора «Пеллеаса».

Ще більш предметно і глибоко до поняття дебюссізму підходить французький музикознавець російського походження Віктор Серов (Victor Seroff) у монографії, присвяченій творчості Моріса Равеля [139]. Не є новиною, що традиційне сприйняття музики Равеля щільно пов'язане з творчістю Дебюссі. Але цінність згаданої праці, вочевидь, полягає в тому, що автор зосереджується на огляді гострої проблематичної платформи «Равель і дебюссізм».

У розділі «Друга справа Равеля» дослідник фактично намагається відновити автономну репутацію композитора, якого свого часу затаврували як дебюссіста. Здійснюючи огляд проблеми, музикознавець не може обійтись без детальної характеристики самого дебюссізму. Першопричиною усіх колізій В. Серов вважає наявність у впливового критика П'єра Лало (Pierre Lalo) симпатій до творчості Дебюссі і, навпаки, антипатій до творчості Равеля, що

знайшло відображення у французькій музичній періодиці першого десятиліття ХХ століття. Однак більш важливим чинником, який, на думку автора, зумовив масштабність поширення дебюссізму, була його об'єктивна природа (підкреслено, що це був, власне, колективний феномен). Наведена теза дозволяє розширити коло аналітичних спостережень у напрямку безпосереднього впливу Дебюссі на творчість сучасників та представників наступних поколінь. Науковець доходить висновку, що всі тогочасні композитори, наділені творчою оригінальністю, перебували в тіні французького генія: «Дебюссі був найбільш красномовним митцем для цілого покоління музикантів, які, живлячи ті ж самі наміри, що й він, довгий час у мовчанні й невідомості здійснювали свої найвдаліші відкриття» [139, с. 105]. Ці слова можуть слугувати підґрунтям для характеристики дебюссізму як певного бренду модерністської музичної культури. Слід визнати, що подекуди він насправді гальмував просування не менш талановитих композиторів, ніж сам Дебюссі.

Продовжуючи екскурс в історію дебюссізму, В. Серов стверджує, що з часом це поняття зазнало вульгаризації, тож молоді композитори зрештою «позбулися» Дебюссі вкупі з його іменним «-ізмом». Скоріше за все, автор монографії має тут на увазі недоречність сліпого наслідування стилістики майстра, що стала вже зовсім очевидною на певному етапі.

Знаний французький музикознавець Леон Валлас у монографії, присвяченій Дебюссі (Léon Vallas, «Claude Debussy, his life and works», 1933<sup>1</sup>), вдається до спроби прокласти еволюційний маршрут становлення дебюссізму. Як музикознавець і музичний критик, до того ж молодший сучасник Дебюссі, Валлас мав змогу на власні очі спостерігати, аналізувати мистецькі процеси модерністської доби: композиторські стильові новації, естетичні і соціокультурні тенденції, та й навіть богемні резонансні кейси.

Найочевидніша точка огляду іменного феномена Дебюссі постає у цій книжці в окремому розділі під назвою «“Пеллеас і Мелізанда” (1892–1902) —

---

<sup>1</sup> Оригінальна франкомовна версія книги має назву «Клод Дебюссі та його час» («Claude Debussy et son temps», 1932). Тут натомість поданий перекладений англomовний варіант.

дебюссізм». Постаючи одномоментно, наче айсберг, положення розділу виявляють кульмінаційну фазу розвитку цього явища. Однак значна частина відомостей проходить монографією наскрізно, формуючи концепт дебюссізму на широкому матеріалі життєпису. Унікальність підходу полягає в тому, що Валлас конструює строкату історію зазначеного іменного феномена, враховуючи не лише огляд знакових творів композитора, що породили поняття дебюссізму, а й твори-предтечі, на яких нечасто зосереджують увагу автори подібних розвідок. Валлас інкрустує в цей еволюційний процес фрагменти з музично-критичної періодики, позиції іноземних митців та композиторів-співвітчизників. У такий спосіб дослідник намагається створити об'єктивну панораму зародження, розвитку і занепаду дебюссізму.

Сутність поглядів Л. Валласа можна звести до твердження, що дебюссізм виник не раптово після прем'єри «Пеллеаса», адже йому передував довгий шлях творчих пошуків тривалістю в понад десятиліття. В результаті впровадження цілого ряду стильових новацій Дебюссі став митцем європейського масштабу.

Починаючи з огляду ранніх творів, науковець виокремлює перші паростки дебюссізму. Зокрема, кантата «Блудний син», на думку Валласа, знайде відгомін у зрілому «Мучеництві святого Себастьяна». Музична мова твору, що здобув Римську премію вже тоді, у 1884 році, характеризувалася спробою відходу від функціональної гармонії, вільним ставленням до дисонантності та використанням цілотнонових звукорядів. Тож автор монографії стверджує: «У цих деталях, але передусім у самій атмосфері, твір демонструє тонкий, проте очевидний переддебюссізм» [154, с. 29]. Інша кантата, «Діва-обраниця» (з'явилася кілька років по тому), на думку Л. Валласа, «ще виразніше демонструє провісні ознаки того, що пізніше отримало назву “дебюссізм”» [154, с. 46–47].

До кінця 1880-х років у Дебюссі виявляється потяг звільнитися від німецького впливу в мистецтві. Примітно, що дебюссізм тут позначений як спосіб знайти творчу свободу. В руслі цієї тенденції Валлас виділяє «П'ять поем Шарля Бодлера» (1887–1889) як рубіжний етап творчої еволюції автора. З одного боку, в циклі все ще наявні відголоски вагнерівської музики: наприклад, у

мініатюрі «Задумливість» (Recueillement) дослідник знаходить мотив рога із «Тристана та Ізольди». Однак, «боротьба Дебюссі за звільнення своєї особистості здається найбільш успішною у “Le Jet d’Eau” (“Фонтан” — С. Д.), найбільш ранньому і найбільш відшліфованому з “Cinq Poèmes”» [154, с. 68]. Наступне подібне стильове зрушення автор показує на прикладі «Галантних свят» на вірші П. Верлена. Виділяючи другу мініатюру циклу («Маріонетки»), науковець зазначає, що «вона несе всі характерні ознаки того типу мистецтва, який згодом став відомий як дебюссізм» [154, с. 73]. Про всесвітньовідому «Бергамаську сюїту» чи «Післяполудневий відпочинок Фавна» годі й говорити на предмет вмісту в них іменних новацій композитора. Підбиваючи підсумки раннього періоду творчості Дебюссі та оглядаючи поряд із творами крупної форми камерні твори, Валлас вкотре наголошує: «...вони демонструють перші плоди дебюссізму майбутнього» [154, с. 75]. Ще однією позицією автор підкреслив, що вже на той час художньо-естетичне спрямування творчості Дебюссі можна характеризувати як модерністське. Несприйняття сучасниками деяких композицій пояснюється тим, що «обмежена публіка, яка створює репутації в Парижі, усе ще була захоплена потоком романтизму, що вийшов із моди в інших місцях» [154, с. 75].

Процес акумуляції стильового почерку Дебюссі за понад десятиліття виходить на кульмінаційну точку відразу після прем'єри «Пеллеаса і Мелізанди». Поява опери породжує багато полемічних дискусій з боку критиків, які, власне, впроваджують в активний публічний вжиток поняття дебюссізму.

З цього моменту помітний суттєвий поворот у характеристиці «-ізму» автора «Фавна». Л. Валлас переходить від стильового до соціокультурного компонента, висвітлюючи дебюссізм як рух прихильників Дебюссі: чи то композиторів-наслідувачів, чи то слухачів-поціновувачів, готових відстоювати значущість новацій свого кумира. Так, у 1902 році «стаття у Revue de Paris, написана Фернаном Грегем, передбачала прихід дебюссізму та проводила розрізнення між митцем і його наслідувачами» [154, с. 134]. До того ж, автор монографії зауважує наявність руху поціновувачів Дебюссі в усіх прошарках

суспільства, що є вагомим аргументом на користь актуалізації дослідження соціокультурної площини дебюссізму. Більше того, цей резонансний на той час «-ізм» став культурною релігією, а його першоджерело — композитор — мистецьким ідолом: «Жан Лоррен вважав, що новачки цієї нової “релігії” є зовсім іншими типами, ніж вагнеріанці, яких віднедавна почали вважати щирими, і які, за його словами, походили з усіх соціальних верств. Він не хотів визнавати, що дебюссістів можна знайти будь-де, окрім партеру і першого ярусу лож» [154, с. 147]. Подане міркування слушно підтверджує суспільну та мистецьку конкуренцію, на яку посягав Дебюссі щодо прихильників Вагнера — кумира його творчої юності, який, проте, перестав ним бути у зрілий період.

Ще одним акцентом, навіть переломним моментом у дослідженні дебюссізму є те, що зазначений персональний феномен зіграв злий жарт із автором «Пеллеаса» після прем'єри опери. «Тріумф Дебюссі фактично був відповідальним за виникнення дещо смішної, але досить корисної форми снобізму... піднесення дебюссізму — своєрідної естетичної “релігії”, заснованої на принципах людини, на честь якої її назвали, — породило дебюссістів: добровільних учнів музиканта, який не бажав засновувати школу, палких, нетерпимих послідовників художньої секти, яку вони створили всупереч своєму “богу” для використання його ідей та прийомів» [154, с. 148]. Тенденція до наслідування прийомів композитора поставила його в незручне становище: митець, який звик творити у свободі, перетворився на креатуру натовпу прихильників, які вбачали в ньому провідника нової школи. До того ж цей рух, як наслідок, утримував усіх наслідувачів в межах однієї естетичної парадигми, обтяжуючи свободу творчих пошуків — чи не найголовнішого кредо Дебюссі.

Л. Валлас делікатно підходить до диференціації бездумного наслідування-копіювання та вдалого перевтілення композиційних прийомів, які сьогодні ми розуміємо як рецепцію: «Дебюссізм, навпаки, мав тенденцію обмежувати своїх послідовників, роблячи їх в'язнями естетичних поглядів, які підходили не всім, рабами прийомів, створених Дебюссі для власного використання, які він ніколи не мав наміру зберігати в цілісності, а постійно модифікував відповідно до

постійно змінних потреб і поривів його інтелекту та почуттів. На щастя, цей вузький дебюссізм практикувався лише кількома незначними адептами. Найкращі композитори того покоління надихалися широкою, розумною формою дебюссізму: користувалися його загальними настановами, а також окремими прикладами письма та стилю, які можна було знайти в шедеврах їхнього старшого наставника. Дебюссі також відкрив очі деяким старшим композиторам. Вони не лише запозичували деякі його граматичні звороти, але й оцінювали його естетичні настанови» [154, с. 148].

Окремої уваги заслуговує факт резонансного розколу мистецької спільноти Франції після прем'єри «Пеллеаса» на прихильників Дебюссі та його противників. Л. Валлас мав нагоду спостерігати за окресленим антагонізмом на власні очі, аналізувати та інформувати про хід подій на сторінках журналу «Revue française de musique», у якому був директором і головним редактором<sup>1</sup>. Ці суперечки тривали понад десятиліття, доки звуки вибухів жорстокої Першої світової війни не спрямували енергію митців в інше русло.

Однак найбільш цінним модерністським маркером монографії Валласа у відстеженні нюансів культурно-мистецьких баталій стає ряснота згаданих іменних персонально-стильових явищ — еквівалентів дебюссізму — таких, як франкізм, д'Ендізм, равелізм<sup>2</sup>. «У 1905 та 1906 роках суперечка між французькими музикантами була чіткою: дебюссісти проти франкістів, але ситуація ускладнилася у 1907 році подією, яку вважали достатньо важливою, щоб назвати її “Справа Равеля” ... Моріс Равель у віці тридцяти двох років опинився, до власного здивування, втягнутим у конфлікт, якого не бажав ані він, ані його старший колега і так званий суперник. Тепер равелізм протиставлявся дебюссізму» [154, с. 181]. Наведене твердження підкреслює значущість

<sup>1</sup> Примітно, що на сторінках монографії Л. Валлас пропонує читачам звернутися до архівів його журналу 1905–1907 років.

<sup>2</sup> Після вкорінення «-ізму» Дебюссі критики-сучасники вдавалися до запровадження й поширення інших іменних брендів. Почасти вони використовуються й музикознавцями, проте перспективи переходу окреслених позначень у наукову поняттєву лінійку ще належить осмислити, що увиразнює унікальність феномена дебюссізму.

персональної ролі композиторів не лише як творців впізнаваного оригінального почерку, але й як очільників різного масштабу соціокультурних угруповань. Це, звісно, накладало на них певну відповідальність та навіть змушувало до етичного вибору: вести за собою прихильників шляхом постійного оновлення вислову чи стати заручником ситуації і продукувати твори одного штибу. Така строкатість іменних, а від того й ще більш гостро індивідуалізованих стильових пошуків та їх взаємодія (часом різка, часом позитивна) з явищами-аналогами є типовою рисою модерністського періоду, який породив ці «-ізми» та водночас ними й був сформований.

Завершуючи огляд соціальної та композиційно-стильової траєкторій дебюссізму, Л. Валлас фіксує своєрідну стагнацію іменного феномена. Вагомим аргументом до цієї позиції слугує твердження сучасника Дебюссі, італійського генія Дж. Пуччіні, який завдяки дистанціюванню від внутрішньо-французьких мистецьких чвар більш холоднокровно оцінював актуальність теперішнього та перспективи майбутнього використання композиційних прийомів Дебюссі. Вже за місяць після його смерті Пуччіні резюмував: «Ці гармонічні прийоми, коли їх уперше відкрили, засліплювали всіх і здавалися такими, що містять величезний запас завжди свіжих скарбів краси. Після першого приємного шоку від здивування вони ставали все менш і менш дивовижними, і врешті-решт уже нікого не дивували. Навіть їхній автор усвідомлював, що вони пропонують дуже обмежене поле, і, повторюю, я знаю, як наполегливо Дебюссі намагався звільнитися від цього. Як палкий шанувальник Клода Дебюссі, я з тривогою чекав, яку форму прийме *повстання Дебюссі проти дебюссізму* (курсив мій. — С. Д.)» [154, с. 178].

Отже, іменний «-ізм» Дебюссі розглядається Л. Валласом у контексті еволюції композиційно-стильових новацій, ознак їхнього впливу на інших митців, а також як певний соціальний рух, що пропагував естетичні ідеї Дебюссі. Гастон Карро (Gaston Carraud), композитор і музичний критик, в одній зі статей після смерті автора «Пеллеаса» так визначав роль його іменного феномена: «Мистецтво Дебюссі було досить обмеженим і надто витонченим — природна

даність високо оригінального митця ... навіть якщо дебюссізм має обмежене коло прихильників, він є фактом першорядної важливості» [154, с. 272]. Вагомість цього явища, доведена і перевірена часом, залишає за собою широке поле для подальшої систематизації рівня впливу та сутності його функціонування.

Інший вектор перспектив дебюссізму здійснює видатний англійський дослідник Едвард Локспейзер (Edward Lockspeiser) у монографії «Debussy» (1972). На відміну від Валласа, він не вдається до ретроспективи іменного феномена, не намагається знайти його коріння, не здійснює стильовий аналіз творів, маркованих дебюссістськими, позаяк головним його завданням є акцентуація дебюссізму як періоду вагомих творчих проривів на тлі життєвих успіхів та кризових інцидентів. Про дослідницьке спрямування в тривалу перспективу свідчить назва розділу монографії: «Роки “дебюссізму” — 1904–1913». Так само як більшість експертів, Локспейзер бере за точку відліку гучний післяпеллеасівський суспільний ажіотаж, що кілька років акумулювався у пресі після прем'єри опери і вибухнув появою самого іменного поняття та конфліктів довкола нього. «Усі ці суперечки викликали в Дебюссі лише відчуття відрази. Його шанувальники, які створили культ “дебюссізму”, так само як раніше — “вагнеризму”, вважали його своїм *chef d'école* (лідером школи) — роль, яку він ніколи не прагнув виконувати і для якої був особливо непридатний» [114, с. 92]. Поява іменного угруповання (його кількісне та ідеологічне посилення) саме у 1908 році набула такого широкого розголосу, що Локспейзер концентрує увагу на своєрідній провокації журналу «Revue du temps présent», який розіслав анкету багатьом відомим людям у Франції та за кордоном. У ній містилися наступні запитання: «Чи є Дебюссі лідером школи? Чи повинен він створити школу? Чи він — оригінальна постать чи випадковий феномен?» [114, с. 92].

Попри доволі розлого продемонстрований читачам суспільний тренд початку ХХ століття на ім'я Дебюссі, основний фокус уваги англійського дослідника спрямований на творчі здобутки, огорнені контекстним шаром важливих подій передвоєнного десятиліття. Зокрема, народження дочки Клод-

Емми у 1905 році подарувало Дебюссі нові, досі незнайомі почуття батьківства, які надихали жити і творити, про що свідчить поява «Дитячого куточка» для фортепіано. Показовим є ще один біографічний акцент: діагностоване у Дебюссі 1909 року онкологічне захворювання, окрім фізіології, змінило його психоемоційні орієнтири, наслідком чого стало самозаглиблення, поступове відсторонення від публічних мистецьких процесів та зрештою апатія.

Затяжні судові процеси щодо розірвання першого шлюбу спричиняли роздратування і ризики фінансових збитків, проте закордонні турне і особливо авторські виконання творів таки змогли наростити прибутки та збільшували популярність композитора за кордоном, формували власний клуб зарубіжних прихильників.

Зазначимо, що як дослідник-англієць, Е. Локспейзер не оминув огляду концертної діяльності Дебюссі у Великій Британії. У 1907 році там прозвучав Струнний квартет, роком пізніше під батудою автора туманним Альбіоном лунали «Післяполудневий відпочинок Фавна» та оркестровий триптих «Море». До того ж, 1909 року в Ковент-Гардені прозвучала опера «Пеллеас і Мелізанда». Локспейзер зазначає: «Із цього часу Дебюссі здобув велику популярність в Англії, а англійські музиканти почали серйозно ставитися до подій у Франції. Перша книга про Дебюссі була написана англійкою, пані Франц Лібіх. Вона з'явилася в 1908 році» [114, с. 95].

Упродовж окресленого десятиліття поява знакових творів («Ноктюрни», «Образи», «Мучеництво святого Себастьяна», «Ігри»), на думку Е. Локспейзера, «є ще одним прикладом надзвичайної різноманітності та плідності музики Дебюссі цього періоду — періоду, в якому композитор, здається, подорожує в кількох різних напрямках одночасно, повертаючись до старих асоціацій з поетикою *L'Après-midi d'un faune*, розширюючи пантеїстичні та містичні аспекти його мистецтва та готуючи ґрунт для ще сміливіших експериментів його останніх років» [114, с. 101]. Зазначене твердження верифікує коректність нинішнього сприйняття спадщини Дебюссі як носія різновекторної модерністської ідеології, естетики, поезики, природи.

Отже, можемо зафіксувати, що запропоновані Е. Локспейзером контексти слугують виразною культурною мізансценою для розгортання дебюссізму на початку ХХ століття.

Подібне до Е. Локспейзера спрямування щодо джерел виявлення та поширення дебюссізму має праця авторитетного французького музикознавця Франсуа Лезюра «Клод Дебюссі: критична біографія» (François Lesure, «Claude Debussy: a critical biography», 2019)<sup>1</sup>. Окремою заслугою науковця є укладання повного каталогу творів композитора, що дозволило систематизувати роль і масштаб його творчої спадщини. Зазначену монографію по праву можна визначити як *opus magnum* автора. Маючи доступ до унікальних першоджерел, Лезюр створив розлогий життєпис, сповнений висвітленням нових, подекуди надто чутливих біографічних даних композитора, що об'єктивно репрезентує Дебюссі не лише як митця, але як особистість із притаманними їй вадами та чеснотами. Завдяки обширному використанню музично-критичної періодики та епістолярію прижиттєвого періоду Дебюссі, не використаного дослідниками-попередниками, автор розвіює певні біографічні, естетичні та почасти навіть стильові міфи й стереотипи, що склалися впродовж десятиліть по смерті митця.

Окремий дослідницький фокус книжки спрямований на явище дебюссізму. Прикметно, що науковець (як і Л. Валлас та Е. Локспейзер) присвячує цьому питанню спеціальний розділ під назвою «Дебюссізм: нове життя 1904». Наголосимо, що Ф. Лезюр рухається в дещо подібному ключі, що й Е. Локспейзер — за точку відліку і за контекстне поле ним так само обрано 1904 рік.

Відсутність звернення до витоків дебюссізму дослідник також не компенсує наявністю перспектив у прийдешній період життєтворчості Дебюссі. Натомість Лезюр пропонує деталізований оригінальний підхід, який можна охарактеризувати як прямий погляд «тут і зараз» на проблемне поле сплеску публічного дебюссізму. Увага концентрується виключно на подіях 1904 року,

---

<sup>1</sup> Оригінальна франкомовна версія книги «Claude Debussy: biographie critique» була видана у 2003 році. Нами використано перекладений англомовний варіант [110].

який, на думку автора, став безповоротним відтинком у творчій царині та карколомним у особистісно-психологічній.

Автор характеризує дебюссізм як наслідування стильових рис Дебюссі: «Найпереконливіше підтвердження того, що дебюссізм утвердився, проявляється визнанням або, частіше, засудженням імітацій певних композиторів щодо методів майстра. У травні 1902 року, аналізуючи *Nymphes au crépuscule* Деодата де Северака, Віктор Дебе зазначав, що “відчувається надто багато наслідування *L’après-midi d’un faune* Клода Дебюссі, з меншим рівнем оригінальності”. А маловідомого Анрі Мюле звинуватили у використанні “оркестрових звучностей à la Debussy”. Навіть закордонні аналоги композитора були помічені: Ганс Пфитцнер отримав титул “Дебюссі Німеччини” після виконання його казкової опери *Die Rose vom Liebesgarten*» [108, с. 209]. Прикметно, що автор позиціонує «Післяполудневий відпочинок Фавна» Дебюссі як знаковий твір, стильові особливості якого вже піддавалися наслідуванню. Хоча мова йде переважно про примітивне наслідування-копіювання, це породило певний естетичний мейнстрім початку століття, що згодом набуде більш благородних і витончених композиторських рецептивних рішень.

Однак головним твором, що породив дебюссізм, Ф. Лезюр, як і всі інші дослідники, визначає славнозвісну оперу композитора. «Минуло менше двох років після перших виконань *Pelléas*, як термін “дебюссізм” усталився в полемічному значенні» [108, с. 210]. Композиційно-стильові прийоми, віднайдені за минуле десятиліття, безумовно у «Пеллеасі» стали квінтесенцією іменного феномена Дебюссі. Понад те, науковець визначає роль письменника і поета-символіста Жана Лоррена (Jean Lorrain, 1855–1906) як рушія публічних критичних дискусій щодо сприйняття та оцінки резонансної опери та її автора. Гостро критикуючи прихильників композитора, Лоррен в’їдливо називає їх «пеллеастрами». При тому він все ж таки характеризує цю аудиторію як більш витончену порівняно з вагнеристами. «Постійна згадка про “Дебюссістів” та “Пеллеастрів” у загальній пресі прекрасно ілюструє зміну напрямку, що відбувалася на початку 1904 року. З того часу твори Дебюссі утвердилися як

один із стовпів музичного життя... Розкол між тими, хто цінував, і тими, хто принижував творчість композитора, тривав довго» [108, с. 211]. З появою нових творів Дебюссі потрапив під пильний нагляд преси, яка відслідковувала усі його кроки. Подекуди лунали твердження про його власну школу. Згодом, очевидно зважаючи на необхідність відповісти усім і одразу в публічній площині, Дебюссі починає активно транслювати свої естетичні ідеї та переконання під псевдонімом Мосьє Крош.

Головною ідеєю Ф. Лезюра щодо дебюссізму є підкреслення важливості саме 1904 року в житті композитора. Розширюючи огляд діяльності композитора того року, автор встановлює факт виникнення тісних дружніх взаємин К. Дебюссі з Л. Лалуа, котрий, як вже зазначалося, став палким адептом дебюссізму. Ймовірно, зацікавленість Лалуа творчістю Рамо та культурою екзотичних східних народів знайшла відбиток в естетичних інтенціях автора «Пеллеаса» та ще більше зміцнила їх дружбу. Цікаво також, що саме Лалуа спонукав композитора до промоції його музики через запис на платівках французької грамофонної компанії: тоді й були записані «Забуті арієти» та одна зі сцен «Пеллеаса і Мелізанди» у виконанні Марі Гарден.

Вибір окресленого рубежу (1904 рік), звісно, пов'язаний не лише з творчими здобутками Дебюссі-митця. Ба більше, автор монографії контекстуалізує дебюссізм важливими змінами в особистому житті Дебюссі. Зокрема, найдраматичнішою подією став розрив із дружиною Лілі (Розалі Текс'є). Саме цього року, згідно із заголовком розділу книжки Ф. Лезюра, композитор починає «нове життя»: відліком нової віхи стало знайомство з Еммою Бардак. Ще до того часу вона була відомою світською дамою, утримувала власний салон, мала теплі стосунки з Г. Форє, Ш. Кьокленом, М. Равелем, іншими митцями Парижа. Не дивно, що жінка з таким витонченим шармом докорінно змінила персональні почуття Дебюссі. Проте ця історія зіграла з не менш закоханим, ніж амбітним композитором злий жарт. На тлі розвитку нового кохання і розриву старих відносин Дебюссі необережно ігнорував психічний і фізичний стан Лілі після невдалої спроби її самогубства.

Байдужість генія обурила увесь Париж, і це спричинило важкі репутаційні втрати: від постійних пліток до розколу у відносинах з багатьма друзями. До того ж, при потенційному розлученні Дебюссі майже напевно залишався без фінансів. Отже, усі три відомі людські слабкості — слава, кохання та гроші — зійшлися в одному місці, в один час і в одній особі.

Таким чином, сама життєтворчість Дебюссі та його іменний феномен формувалися не лише на тлі модерністських композиційних новацій, що їх запозичували інші митці, а й у глибокому контексті соціальних та персональних психоемоційних зрушень. Окреслений синтез дає нагоду розглядати дебюссізм як комплексне персоналістське модерністське явище, що охоплює різноманітні грані діяльності та поведінки Дебюссі-композитора, -критика, -друга, коханця, загалом людини з плоті і крові, яка піддається впливам та впливає на інших.

Однією із сучасних праць, де докладно і багатогранно розглядається творчість К. Дебюссі, в тому числі на основі застосування поняттєвого інструментарію його іменного «-ізму», є збірка статей «Кембриджський супутник Дебюссі» [146] під редакцією Саймона Трезізе (Simon Trezise). Чотирнадцять ґрунтовних статей розподілені за чотирма тематичними блоками: «Людина, музикант і культура», «Музичні дослідження», «Музичні прийоми», «Виконання і оцінка». Автори деталізують і оновлюють погляди на типові сфери вивчення творчості Дебюссі (наприклад, відображення у ній теми природи або аналіз основних технологічних прийомів композитора), виявляють нові актуальні проблемно-тематичні ракурси. Серед таких показовою є стаття Джулії Макквін (Julia McQuinn) «Дослідження еротики в музиці Дебюссі» [121].

Інша дослідниця, Дейрдре Доннеллон (Deirdre Donnellon), у статті «Дебюссі як музикант і критик» [84] окремим підрозділом, названим саме «Дебюссізм», розглядає зміст відповідного явища. Авторка констатує, що творчість Дебюссі можна охарактеризувати як процес пошуку свободи в музиці, і акцентує добре відомі положення, вкотре наголошуючи, що свободу композитор віднайшов у використанні нових гармоній, цілотонових ладів та пентатоніки, в інтонаціях східної музики, зокрема яванської. Поряд із тим

Д. Доннеллон окреслює невідомий до цього часу факт, згідно з яким французький композитор Рене Ленорман (Rene Lenormand) 1913 року у дослідженні, присвяченому сучасній гармонії, проголосив Дебюссі лідером нової школи. На її думку, після резонансу, викликаного прем'єрою «Пеллеаса», ця школа й отримала свою назву — дебюссізм.

Музикознавиця доходить висновку, що суперечності сприйняття дебюссізму були безпосередньо викликані неспроможністю тогочасних критиків зрозуміти, а тим більше переконливо проаналізувати його візитівку — оперу «Пеллеас і Мелізанда». Опосередковано авторка стверджує, що явище дебюссізму ніби «закам'яніло» після «Пеллеаса». У той час, як сам Дебюссі рухався вперед у подальших пошуках творчої свободи, його молодші прихильники, взявши за взірець музичну мову зазначеної опери, не виходили з породженої нею естетичної (стильової) «колії». Це дратувало Дебюссі, тож він часто заперечував існування «своїї» школи. Здавалося б, такі твердження повністю перекреслюють поняття дебюссізму в позитивних конотаціях, але можна припустити, що відповідна позиція представляє лише одну зі сторін багатогранного культурно-історичного явища.

Барбара Келлі (Barbara L. Kelly) — британська дослідниця французького музичного модернізму та зокрема творчості Дебюссі, у статті «Паризькі зв'язки Дебюссі» [100], так само вміщеній у кембриджській збірці, користується поняттям «псевдодебюссізм», вочевидь призначеним для композиторів, які механічно наслідували Дебюссі, паралізуючи тим самим власну творчу ідентичність. Доречно провести паралель із подібними твердженнями Леона Валласа. Щоправда, французький дослідник вживав більш нейтральний відповідник «вузький дебюссізм». Припускаємо, що Келлі, користуючись більшим накопиченням наукових джерел щодо дебюссізму, створених за останній час, продукує більш конкретну термінологію задля точної, універсально зрозумілої диференціації якості відтворення творчих рис Дебюссі.

Як вдалося з'ясувати в процесі опрацювання зарубіжної наукової літератури, на сьогодні найбільш ґрунтовною та цілеспрямованою роботою, що

висвітлює поняття дебюссізму, є дисертація американської дослідниці Джейн Гаррісон (Jane Ellen Harrison) з університету Огайо «Модні інновації: дебюссізм у Франції початку ХХ століття» [93]. Авторка досліджує історію поняття, наполегливо намагається віднайти найбільш повне його визначення, формулює конкретні технологічні прийоми, притаманні дебюссізму, розглядає це явище в соціокультурному та стильовому контекстах, аналізує понад 500 (!) *дебюссістських* творів, до числа яких залучає опуси самого метра та його послідовників. Проте по мірі розгортання власних міркувань авторка дисертації подає кілька відмінних дефініцій у різних дослідницьких ракурсах, з чого розуміємо, що дебюссізм передусім необхідно розглядати як багатовекторне та багаторівневе культурно-музичне явище доби модернізму.

Зокрема, Дж. Гаррісон говорить про те, що використання слова «дебюссізм» стало нормою в музичній критиці першого десятиліття ХХ століття. Як уже зазначалося, це поняття набуло домінуючого «похмурого» відтінку при оцінюванні творчості Дебюссі-новатора та її впливу на прихильників, більше того, стало небажаним і небезпечним тавром, що відштовхувало сучасників-традиціоналістів від автора «Фавна» та «Пеллеаса». Однак невдовзі потому становище почало змінюватись. Критики, не зумівши «приборкати» Дебюссі, почали сприймати його вплив більш м'яко та поблажливо. Дж. Гаррісон справедливо зазначає: «Дебюссізм — не просто вплив, але більш складне явище, при якому інноваційні ідеї рухались у декількох напрямках у середовищі певних композиторів» [93, с. 10–11].

Вдаючись до екстраполяції інновацій, про які йдеться, з ідейно-концепційного рівня на більш конкретний, технологічний, що слугує матеріальним втіленням високих настанов, Дж. Гаррісон стверджує: «Дебюссізм існував як сукупність прийомів, які певні композитори вирішили прийняти цілком у кількох своїх композиціях як всебічну стратегію досягнення конкретних естетичних цілей» [93, с. 4]. Зупинившись, власне, на композиційних прийомах, дослідниця виокремлює п'ятнадцять чітких параметрів (особливості форми, фактури, гармонії тощо) та згідно з ними аналізує твори, написані на межі

XIX–XX століть. Проте її підхід до аналізу видається дещо поверхнево-статистичним і часто зводиться до такої спрощеної формули: твір можна вважати дебюссістським, коли в ньому наявна мінімально припустима кількість із п'ятнадцяти виділених параметрів.

У зазначеній ситуації наша позиція не збігається з висновками авторки дослідження, адже наявність у творчості певного композитора окремих композиційних прийомів, запозичених у Дебюссі, не дає підстав вважати, що таким чином відтворюється весь стилістичний комплекс дебюссізму. Скоріше за все, у такому випадку дебюссізм звужується до назви окремої структурної одиниці з цілого індивідуально-стильового комплексу композитора-сучасника чи послідовника Дебюссі.

### **1.3. Дефініція, періодизація, параметри дебюссізму**

Опираючись на положення монографії О. Корчової [38] щодо закономірностей західного музичного модернізму та на основі опрацювання низки наукових джерел стосовно творчості К. Дебюссі (Е. Антоколец [67], Т. Гнатів [6], О. Жарков, І. Коханик [25], В. Жаркова [29; 27], Н. Клімова [34], В. Козлов [36], Р. Лейдон [109], Р. Ленгем-Сміт [105], Лі Цін [59; 60], Е. Локспейзер [115], С. Луковська [42], Дж. Макквін [121], Дж. Паслер [129], В. Редя, А. Рахматуллаєва [53], С. Яроцинський [97]), узагальнюємо власні аналітичні спостереження щодо конкретного (більшою мірою, технологічного) наповнення поняття дебюссізму. Можемо стверджувати, що ним є весь комплекс відповідних композиторських новацій К. Дебюссі, безпосередньо відображений як у його музиці, так і в творах найближчих послідовників.

Відтак сформулюємо базовий перелік типових дебюссістських прийомів:

1. Розгортання в межах однієї композиції єдиного музичного образу, проте ускладненого і поданого в різних смислових ракурсах.

2. Відхід від конфліктності (як результат — і від сонатності) та поступова відмова від драматургії лінійно-процесуального типу.

3. Надання переваги тричастинним побудовам, проте з численними внутрішніми перехідними мікророзділами, що суттєво ускладнюють структурну природу тричастинності.

4. Переосмислення гармонічної природи звуковисотності, рух від класичної функціональності до колористичності/сонористичності гармонії.

5. Перенесення образно-індивідуальних властивостей теми як основи музичного образу з мелодії на інші параметри: ритм, тембр, гармонію, фактуру.

6. Оновлення тематичних моделей: фігуративно-фоновий тематизм (за термінологією самого Дебюссі — арабесковий); структурна багатоеlementність; тематична конструкція концентричного плану; мікротематизм.

7. Домінування у тематичному розвитку принципу варіювання окремих елементів.

Виявлені конкретні композиційні технології є інструментарієм для втілення менш очевидних складових дебюссізму, які мають ширшу естетико-стильову природу<sup>1</sup>.

На підґрунті зазначених композиційних параметрів доречно продовжити розгляд дебюссізму у тлумаченні Дж. Гаррісон. Змінивши вектор дослідження на більш широкий, науковиця окреслює наступну позицію: «Дебюссізм був як соціальним явищем, так і композиційним: близька дружба існувала між багатьма композиторами, які писали дебюссістську музику, і такі стосунки часто слугували потужним поштовхом до вживання індивідуальних музичних прийомів» [93, с. 6]. Тож «звернувши» у сферу соціального, а саме творчих контактів та особистих взаємин, американська дослідниця запроваджує концепцію сприйняття дебюссізму як різнорівневого явища, а це дає нам підстави стверджувати, відповідно, про рецепцію дебюссізму на різних рівнях — творчо-композиційному та соціальному (соціально-психологічному). Вихід із суто композиційної площини допомагає залучити досліджуване поняття до сфери загальнокультурної мистецької спадщини.

---

<sup>1</sup> Власне концептуальну площину дебюссізму буде розглянуто у другому розділі дисертації.

Представлення соціального рівня функціонування дебюссізму вимагає певних уточнень, зважаючи на неоднозначне сприйняття цього явища, про що неодноразово зазначалося вище. При житті Дебюссі здобув велику популярність після прем'єри «Фавна» та неспростовну славу після «Пеллеаса», що й викликало хвилю сліпого наслідування, більше того, банального копіювання молодшими композиторами-сучасниками, які прагнули таким чином наблизитись до чогось нового, актуального, «сакрального», однозначно модерністського, не докладаючи при цьому власного творчого внеску. Саме через таку нездорову активність дебюссізм і почав сприйматись негативно.

Ми ж наголошуємо на тому, що ідея наслідування Дебюссі (на усіх рівнях) оберталася справжнім, скажімо, «позитивним», «адекватним» дебюссізмом у тому випадку, коли його прийоми застосовувалися в умовах інтеграції в новий художній матеріал, до того ж органічно, майстерно, з переосмисленням та перетворенням вихідних персональних композиційних рис у творі іншого автора. Іншими словами, коли наслідування Дебюссі піднімається до якості художньої рецепції. В іншому випадку таке наслідування, вочевидь, є епігонством.

Украї важливо підкреслити, що Дж. Гаррісон вважає дебюссізм синонімом французького музичного модернізму та навіть зазначає, що дебюссізм є його ключовим етапом. Із цього постає, що дебюссізм розглядається авторкою дисертації, окрім композиційного та соціального, ще й на третьому — епохальному (історичному) рівні як певний культурний сегмент доби музичного модернізму. Дослідниця формулює власну деталізовану періодизацію дебюссізму, пов'язану зі статистичним аналізом збільшення або зменшення кількості дебюссістських творів від кінця XIX до 20-х років XX століття, проте уникає конкретного суб-визначення дебюссізму як історичного періоду.

Вважаємо за доцільне скористатись власним, більш універсальним та простим методом періодизації дебюссізму, виділяючи *прижиттєвий та помертний етапи* і позначаючи факт смерті композитора як пункт розмежування, що спричинив чергове зростання популярності його творчості.

Такий поділ є доречним, зважаючи на два охарактеризовані вище пікові періоди інтенсивності використання поняття дебюссізму у науковій літературі (1902–1904 та 1918–1920 роки). Окрім того, це узгоджується з позиціями, викладеними у монографіях Л. Валласа, Е. Локспейзера та Ф. Лезюра щодо функціонування іменного «-ізму» Дебюссі. Ба більше, доцільність запропонованого поділу підтверджується збільшенням кількості концертних виконань творів К. Дебюссі в країнах Європи протягом першого десятиліття після його смерті.

Беручи до уваги ключові події творчої біографії автора «Фавна», складні зовнішньо-стильові мотивації розвитку його творчості та процеси становлення й зміцнення популярності композитора, а також спираючись на представлені дослідження, можна стверджувати, що дебюссізм як питомо модерністське явище постав на переважному підґрунті символізму та імпресіонізму, поєднання рис яких у музиці слугувало головним поштовхом для прихильників і послідовників Дебюссі. Отже, з певною обережністю та винятково метафорично сутність досліджуваного явища, що презентує в європейській музичній культурі стадію раннього модернізму, можна окреслити формулою символізм + імпресіонізм, акумульовані та синтезовані в персональному стилі Клода Французького = дебюссізм.

Далі пропонується власна дефініція, яка охоплює всі три рівні виявлення дебюссізму — композиційний, соціальний та епохальний<sup>1</sup>. *Дебюссізм — це персональний музично-стильовий феномен доби модернізму, який на композиційному рівні ґрунтується на синтезі загальних ознак символізму/імпресіонізму та індивідуальних новацій Клода Дебюссі, в соціальному плані представляє собою певний рух його прихильників та послідовників, а в епохальному є невід’ємною складовою модерністської культурної спадщини.*

---

<sup>1</sup> У представленому дослідженні відсутня пряма апеляція до категорії індивідуального композиторського стилю. Натомість застосовано конструкції «композиційний рівень», «образно-композиційні маркери». Це вмотивовано розумінням дебюссізму у культурному вияві як значно ширшого явища, ніж індивідуальний стиль. У світлі завдань дисертації виокремлення комплексу провідних концепцій дебюссізму постає у більш розлогому контексті.

Окреслимо основні віхи процесу розгортання *прижиттєвого етапу* дебюссізму. Вважаємо, що активна й послідовна робота у сфері вокальної музики, так само як і написання «Післяполудневого відпочинку Фавна» протягом 1892–1894 років, зумовили історичний момент зародження дебюссізму, оскільки саме у зазначеному оркестровому творі знайшли перфектне втілення досягнення раннього періоду творчості автора. Ставши його першою візитівкою, «Фавн» виявився ключовим маркером популяризації творчості Дебюссі, а саме сформував уявлення широкої аудиторії (від критиків і композиторів до пересічних слухачів) про відповідні новації та, що головне, завоював прихильність до них впливових представників культурного соціуму. Кульмінацією ж розгортання прижиттєвого періоду дебюссізму стала прем'єра «Пеллеаса та Мелізанди» у 1902 році та подальший резонанс цієї події, пік якого сягнув 1904-го року. На цьому етапі дебюссізм із його новаторськими ідеями та підходами проник у сферу музичного театру, вкрай важливу не тільки в естетичному, але й в соціальному плані. Наступною віхою був вихід двох зошитів Прелюдій для фортепіано (1910, 1913) і подальша праця композитора у царині вокальної музики. Зокрема, у згаданих фортепіанних п'єсах «фірмові» композиційні прийоми Дебюссі виглядають найбільш наочно, навіть хрестоматійно. Звісно, ми не маємо на меті нівелювати значення інших важливих творів композитора, проте саме виділені опуси нині є найбільш відомими масовому колу слухачів і претендують на значення рубіжних у становленні та розвитку прижиттєвого етапу дебюссізму.

«Дебюссістські композиції озвучують мистецькі проблеми, які захоплювали модерністів у той самий час в інших країнах та сферах: необхідність інновацій, надзвичайний акцент на вираженні індивідуальної суб'єктивності та захоплення мистецьким перетворенням сучасних теорій про людський розум» [93, с. 11], — ці слова Дж. Гаррісон можуть слугувати підтвердженням факту глибокої інтеграції дебюссізму в загальний модерністський культурно-історичний контекст.

Однак, знову ж таки, за життя Дебюссі у французькій та загалом європейській культурі був наявний антагонізм не лише щодо сприйняття його творчості та творчості послідовників-дебюссістів, але й відносно сприйняття самої особистості митця. Для одних він слугував геніальним архітектором музичного модернізму, тоді як в очах інших залишався недолугим будівельником, який заблукав на руїнах романтизму.

Наостанок для детальнішого розуміння контроверсійного наповнення посмертного етапу дебюссізму звернемося до ще однієї представниці британського музикознавства. Маріанн Вілдон (Marianne Wheelton) наразі вважається однією з провідних сучасних дослідниць творчості Дебюссі, його посмертного впливу та французького соціокультурного середовища доби модернізму. У книзі «Спадщина Дебюссі й формування його репутації» [137] авторка здійснює ґрунтовний аналіз процесів формування спадщини композитора, зокрема після його смерті. Дослідниця демонструє непримиренне ставлення до дебюссізму після смерті митця представниками прийдешнього покоління. Однак ще через одне покоління (після Другої світової війни) відбувається осмислення визначальної ролі Дебюссі у тогочасному французькому мистецтві та своєрідне репутаційне відродження посмертного дебюссізму. Окремо зазначимо, що категорія культурної спадщини, винесена у заголовок згаданої роботи, є свідченням підвищеної уваги сучасних європейських музикознавців до цього дослідницького ракурсу.

У розділі «Дебюссізм, антидебюссізм, неокласицизм» дослідниця акцентує увагу на тому, що у першій чверті ХХ століття сприйняття творчості митця постійно еволюціонувало: «Хоча місце Дебюссі в культурному ландшафті було визначеним — у тому сенсі, що він уже не був активним учасником музичного життя, здатним реагувати на дії інших, — його позиція продовжувала змінюватися в міру того, як змінювалося саме середовище» [159, с. 65]. Після завершення Першої світової війни (яке до того ж припало на рік смерті Дебюссі) нове покоління застало світ у катастрофічній ситуації. Крах політичних систем, загострення національних історичних травм, нові філософські течії, розвиток

психології, технологічний прогрес — ось лише невеликий перелік того, що спонукало молоде покоління сприймати світ інакше. Відповідно, повоєнні рефлексії викликали потребу в нових виразових засобах, котрі б несли інші сенси порівняно з естетикою довоєнного періоду, панівне становище в якому з-поміж інших займав і Дебюссі. «Зростаюча популярність Кокто та композиторів із групи “Les Six” у повоєнні роки негативно вплинула на раннє формування спадщини Дебюссі... вони послідовно відкидали естетику композитора та засуджували його вплив на сучасну французьку музику» [159, с. 65].

Як результат критичної діяльності та головне, творчості композиторів зазначеного угруповання, відбувається початок нового руху — антидебюссізму. Композитори «Шістки», натхненні ідеями Кокто, відкидали естетику Дебюссі, яка почасти своїм корінням сягала ментальності, природи та екзотичних *культурних* елементів азійських і острівних народів, а почасти тяжіла до образної категорії тиші. На технологічному рівні композитори нового покоління відмовлялися від дебюссістської оркестровки або роботи з тембром, надаючи перевагу мідній групі та ударним. Та найголовнішою рисою була відмова від гармонії, яку критик Поль Ландормі (Paul Landormy, 1869–1943) охарактеризував як вертикалізм. Натомість композитори «Шістки» відновили увагу до контрапунктичного письма. Якщо висловлюватися метафорично, то це угруповання митців агітувало інших колег-співвітчизників переходити від довоєнної мистецької поетики, що безумовно асоціювалася із Дебюссі, до прози сучасних повоєнних реалій.

Як відправну постать антидебюссізму Маріан Вілдонн позначає критика, редактора «La Nouvelle revue française» Жака Рів'єра (Jacques Rivière, 1886–1925), який, зокрема, протиставляв Стравінського Дебюссі, вказуючи на його актуальні стильові новації після прем'єри «Весни священної». Якщо у Рів'єра переважали доволі помірковані висловлювання про творчість Дебюссі, то згодом «у руках Кокто багато з тих самих ідей набули іншого звучання: він перетворював поетичні метафори Рів'єра про дебюссізм на зневажливі

твердження, а його музичні спостереження про *Le Sacre*<sup>1</sup> — на директиви для сучасної композиції» [159, с. 70].

Дослідниця виявляє, що критична діяльність Рів'єра і Кокто сприяла переосмисленню іменного «-зму». До Великої війни цей феномен вважався лише специфічним набором композиційних прийомів, але вже після військового протистояння у Франції відбулася зміна і розширення поглядів щодо цього питання: «Переформатування дебюссізму Рів'єром і Кокто могло бути зумовлене тим, що жоден із них не писав про музику в технічних термінах, і тому їхні метафори та афоризми мали набагато ширші конотації. Проте їхні погляди на дебюссізм набули поширення, оскільки багато авторів, замість того щоб сперечатися з цією характеристикою, обирали розвивати її — що, безсумнівно, було мотивовано численними некрологами та статтями, які намагалися схематично підсумувати творчий шлях Дебюссі» [159, с. 71]. Продемонстрована ситуація переорієнтації посмертного етапу дебюссізму корелюється із закономірностями формування культурної спадщини. По завершенню військового протистояння французька мистецька спільнота відчувала потребу не лише в прискоренні та завершенні процесів національної самоідентифікації, а й у визначенні подальших естетичних стратегій. Однак прагнення до постійного оновлення так чи інакше взаємодіяло з авторитетом Дебюссі — величним представником «вчорашнього» минулого, що ввійшло у повоєнне сьогодення. З огляду на заявлене судження, дебюссізм постає пріоритетною складовою модерністської спадщини.

Згодом, за твердженням М. Вілдон, дебюссізм відтіняється не лише композиторами «Шістки», а й неокласицизмом та експресіонізмом і відповідно їх головними репрезентантами Стравінським і Шенбергом. Детально зупинятися на властивостях післядебюссістських культурно-естетичних рухів у цій роботі вважаємо недоцільним, оскільки це провокує до виходу в інші контекстні рамки. Зазначимо однак, що зміна ракурсу критики на користь нових велетів модернізму

---

<sup>1</sup> Йдеться про балет І. Стравінського «Весна священна» (франц. «Le Sacre du Printemps»).

позитивно вплинула на репутацію Дебюссі: «В результаті до кінця Другої світової війни Дебюссі перетворився на національний символ. Це пізнє становище стало наслідком численних факторів, причому постійна активність дебюссістів безсумнівно відіграла велику роль у підтримці репутації Дебюссі. Але не менш важливими були непередбачувані події музичної та світової історії, багато з яких працювали на користь композитора та сприяли консолідації його спадщини» [159, с. 97].

Отже, поняття дебюссізму, що вже близько ста двадцяти років активно побутує в загальному мистецькому та музикознавчому вжитку, досі не отримало єдиного і однозначного наукового трактування. Оскільки від початку виникнення однойменного явища між критиками, музикознавцями і композиторами точилися тривалі дискусії щодо розуміння сутності творчості Клода Дебюссі, вони спровокували подеколи полярні позиції відносно доречності вживання цього поняття.

Завдяки залученню категорії культурної спадщини можемо відстежити інтеграцію дебюссізму в національну та історико-стильову площину відносно недалекого минулого, а також з'ясувати його роль у теперішніх дослідженнях французького й загалом західного музичного мистецтва ХХ століття.

Принциповим для цієї роботи є здійснене (на основі положень Дж. Гаррісон) виокремлення трьох рівнів вияву дебюссізму: композиційного, соціального та епохального. Такий підхід допомагає усвідомити об'ємний і багатовекторний характер дебюссізму як комплексного явища доби модернізму, показового маркера тогочасної багатовимірної культури.

На основі опрацьованих джерел доходимо висновку щодо можливості *континуального формування спадщини дебюссізму у взаємопов'язаних просторових вимірах: біографічному, часовому, територіальному*. Ретельне вичленення питомо-дебюссістських тенденцій із окреслених просторових вимірів підводить, власне, до синтезу спадщини та історії.

*У просторі біографії* Клода Французького осердям дебюссізму є його композиційна складова. Поява творів, які сьогодні вважаються візитівками

композитора, позначили вузлові моменти у життєписі французького митця. У монографіях Л. Валласа, Е. Локспейзера, Ф. Лезюра докладно встановлено рух від ранніх паростків дебюссізму до його кульмінаційних злетів. Якщо аналізувати праці зазначених авторів у комплексі, можемо дійти висновку щодо їх різного концепційного спрямування. Зокрема, Л. Валлас акцентує увагу на передумовах виникнення дебюссізму, аби представити феномен дебюссізму як результат творчої еволюції, становлення естетичних постулатів митця. Натомість Ф. Лезюр характеризує лише біографічне ядро дебюссізму — 1904 рік, уявляючи його як вибух публічної критики, акумульований після «Пеллеаса». Того року відбулася низка доленосних подій, які мали суттєвий вплив на творчість композитора. Інший погляд впроваджує Е. Локспейзер, зосереджуючись на зрілому періоді життя Дебюссі (від «Пеллеаса» до початку Першої світової війни). Англійський вчений намагається довести одночасне співіснування дебюссізму, що виявляється в подальших творах композитора, із прагненням здобути свободу від нав'язаного публікою кліше. Відповідно, завдяки об'єднанню різновекторних біографічних акцентів характеризуємо дебюссізм як явище, прямо пов'язане з творчою еволюцією композитора.

Життєтворчість Клода Французького була суттєвим соціальним чинником, що виявляється у факті появи суспільно активного мистецького угруповання шанувальників, представники якого обожнювали митця та його естетичні новації. Адепти дебюссізму очікували і навіть жадали, аби він очолив школу й повів молодших колег уперед під прапором свого імені. Кількісне збільшення прихильників композитора у різних прошарках французького суспільства підживлювалося резонансними критичними публікаціями, що сприяли підтримуванию вогнища піару Дебюссі.

Епохальний рівень життєпису композитора розкривається передусім через специфіку соціополітичного життя Франції. Дебюссі в формально-юридичному значенні був громадянином Третьої республіки, в сенсі ж персональних і творчих інтенцій композитор був її дітищем.

*У часовому просторі* зафіксуємо стрімке оновлення сприйняття дебюссізму. Вже після смерті композитора, з кожною новою декадою, осмислення дебюссізму все швидше переходило від аксіології до гносеології. Піднесення критично-публіцистичного компонента за життя композитора змінилося появою наукових досліджень, які побіжно чи цілеспрямовано містять згадку іменного явища. Тепер огляд композиційних новацій Дебюссі у паралелі з іншими композиторами-модерністами набув вигляду компаративного аналізу, а не відокремлених оціночних суджень, притаманних критиці початку ХХ століття.

Щодо соціального рівня функціонування дебюссізму в часовому просторі зазначимо, що дебюссістський рух прихильників спровокував заперечення естетики композитора представниками молодого покоління. Так, наприклад, під егідою антидебюссізму сформувалися погляди композиторів французької «Шістки», які напрочуд не мали нічого проти самої персони Дебюссі, але виявляли нетерпимість до його ідей, які здавалися їм дещо застарілими. Однак із приходом наступних поколінь після «Шістки» вплив творчості Дебюссі знов поновлює свої позиції — зокрема, вчергове розширюється коло поціновувачів його мистецтва.

Доречно буде навести спостереження ще одного англійського дослідника французької музики межі ХІХ–ХХ століть, Річарда Ленгема-Сміта (Richard Langham Smith). У статті «Дебюссі через півстоліття: чи вичерпано джерело?» («Debussy Fifty Years Later: Has the Barrel Run Dry?», 2018) вчений демонструє збільшення наукової та соціальної активності в контексті дебюссізму. Показовим є той факт, що «від 1972 року дебюссісти мали власну інституцію — Центр документації Клода Дебюссі. Із скромних початків він виріс у неоціненний архів, нині розташований у Парижі. Тут ми повинні віддати шану третій постаті, яка нещодавно відійшла у вічність і разом із Локспейзером і Лезюром зробила величезний внесок в активізацію найрізноманітніших досліджень про Дебюссі: Маргарет Кобб, котра 1972 року прийняла запрошення Франсуа Лезюра стати першою директоркою Центру... Для англомовних і франкомовних дебюссістів

Центр Дебюссі став осередком: ми зустрічалися там, могли бачити у фотокопіях неопубліковані твори, які місіс Кобб енергійно розшукувала, наполягаючи, щоб ті, хто мав рукописи, надали копію до центру» [105, с. 29]. Наголосимо, що описані події трапилися саме в 70-х роках минулого століття, ознаменованих інтенсифікацією французьких інституційних заходів щодо збереження культурних надбань. Продемонстрована Смітом зростаюча активність у перспективі часового простору є репрезентативним інструментом спадщини для актуалізації дебюссізму.

Часове розгортання дебюссізму, зокрема через зазначену вже зміну поколінь, піднесло постать композитора на п'єдестал зачинателів сучасної французької музики. Епохальний масштаб культурної дії його персонального феномена неможливо було б окреслити і вкрай складно реалізувати без певної структуризації уявлень. Запропонована нами періодизація дебюссізму (виокремлення прижиттєвого і посмертного етапів) зумовлює логічний поділ когорти дослідників і композиторів на тих, хто знав Дебюссі особисто (або принаймні жив із ним в один час), і тих, хто зазнав його впливу вже після відходу митця. Такий поділ дозволяє не лише підкреслити важливість практичного переймання композиційно-технологічних прийомів, але й затвердити як основоположний факт впливу на модерністську музичну культуру соціальних взаємин між Дебюссі та його сучасниками. Окрім того, згадана періодизація дозволяє встановити хоч і широкі, проте об'єктивно підтвержені хронологічні межі дебюссізму.

У межах прижиттєвого періоду сформувалось критично-теоретичне підґрунтя дебюссізму. Ним стали праці Л. Лалуа, П. Лало, Р. Ленормана — тих, хто був поруч, а головне, «на одній хвилі» з Дебюссі, розділяючи його естетичні інтенції та артистичні амбіції. По смерті ж кумира в різних країнах Європи ситуація щодо розвитку поняття дебюссізму була неоднорідною, проте з кожним десятиліттям виникала потреба в оновленні й переосмисленні стильових (а відтак і композиційно-технологічних) доктрин Клода Французького.

Не менш важливим є *територіальний вимір* поширення дебюссізму. Під час концертних турне Дебюссі в культурних осередках різних країн намітився пан'європейський ареал його популярності. На додаток до цього композитори-послідовники розширили соціальні витoki дебюссізму до справді континентального масштабу: від Іспанії до Угорщини, від Великої Британії до Італії тощо. Важливо зазначити стрімке збільшення кількості наукових праць музикознавців-не-французів, присвячених впливу творчості Дебюссі. Пальму першості тут займає англо-американська дослідницька школа, за якою слідує представники інших країн. В українському музикознавстві активний інтерес до французької музичної спадщини був ініційований авторитетною науковицею Тамарою Гнатів, а фундаментом для модерністських студій, зокрема і французьких, стали дослідження Олени Корчової. Окремо зазначимо, що наразі вітчизняне дебюссізнавство (а загалом і мистецьке франкознавство) своїм зростанням завдячує передусім працям Валерії Жаркової та когорти її послідовників<sup>1</sup>. Окреслений географічний простір займає одну з ключових позицій в актуалізації спадщини Клода Французького у сучасних науково-мистецьких реаліях.

Для запобігання структурної плутанини доречно продемонструвати зазначені вище позиції у вигляді таблиці (таблиця 1.1).

Таблиця 1.1.

### Рівні функціонування дебюссізму

	Композиційний	Соціальний	Епохальний
Біографічний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Творча еволюція.</li> <li>• Поява творів-візитівок.</li> <li>• «Пеллеас і Мелізанда» як кульмінаційна точка дебюссізму.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Поява суспільно активного угруповання прихильників.</li> <li>• Резонансні музично-критичні публікації.</li> </ul>	Дебюссізм як відображення соціополітичного життя Третьої французької республіки.

<sup>1</sup> Насамперед йдеться про Н. Клімову, Лі Цін, С. Луковську.

## Просторові виміри дебюссізму

Часовий	Динаміка осмислення дебюссізму від критичного-публіцистично до наукового компонента.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Зміна поколінь: композитори «Шістки» — антидебюссістський рух; наступні покоління — відновлення інтересу до дебюссізму.</li> <li>• Поява у 1971 році Центру документації Клода Дебюссі.</li> </ul>	Періодизація дебюссізму на прижиттєвий та посмертний, що інтегрує цей феномен у канву модерністської музичної культури.
Територіальний	Концертні турне Дебюссі європейськими країнами.	Засвоєння дебюссізму європейськими композиторами-послідовниками, що розширили соціальні витоки дебюссізму.	Актуалізація дебюссізму в світовому масштабі: збільшення наукових праць, присвячених впливу творчості Дебюссі у виконанні музикознавців-не-французів.

Здійснивши огляд форм існування, етапів історії та рівнів функціонування феномена дебюссізму, можемо стверджувати, що як явище доби модернізму він тонко балансує між персональними та загальними музично-стильовими тенденціями, внаслідок чого постає яскравим виразником модерністської спадщини.

### Висновки до розділу 1

Здійснений аналіз наукових джерел відкрив можливість виявити закономірності досліджуваного феномена як складової культурної спадщини. Передусім зазначимо, що дебюссізм — як і будь-яке інше явище, включене у процеси формування спадщини — проходив шлях від індивідуальних естетичних пошуків композитора до колективного осмислення творчого внеску автора «Фавна» у французьку культуру. Окреслена еволюція від індивідуального до суспільного забезпечує та консолідує взаємозв'язок трьох рівнів

функціонування іменного «-ізму» Дебюссі: композиційний, соціальний, епохальний.

Вагомим чинником дебюссізму є дуальність його впливу на композиційному рівні у процесі конституювання спадщини. З одного боку, особливі стильові прийоми композитора використовували його наслідувачі, тож базові характеристики дебюссізму в такий спосіб матеріально інтегрувалися в інших творах. З іншого боку, саме естетичні *ідеї, новаторська образність* стали вершиною зацікавленості не лише митців-прибічників Дебюссі, а й широкого кола поціновувачів мистецтва. Власне, дебюссізм постає комплексом ідей, нематеріальним осердям, котре продукує матеріальний витвір. Зазначена робота з ідеями (їх осмислення і перевтілення) є однією зі специфічних ознак категорії спадщини.

Наступним етапом розуміння спадщини є зв'язок універсальї минулого і сучасного, який стимулює розбудову соціального та епохального рівнів дебюссізму. Спадщина, що ініціює гордість за події чи явища минулого, завжди послуговується ретельним відбором рис, гідних наслідування. У випадку дебюссізму чи не найважливішою властивістю є пошук свободи: індивідуальної, стильової, громадянської. Хоча рух adeptів Дебюссі значною мірою формалізував задуми композитора, наступні покоління все ж змогли, так би мовити, відділити зерно від полови і пізнати й оцінити справжні наміри митця. Але відбувалась окреслена рефлексія уже в інших контекстах: період Другої світової війни, час повоєнного стрімкого розвитку посткласичних культурних тенденцій, глобальні геосоціальні зрушення, прискорення жіночої емансипації тощо. Зазначені події та явища, базуючись на ідеях свободи (її відновлення, оновлення, здобуття або оптимізації), потенційно могли актуалізувати феномен дебюссізму на соціальному рівні. Зазначене припущення слугує лише підтвердженням того, що культурна спадщина, як нова платформа осмислення минулого, певним чином «сортує» ідеї, демонструє обрані параметри, змінює їх на інші в залежності від суспільних запитів, зміни часу, поколінь. Таким чином відбувається адаптація минулого під теперішні потреби.

Ще однією особливістю прогресування соціального рівня дебюссізму в рамці «минуле — сучасне» є його активне поширення в різних сферах культурної уживаності. Окрім вузькоспеціалізованої музикознавчої площини, дебюссізм ще за життя Дебюссі активно застосовувався у критично-публіцистичній царині. В результаті досліджуване явище підкорило широкі маси поціновувачів мистецтва, які були представниками різних верств європейського суспільства.

На епохальному рівні дебюссізм постає *в динаміці часу*, через зміну поколінь. Запропонований поділ на прижиттєвий та посмертний етапи забезпечує елементарний рух від минулого до сучасного завдяки визначенню наслідків, котрі спричинила творчість Дебюссі, а також її перертління у сучасних мистецьких реаліях та персоналіях, у співвідношенні з іншими модерністськими (і не тільки) стильовими тенденціями. Переосмислення впливу творчості Дебюссі й дотепер видається затребуваною дослідницькою траєкторією руху спадщини композитора відповідно до темпоритму сучасності.

Врешті-решт, окреслені вектори складають процес конструювання минулого, що виступає в ролі життєдайного витоку теперішніх пошуків культурної ідентичності.

Резюмуючи, проартикулюємо, що постійна перебудова минулого як однієї з функцій культурної спадщини натеper виявляє три способи взаємодії дебюссізму з його реципієнтами. На композиційному рівні відбувається взаємодія з виразовими засобами Дебюссі, конкретними технологічними композиторськими прийомами; на соціальному рівні — постійна комунікація (вплив естетичних ідей на соціум); на епохальному — кореляція із суміжними модерністськими течіями, напрямками в середовищі соціополітичних змін. Отже, доходимо висновку, що явище дебюссізму дійсно є невід'ємною складовою модерністської культурної спадщини.

## РОЗДІЛ 2

### СПАДКОВІ КОНТЕКСТИ ТА ПЕРЕОСМИСЛЕНІ КОМПОНЕНТИ ДЕБЮССІЗМУ

*«... вся історія мистецтва — це не історія прогресу технічної майстерності, а історія змін в ідеях та вимогах»*

*Ернст Гомбріх [12, с. 46]*

#### **2.1. Воєнно-політичне буття Третньої республіки і французька музична культура**

Дослідження феномена дебюссізму, як будь-якого іншого явища багаторівневої природи (персональної, епохальної, композиційної тощо), виринає з комунікації різних сегментів загального й конкретного: колективного та індивідуального, соціального і психологічного, не мистецького та мистецького. Означений взаємозв'язок слід шукати у зоні культурної спадковості, на перетині тривалих естетичних традицій минулого та їх швидкоплинного преосмислення у теперішньому. Інакше кажучи, виявлення сутності, особливостей функціонування іменного «-ізму» Дебюссі та конструювання його спадщини можливе лише у конгломераті контекстів: історичного, соціально-політичного, мистецького. У цьому розділі на підґрунті визначених контекстуальних зрізів будуть виявлені переосмислені та зовсім нові естетико-стильові складові дебюссізму, а також детальніше розглянуто зв'язок дебюссізму з найближчими в часі відтинками минулого та майбутнього.

Огляд воєнно-політичного становища Франції періоду Третньої республіки сприяє усвідомленню історичних передумов, які трансформували естетичні погляди представників попереднього щодо Дебюссі покоління, вплинули на утворення світогляду самого Клода Французького, визначили нові творчі підходи прийдешньої генерації композиторів. Отже, розглянемо дебюссізм як одну з контактних точок зустрічі/зіткнення трьох мистецьких поколінь, творчість яких демонструє розгортання модерністських тенденцій.

Розпочнемо дослідницький маршрут від франко-пруського військового протистояння — часу, який у житті Дебюссі-юнака позначений виїздом з Парижа від небезпек війни і початком перших приватних занять фортепіано.

У вересні 1870 року німецькі війська оволоділи ключем до столиці Франції — стратегічно важливим містечком Седан. Того місяця кількасоттисячні маси солдатів двох ворогуючих армій просувалися у протилежних напрямках. Полонені французи, мляво крокуючи до віддалених від столиці пунктів утримання, збирали на своєму шляху крихти бодай чогось їстівного, аби втамувати біль багатоденного голоду. На противагу цьому, дорога на Париж була вкрита суцільним шаром скла від розбитих пляшок вина, що його залишали по собі німецькі військові, фізично й духовно сп'янілі очікуванням близької перемоги. Битва, яка наблизилася розгромний для Франції фінал війни, стала рушієм докорінних змін. На десятиліття вперед вона запрограмувала алгоритм суспільного життя країни: її політики, економіки, культури, зрештою, національної активності.

Люди різних поколінь, політичних поглядів, релігійних переконань, суспільних верств, мистецьких спрямувань тощо однаково гаряче мріяли про відновлення гідності своєї батьківщини, повернення втрачених територій, а відтак і поновлення її міжнародного авторитету — і все це у руслі затятого суперництва з Німеччиною. Франко-пруська війна стала початком чергового етапу тривалого й інтенсивного протистояння двох країн, обумовленого їхніми новими епохальними ролями: переможеної Франції, яку зіштовхнули з п'єдесталу європейської значущості, та переможної Німеччини, що на нього тріумфально зійшла. За понад тридцять років потому Старий Світ стане свідком ще більш агресивної та кривавої цивілізаційної баталії, в епіцентрі якої дві країни вкотре будуть змагатися за утвердження власної першості.

На тлі напружених міжнародних відносин особливої ваги набували внутрішні естетичні сутички, що перманентно точилися між французькими митцями: частина з них прагнули вберегти національну культуру від фронтального німецького впливу, інші ж дотримувалися позиції «мистецтво поза

політикою». Враховуючи щільну взаємодію державницьких і культурних інтенцій, доречним буде розглянути перебіг музичних процесів у контексті політичних потрясінь, що їх зазнала Франція на відрізьку від останньої третини XIX до середини другого десятиліття XX століття. Безпосередніми хронологічними межами цього періоду визначаємо завершення Франко-пруської (1871) та початок Першої світової (1914) воєн. Поєднані численними причинно-наслідковими зв'язками, ці травматичні вузли європейської історії ретроспективно узагальнили прагнення й досягнення провідних представників двох національних шкіл і водночас спровокували плин важливих культурних подій у найближчій перспективі.

Доцільно розглянути обставини військово-політичного й соціо-культурного протистояння Франції та Німеччини у трьох ієрархічних вимірах: *політична складова* слугувала тригером розвитку французьких *музичних інституцій*, а їхня діяльність інтегрувалася у мистецьке життя Франції через *персональний досвід війни*, носіями якого були фігуранти кількох композиторських поколінь.

### ***2.1.1. На терезах історії: військово-політична боротьба Франції та Німеччини під час війни 1870–1871 років***

Розпочинаючи огляд окресленого історичного періоду (певна деталізація якого є необхідною для подальшого аналізу французької мистецької ситуації), відзначимо, що передумови Франко-пруської війни сформувалися поступово, за два десятиліття до її початку. З приходом до влади у революційній Франції 1848 року президента Луї Наполеона Бонапарта доля Другої республіки була вирішена, їй не судилося проіснувати довго. Вже через чотири роки нащадок Наполеона I шляхом державного перевороту проголосив відновлення імперії — з цього часу почався відлік незворотних подій, що й призвели до початку Франко-пруської війни.

Новоявлений імператор Шарль Луї Наполеон Бонапарт, взявши амбітне ім'я Наполеона III, намагався виправдати його, тонко граючи на національних

настроях суспільства, яке чим далі, тим більше ностальгувало за втраченою величчю багатовікової імперії. Тож очільник Франції обрав курс на відновлення ідеї її світового домінування і водночас на зміцнення персональної влади, з претензією на абсолютистську. Саме заради цього було прийнято рішення перебудувати Париж, який повинен був уособлювати новоімперську ідеологію.

Напочатку правління Наполеон III зумів досягти економічного зростання Франції, в світлі чого існування географічно роздробленої і політично нестабільної Пруської держави, як можливої конкурентки, не викликало жодних побоювань. Авторитетний американський дослідник історії Джефрі Вавро (Geoffrey Wawro) у книжці «Франко-пруська війна: німецьке завоювання Франції в 1870–1871 роках» [156] диференціює історичні ролі двох країн таким чином: «Франція 1860-х років утворювала яскравий контраст із Пруссією. Так звана столиця Європи, Париж був величною метрополією об'єднаної, люто націоналістичної нації з колоніями в Африці, Карибському басейні та Індокитаї. Населення Парижа, вдвічі більше, ніж у Берліні, становило 1,8 мільйона людей. Він виблискував архітектурними скарбами та багатою історією, що сягає тисячі років. У той час як Пруссія виглядала грубою і безладно сформованою... все у Франції вирізнялося елегантністю й солідністю» [156, с. 3]. Тож не дивно, що у 50–60 роках XIX століття Наполеон III поставив за мету зовнішньої політики зруйнувати безпекову систему європейського порядку, що склалася після падіння так званої Першої (наполеонівської) імперії у 1815 році. Новоутворена спільноєвропейська дипломатична інституція, знана як Віденський конгрес, регулювала відтоді й впродовж десятиліть усі територіальні претензії провідних європейських країн. За результатами перших років функціонування Віденського конгресу Франція позбулася багатьох минулих завоювань — це стало причиною участі країни у серії локальних війн, які принесли їй певні територіальні здобутки.

Важливо наголосити, що за час підйому Франції, який припав на серединні десятиліття XIX століття, паралельно відбувалося поступове становлення могутності Пруссії на чолі з її легендарним канцлером Отто фон Бісмарком.

Кульмінацією цього процесу стала Прусько-австрійська війна 1866 року (переможна для Пруссії), яка закрила «німецьке питання» (проблему німецькомовного дуалізму) і поставила крапку в боротьбі за лідерство між двома вкрай близькими державами. По завершенню Німецької (як її називають) війни Наполеон III уже не мав ілюзій щодо майбутньої загрози з боку Пруссії.

Дж. Вавро виділяє три кризи у відносинах Франції і Пруссії, які стали приводом для війни між ними. Передусім затвердження пруського очільника Вільгельма I у статусі кайзера північно-німецького союзу вкрай бентежило Францію, оскільки об'єднання адміністративно розділених німецьких князівств анулювало так звану буферну зону поблизу французьких кордонів. Другим фактором стало будівництво залізниці у Швейцарії за активного сприяння Пруссії, що покращувало логістику (в тому числі військову) з Італією, яку Бісмарк планував використати проти Франції. Зрештою постав казус беллі (лат. *casus belli* — привід до війни) у вигляді зумисно сфальшованої депеші, надісланої керівництву Франції, у якій начебто пруський король виявив зневагу до французького дипломатичного представника.

Звісно, у кожної сторони були власні суб'єктивні причини розпочати війну. Бісмарк мав переконання, що Франція причетна до всіх нещастів Німеччини за минулі більш ніж сто років. Він прагнув утворення єдиної німецької держави, що з огляду на низку культурних бар'єрів видавалося майже нездійсненним: «На думку Бісмарка, для подолання політичних і культурних перешкод, що розділяють протестантську північ Німеччини та католицький південь, можуть знадобитися роки, навіть десятиліття, але французьке вторгнення, ще й наполеонівське, розгромить їх миттєво» [156, с. 21].

Наполеон III теж мав вагомі причини зважитись на війну з Пруссією. В середині 1860-х років, у відповідності до законів вищої історичної логіки, у Франції розпочалася затяжна політична криза. Імператор стрімко втрачав позиції як на зовнішньополітичній арені, так і всередині країни. Неуспіх у сприянні спробам створити самостійну польську державу (1863), невдала спроба анексувати Бельгію та Люксембург, фіаско в колоніальній політиці, що змусило

вивести війська з Мексики — лише вибіркового перелік антидосягнень (зовнішньополітичних та військових провалів), які призвели до гострого невдоволення в урядових колах, політичних партіях, журналістському середовищі, загалом у більшості прошарків суспільства. Шукаючи способи нівелювати прояви небезпечної кризи і втриматися при владі, Наполеон III був зацікавлений у переможній війні — улюбленій стратегії «проблемних» диктаторів. Ба більше, саме війна була, на його погляд, єдиним правильним методом об'єднання французів, своєрідним національним консенсусом, адже ідея відновлення імперської величі залишалась актуальною.

Однак війна, що розпочалась у липні 1870 року, швидко обернулася катастрофою: персональною для Наполеона III, загальнонаціональною для французів. Після фатальної поразки у битві при Седані (1 вересня) імператор потрапив у полон, а в Парижі відбулося повстання — імперію було повалено, натомість вчергове запроваджено республіку (вже третю протягом менш ніж вісімдесяти років!). Десятки тисяч вбитими, понад 80 тисяч полоненими — навіть такі шалені людські втрати не зупинили новообраний республіканський уряд від продовження війни аж до травня 1871 року. У підсумку підписаний у Франкфурті мирний договір ганебно позбавляв Францію промислово розвинених регіонів Ельзасу і Лотарингії, що заклало тривалий і постійно подразливий у національному сенсі мотив для наступної війни. До того ж Німеччина у Версалі проголосила утвердження власної імперії, яка невдовзі набула політичного домінування в Європі.

### ***2.1.2. На роздоріжжі розвитку: музичні інституції у Франції кінця XIX – початку XX століття***

У січні 1871 року, після серії німецьких бомбардувань французької столиці великокаліберними гарматами та остаточного її захоплення, було підписано тимчасове перемир'я. Всього за місяць потому, на фоні нещодавньої драми оборони Парижа, в столичному мистецькому середовищі, зокрема й музичному, спалахнули дебати, зумовлені відповідними «оборонними» щодо інтересів

вітчизняної культури міркуваннями. Їм передувало поступове усвідомлення композиторами, виконавцями, критиками та іншими представниками музичного соціуму необхідності власного розвитку і захисту. «Хоча інтерес до “серйозної”, тобто нетеатральної музики виявляв ознаки зростання протягом 1860-х років, лише подвійна катастрофа Франко-пруської війни та повстання Комуни спонукали до періоду національного самоаналізу, до того, що французька аудиторія почала сприймати музичні цінності, представлені концертною і камерною музикою, разом із молодими французькими композиторами, які писали таку музику» [142, с. 9].

Головним елементом оборонної музичної політики, що мала на меті просування національного продукту, стало заснування у лютому 1871 року Р. Бюссіном і К. Сен-Сансом Національного музичного товариства (*Société nationale de musique*). Звісно, музичні товариства існували у Франції й раніше, проте у їхніх програмах панували імена знаменитих австро-німецьких композиторів (як от В. Моцарт, Л. Бетховен, К.-М. Вебер, Р. Шуман, Ф. Мендельсон), опуси яких безумовно затіняли собою витвори французів, особливо представників молодого покоління. Як наслідок серед вітчизняних музикантів поширилась «капітулянтська» тенденція, сутність якої полягала в переконанні у неспроможності культурної конкуренції з титанами австро-німецької школи. Це бентежило патріотично налаштованих і здатних на активні дії митців, які ще напередодні й вже під час війни обговорювали необхідність змін у французькій культурній політиці. Ось як К. Сен-Санс описує дискусії з Р. Бюссіном та передумови створення нового Товариства: «У недалекому майбутньому можна було передбачити неминучу смерть французької школи. Саме тоді двоє музикантів, закоханих у класичну музику... перш за все французьку, побачили небезпеку, поділилися своїми страхами і шукали спосіб її виправити... ми повністю згодилися щодо мети, якої потрібно досягти; ми розійшлися в тому, як цього досягти» [137, с. 210]. У результаті доопрацювання усіх стратегічних планів постала культурна інституція, що відігравала значну, якщо не вирішальну роль у справі популяризації вітчизняної музики аж до

початку ХХ століття. Девіз новоствореної організації «*Ars Gallica*» лаконічно і красномовно окреслював генеральну концепцію, що полягала у просуванні національної художньої ідеї. На момент початку діяльності Національного товариства його членами були такі імениті митці, як С. Франк, В. д'Енді, Г. Форє, Е. Гіро, Ж. Масне, Е. Шоссон, П. Лакомб та інші.

Будучи віцепрезидентом Товариства впродовж п'ятнадцяти років, Сен-Санс став одним із провідних ідеологів стрімкого розвитку національного музичного мистецтва, а головне — згуртування французьких музикантів. З огляду на спрямування музично-громадської та культурно-інституційної діяльності він намагався бути вправним менеджером. Насамперед зусиллями Сен-Санса Національне товариство отримало неофіційний, але неспростовний статус провідної музичної установи країни, що підтверджувалося схвальними відгуками у спеціальній пресі.

У перші роки існування Товариство організовувало близько десяти концертів камерної музики на рік. Через три роки після заснування була започаткована традиція регулярних концертів симфонічної музики, які відбувалися двічі на рік і проходили у найпрестижніших столичних концертних залах Плейель та Ерар. Сотні слухачів щоразу відвідували такі концерти, а гідний медійний супровід симфонічних заходів підтримувався завдяки постійній присутності авторитетних критиків, які формували думку вже наявних слухачів і зацікавлювали потенційних. Сформувавши позитивний імідж діяльності Товариства, його керівництво домоглося прихильності широкої культурної аудиторії, більше того, паризька культурна еліта почала надавати перевагу концертам саме цієї музичної інституції<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Показова деталь в історії Товариства – політика відкритих дверей для жінок-мисткинь: «За перші два десятиліття існування організації твори жінок-композиторів виконувалися... приблизно на 38% із 215 концертів... Звучали композиції Августи Ольмес, Сесіль Шамінад, Поліни Віардо та її доньки Луїзи Ерітт-Віардо» [142, с. 112]. Такий емансипований підхід у царині гендерного представництва академічного музичного мистецтва був проривним кроком для Франції кінця ХІХ століття, сприяючи, до того ж, розширенню персонального композиторського діапазону не лише в межах країни, але й цілої Європи.

Проте з кожним роком серед тих, хто гуртувався навколо Національного музичного товариства, виникало все більше розходжень у питанні ставлення до музики представників інших націй, проблематики її сприйняття, організаційних можливостей і політичних підстав виконання, загалом ідеї міжнародних культурних діалогів. Визначальним чинником суперечок був той факт, що найбільш впливовою з-поміж усіх іноземних культур у французькому музичному середовищі (включно з театраль-но-музичним) залишалася німецька. Франція, яка нещодавно програла війну проти Пруссії, мала послаблені позиції у мистецьких протистояннях. Найвидатніший представник тодішньої німецької культури Ріхард Вагнер був культовою особою, яка сприймалася носієм германської музичної експансії. Після відкриття вагнерівського оперного фестивалю в Байройті (1876) домінантна місія німецької культури стала ще помітнішою.

Справа популяризації опер Вагнера та загалом його філософсько-мистецьких ідей через Байройт процвітала навіть після смерті композитора<sup>1</sup>. Відтак музика автора «Парсифаля» у Франції набувала все більшого визнання з кожним новим фестивалем, вкорінюючись в серцях поціновувачів, особливо тих, хто були свідками «завоювання» Вагнером Парижа (хоч воно сталося не з першого разу). Одним із палких його прихильників серед видатних французьких митців був провісник символізму Шарль Бодлер. Про екстраординарну популярність німця Вагнера у Парижі свідчить поява його іменного журналу «La Revue wagnerienne», що видавався впродовж трьох років (1885–1888)<sup>2</sup>.

У 1886 році один із найвпливовіших вагнеристів Франції й за сумісництвом авторитетний член Національного музичного товариства Венсан д'Енді висловив думку багатьох своїх колег щодо потреби змінити концепційний вектор діяльності спільноти. Декларовані ним ідеї передбачали реформу у бік

---

<sup>1</sup> М. Черкашина-Губаренко слушно відзначає активну персональну роль у розвитку фестивалю дружини німецького генія, Козіми Вагнер: «Вона створила навколо фестивалю особливу атмосферу, завдяки якій паломництво до Байройта стало модою для найближчої публіки» [61, с. 190].

<sup>2</sup> У журналі публікувалися переклади лібрето та рецензії на оперні вистави.

лібералізації: пропонувалося розширити представництво у концертному репертуарі творів зарубіжних авторів. Запропонована д'Енді «пронімецька» модель культурної політики категорично не влаштувала засновників Товариства, тому Р. Буссін та К. Сен-Санс покинули своє дітище, подавши у відставку. Показово, що новообраним президентом став Сезар Франк, бельгійський француз, на якого одні покладали сміливі сподівання, а інші (найпершим чином К. Сен-Санс) спрямовували шквальні критичні атаки.

У життєтворчості Сен-Санса від того часу почався новий цикл музично-громадської активності. Відповідно не змусив себе довго чекати і новий формат розвитку національної культури. Того ж 1886 року Сен-Санс став президентом Товариства музичних композиторів<sup>1</sup> (*Société des compositeurs de musique*). Згадана поважна інституція, заснована ще у 1862 році, мала доволі обмежене спрямування, переважно науково-просвітницьке, і займалася здебільшого організацією лекцій-концертів та конференцій для своїх членів. Згодом у межах діяльності Товариства постав композиторський конкурс, що було ознакою її пожвавлення та прогресу. Та все ж політика установи трансливала звичний багатом французьким музикантам академічний консерватизм. Сен-Санс вирішив переорієнтувати діяльність Товариства, змінивши курс на «закритість» ідеєю охоплення значно ширшої аудиторії. На загальних зборах він наголосив, що головне завдання композитора — бути почутим якомога більшою кількістю слухачів. Неухильно слідуючи стратегії захисту національної культури, автори статуту Товариства додали до нього кілька нових статей, де чітко декларували неприпустимість використання у концертних програмах творів іноземців. Окремою статтею було регламентовано використання творів французьких композиторів, які вже померли і де-факто не є діючими членами установи. Зауважимо, що така позиція була каменем спотикання й у діяльності Національного музичного товариства. У цьому випадку було дозволено

---

<sup>1</sup> Дещо дивне для нас формулювання «музичний композитор» позначало митця, який працює в суто інструментальних, а не драматичних (театральних) жанрах.

виконувати твори померлих композиторів, що, безумовно, сприяло популяризації їхньої музики та зміцненню культурної упізнаваності їх самих.

Добре знаючись на «внутрішній кухні» попереднього дітища та його проблемних зонах, Сен-Санс вирішив суттєво реорганізувати новий громадський проєкт. Тож «на відміну від Національного товариства, чий екзаменаційний комітет обирав програми для концертів, Сен-Санс вирішив обмежити повноваження цього комітету в Товаристві композиторів і віддати перевагу принципу відбору жеребкуванням, дозволивши публіці бути головним суддею» [138, с. 120]. На додачу Товариство запровадило річну абонементну плату за доступною ціною, аби привабити більшу кількість меломанів. Вже на середині президентської каденції Сен-Санса (1886–1891) значно зросла кількість проведених концертів, лекцій та інших заходів, які охоплювали широку тематичну палітру: від музики французьких клавесиністів до публіцистики Берліоза, від аналізу окремих композиторських творів до загальних особливостей застосування оркестрових інструментів.

Вельми гнучка політика відбору презентованих у концертах творів на початках давала відчутні позитивні результати. Але згодом виявилась її головна вада — відсутність належної кваліфікованої оцінки композицій; з цієї причини у програми нерідко потрапляли твори прохідні, художньо посередні й навіть відверто слабкі. Окрім того, попри відносне зміцнення матеріальної бази, Товариство композиторів не володіло достатніми ресурсами для розвитку своєї діяльності і очевидно програвало конкуренцію з Національним музичним товариством, яке отримувало субсидію від уряду Франції. Тому вже «у 1891 році ... Сен-Санс подав у відставку з поста президента, повернувши його, за іронією долі, шанувальнику Вагнера і Франка, Віктор'єну Жонсьєру... після його відходу було заплановано лише два концерти на рік» [138, с. 122].

Підсумовуючи огляд подій, доходимо висновку про те, що видатний сучасник Вагнера, автор десятків визнаних у цілому світі інструментальних творів і не менш успішної опери «Самсон і Даліла», Сен-Санс мимоволі відіграв у музичній історії Франції кінця XIX століття неоднозначну роль. З одного боку,

він був двигуном національно-орієнтованих процесів загальнодержавного рівня, з іншого ж, через проблеми з менеджментом і специфічне бачення творчих пріоритетів, певним чином провокував розвиток керованих ним інституцій.

Протистояння Німеччини і Франції розгоралося не лише на очевидному рівні безпосередньої дипломатичної або військової конфронтації. Значно делікатнішим способом підриву позицій іншої країни зсередини була війна спецслужб, так звані ігри шпигунів. У період між двома війнами у лави багатьох державних структур Франції були інтегровані таємні німецькі розвідувачі, тож час від часу на поверхню суспільного життя спливали ті чи інші шпигунські історії. Однак лише єдиний такий випадок призвів до розколу суспільства на дві непримиренні сторони. Йдеться про надрезонансну «справу Дрейфуса», яка розгорталася на межі століть протягом більш ніж десяти років (1894–1906) і зрештою спровокувала у Франції політичну кризу загальнонаціонального масштабу, попутно справляючи вплив і на культурну ситуацію. Історія судового процесу щодо вірогідної державної зради капітана генштабу Альфреда Дрейфуса виявила багато застарілих проблем французького соціуму: службову недбалість військового апарату, упередженість правової системи, цинічність політичних міжусобиць, нетерпимість до релігійних відмінностей, насамкінець загострила проблему антисемітизму на найвищому державному рівні.

Американський письменник, військовий журналіст та дослідник європейської історії Вільям Ширер (William Shirer) у книжці «Крах Третьої республіки: розслідування падіння Франції у 1940 році» [140] вказує на певну неоднорідність французького життя періоду між Франко-пруською та Першою світовою війнами. З одного боку, в останній третині XIX століття Франція виглядала пригніченою, приниженою і розбитою німцями політично, хоча з часом їй вдалося піднятися на гідний економічний рівень, особливо завдяки колоніальній політиці на теренах Африки та Азії. Це була чи не єдина серйозна геополітична перевага, яку намагалася нейтралізувати Німеччина. Проте зловісна «справа Дрейфуса» надовго підірвала бойовий дух французької армії, якій важко було оговтатися й повернути готовність служити інструментом

агресивного та неспростовно дієвого вирішення політичних конфліктів. З іншого боку, як вказує В. Ширер, «саме в мистецтві, літературі та в умінні жити Франція в той час стала першою країною в Європі або, якщо на те пішло, у світі. Париж із його незрівнянною красою та простором, його повітрям цивілізованої витонченості, став сучасними Афінами західного світу. Як магніт, він притягував до себе поетів, драматургів, прозаїків, художників і навіть філософів не лише з провінції, але й з чотирьох кінців землі, а разом з ними й багатьох, хто цінував їхнє бродіння, їхню творчість і спосіб життя у цьому Місті Світла» [140, с. 86].

Отже, у духовному секторі, науковій і культурній сферах Франція таки змогла вибороти у Німеччини і втримати європейську першість — ймовірно, і за інерцією попередніх часів, і завдяки прогресивним ідеям, яким у демократичному (принаймні у порівнянні з німецьким монархізмом) суспільстві Третьої республіки давали зелене світло. Достатньо згадати досягнення у сфері математики (А. Пуанкаре), відкриття у фізиці і хімії (А. Беккерель, П'єр і Марія Кюрі), нові горизонти філософії (А. Бергсон) тощо. У царині мистецтва показовими є становлення і бурхливий розвиток модернізму, представленого через імпресіонізм і постімпресіонізм у живописі, модерн і Ар Нуво в декоративно-ужитковому мистецтві, символізм у поезії й драматургії та в їхніх музичних еквівалентах.

Однак попри розквіт естетики елегантного, у той період відчувалася своєрідна стагнація саме у питанні національних творчих пріоритетів. Чим швидше жахи війни 1870–1871 років стиралися з пам'яті композиторів, а повоєнні політичні чвари заповнювали шпальти газет, тим більше з'являлося ризиків відвернення уваги від такої специфічно національної складової культури, як музика. Відступивши від принципу вітчизняних пріоритетів, життєво необхідного у попередні роки, французькі композитори обирали нові творчі стратегії. Останні реалізувалися у посиленні міжнародних зв'язків завдяки створенню у 1909 році Незалежного музичного товариства (*Société musicale indépendante*). В. Жаркова констатує певний занепад старого мистецького інституційного монополіста (Національного товариства): «Відтепер

потужним конкурентом НМТ стала організація, оголошена як “Незалежна” й зорієнтована на виконання творів і французьких, і зарубіжних авторів... перші концерти Незалежного музичного товариства інспірували бурхливі дискусії. Музична громадськість Парижа розділилася на “національних” та “незалежних”, які згрупувалися навколо двох організацій і, відповідно, Школи Канторум та Консерваторії» [26, с. 103–104]. Поруч з Е. Вюйєрмозом, Ф. Шміттом та іншими колегами співзасновником і творчим локомотивом нової спільноти став М. Равель, який, серед іншого, вбачав у цьому шанс для динамічного промоушену власної творчості. Саме від того часу майбутній автор «Болеро» займає позицію одного з провідних французьких композиторів, який уже не мусить перейматися несправедливими закидами критиків.

### ***2.1.3. Рефлексії Великої війни 1914–1918 років: нова віха франко-німецького протистояння***

Із початком Великої війни ціннісні розходження у культурній інституційній сфері, як і раніше, екстраполювалися на погляди і вчинки окремих творчих персон, але зі значно агресивнішим розмахом; ба більше, декларації окремих композиторів неухильно віддалялися від ідеологій товариств, до яких вони належали. Звісно, першочерговим питанням для французької музичної спільноти було ставлення до виконання музики німецьких композиторів. Аргентино-французький музикознавець Естебан Бух (Esteban Buch), дослідник взаємовпливів музики і політики, у статті «“Німці і боші”: німецька музика в Парижі під час Першої світової війни» [74] стверджує, що додаткову проблему становила необхідність диференціації композиторів із ворожого табору. Це могло би дати відповідь на злободенний запит музичної спільноти: твори яких німецьких авторів прийнятно виконувати в часи війни, а на яких слід накласти табу: «У Парижі впродовж усієї Першої світової війни цієї відмінності суворо дотримувалися. Регулярно звучали Моцарт, Бетховен і навіть Шуман, але Вагнер і усі його послідовники, включаючи таких сучасників, як Штраус і Шенберг, зіштовхнулися з повним остракізмом» [74, с. 1].

Науковець наводить показовий випадок із життя В. д'Енді, коли під вікнами його будинку проходили французькі солдати, крокуючи до місця збору під музику Шумана. Будучи вже не в молодих літах (у 1914-му йому виповнилося 63 роки) і згадуючи власний досвід юного добровольця часів попередньої війни з німцями, музикант не міг не відреагувати. Охоплений почуттям солідарності, він написав листа до Міністерства оборони з вимогою мобілізувати його на фронт. Лист залишився без відповіді, тож д'Енді довелося лишень з надією чекати новин із фронту від сина-солдата. Парадоксально, що попри нестримний патріотичний запал, в плані суто культурної орієнтації визнаний композитор, представник Національного музичного товариства, небезпідставно зберігав репутацію зятятого вагнериста.

Нагадаємо, що захоплення музикою Вагнера, яке трансформувалось у Франції в масштабну мистецьку тенденцію ще за життя композитора, не скасувала навіть Франко-пруська війна. З того часу, не втрачаючи позицій у тогочасних музичних «рейтингах», творіння автора «Парсифаля», тепер уже в реаліях посмертного сценічного побутування, полонили смаки і душі нових поколінь французьких прихильників. В. д'Енді залишався найавторитетнішим з-поміж них навіть тоді, коли німці окупували численні французькі території, труїли газом тисячі французьких солдат та нещадно бомбардували Париж далекобійною артилерією. Цей яскравий персональний кейс слугує індикатором неоднозначності тогочасної музичної ситуації, складності, а почасти й неможливості однозначної оцінки минулої і теперішньої культурної спадщини ворожої держави. Через полярні позиції великої кількості знаних композиторів питання прийняття або накладення табу залишалося відкритим і дразливим.

Загалом у Франції періоду Великої війни німецьких представників музичної культури умовно поділяли на декілька категорій. До касти дозволених належали композитори-класики та дехто з романтиків. Зрозуміло, що до німецьких (та австрійських) композиторів-сучасників французи ставилися з більшою пересторогою, враховуючи, що окремі з них перебували на фронті або, принаймні, на військовій службі. Зокрема це стосувалося Р. Штрауса,

А. Шенберга та його найближчих учнів А. Веберна і А. Берга. Вагнер залишався центральною й почасти недоторканою постаттю «антипантеону», велич якої через розмах конфлікту лише зростала в очах вірних йому французьких митців.

Американський критик Алекс Росс (Alex Ross) у книжці «Вагнеризм: мистецтво і політика в тіні музики» [136] досліджує постать Вагнера як інструмент пропаганди у тогочасній німецькій мілітаристській політиці. Автор зазначає: «Як тільки розпочалися військові дії, Вагнер став частиною національного арсеналу. У французькому місті Сен-Кантен, яке німецькі війська захопили в перші тижні блискавичної атаки на Західному фронті, у стінах місцевої базиліки відбувся пам'ятний концерт для солдатів, а військова газета повідомила, що уривок із “Парсифаля” на органі був найяскравішим» [136, с. 405]. Загалом можна з упевненістю стверджувати, що творець згаданого шедевру слугував емблемою не лише німецької культури як такої, але й політики і навіть пропаганди країни, у її повсякденному цивільному житті чи військовій рутині: «Вагнер став частиною військового жаргону. Оборонний оплот Західного фронту, побудований у 1916 році, був знаний як “Лінія Зігфріда”, інше укріплення називалося “Лінією Вотана”. На початку 1917 року, коли німецькі війська відступили до Лінії Зігфріда й укомплектували її, вони зробили це під рубрикою “Операція Альберіх”» [136, с. 405]. Примітно, що з іншого боку фронту впродовж усіх років війни багато мобілізованих французьких музикантів, попри запеклість бойових дій, продовжували у вільний час виконувати фрагменти творів Вагнера, адже вбачали у цій добре відомій, улюбленій музиці розраду від жахів війни<sup>1</sup>.

Радикально протилежну, винятково національно-свідому позицію займав К. Сен-Санс, який наполегливо агітував колег бойкотувати німецьку музику без жодних персональних винятків. Від початку війни він публікував у пресі статті, які оформились у серію під назвою «Германофілія», у яких дорікав

---

<sup>1</sup> Показовим прикладом є історія солдата-санітара Луї Фурестье, який під час дозвілля охоче виконував твори Вагнера. Лист Фурестье з відповідними свідченнями документально зафіксований в одному з номерів «Газети класів консерваторії» («Gazette des classes du Conservatoire») [142].

співвітчизникам за надмірну любов до німецької культури. Композитор наголошував, що сукупна німецька політика була спрямована на позбавлення французів засад їхньої французькості, тобто ідентичності — зокрема, через музику Вагнера. Щодо цього Е. Бух зазначає: «Як бачимо, для Сен-Санса відмова від німецької музики була невіддільною від німецької літератури в контексті загального сумніву щодо ворожої культури <...> цей жест у культурній сфері був частиною категоричної відмови від усього німецького, від мовних курсів у школі до більш приземлених предметів з позначкою “зроблено в Німеччині”» [74, с. 4]. В одній зі статей згаданої серії Сен-Санс точно формулює власне ставлення до сприйняття культури ворожої держави: «У мистецтва може і не бути батьківщини, але у митців вона є» [74, с. 4]. Ці слова уповні могли стати гаслом однодумців музиканта-патріота.

В окрему нішу Е. Бух виділяє менеджмент культури, представники якого у власний спосіб боролися з ворожим середовищем. Приміром, французькі видавці після початку Великої війни припинили виплату роялті родині Вагнера за друк нових видань його творів. Давно померлого всевладного автора «Парсифаля», прямо не причетного і звісно, не винного у війні, все ж таки сприймали наче живу персону, здатну захопити розум і уяву співвітчизників більшою мірою, ніж той факт, що саме німецькі війська окупували французькі території.

Адекватною викликам воєнного часу відповіддю з боку свідомих своєї позиції музикантів стали організовані в Парижі концерти французької музики, що мали на меті фінансову допомогу сім'ям колег, які знаходилися на фронті. Серед перших благодійних виконавців був і Сен-Санс, попри те, що на той момент він уже давно переступив поріг 80-річчя. Ще однією ефективною санкцією з боку не лише культурного менеджменту, а й економічно-музичної інфраструктури стала відмова від застосування музичних інструментів німецького виробництва. Зокрема, у Франції були експропрійовані філіали фортепіанного виробництва компанії «Бехштейн», від чого передусім здобув матеріальний зиск вітчизняний виробник — фірма «Плейель».

Отож французьке суспільство (не лише музичне) сприймало німців, керуючись чітким дуалізмом: хороші — погані; не причетні до війни — варварируйнівники усього гуманного. Чим агресивнішим виглядав перебіг війни, тим радикальнішими ставали погляди носіїв непримиренних світоглядних платформ. З огляду на це Альфред Корто, призначений урядом на посаду куратора у справах музичної пропаганди, запропонував об'єднати два провідних товариства (Національне і Незалежне) в єдину установу, задля ефективнішого просування національних позицій у музичному мистецтві. Реалізацію задуму полегшували розлогі особисті контакти Корто як знаменитого піаніста, який комунікував із багатьма представниками опонуючих одна одній музичних спільнот. Однак через нездоланні розбіжності не лише в політичних, але й в естетичних стратегіях, ідея мистецької унії не принесла відчутних результатів.

Особливий (як і сама його творча постать), нелінійний військовий досвід мав Моріс Равель. Доклавши величезних зусиль, через рік після початку війни він зрештою отримав дозвіл відбути на фронт як водій одного з формувань артилерійських військ. Ще рік потому композитор опинився в епіцентрі найскладнішої і найжорстокішої з фронткових локацій — у Вердені. При цьому митцю вдається не відірватися від інформаційного потоку тилового музичного життя. В. Жаркова вказує на факт постійного моніторингу Равелем культурних подій і відповідних дебатів, які охоплюють столицю: «7 червня 1916 року він надсилає листа в комітет щойно створеної Національної ліги захисту французької музики — організації, яка з патріотичних міркувань вимагала заборонити виконання у Франції творів німецьких і австрійських композиторів. Відмовляючись вступити до цієї ліги, Равель різко протестує проти її гасла “Французам — французьке!”, наголошуючи, що ніколи так не думав і не думатиме» [26, с. 152].

Виняткова творча доля, що супроводжувалася бурхливими біографічними обставинами, сформувала Равеля як носія типово модерністських естетичних переконань, представника різновекторних стильових напрямів, творця унікальних ідей і першовідкривача до того не знаних художніх тем. На перший

погляд, квазі-колабораціоністське ставлення французького митця до німецької музики компенсувалося персональною жертвністю й героїзмом, виявленими на фронті. Безсумнівно, це давало композитору найтвердіше і найперше з-поміж представників мистецьких еліт право декларувати «осібну позицію», наполягати на прийнятності й користі міжнаціональних музичних взаємовпливів. О. Корчова визначає багатогранність творчої постаті автора «Болеро»: «М. Равель по-своєму дивився на життя: у його картині світу цілком усвідомлена жорстокість історичних подій початку ХХ століття, як і незворотність їхніх наслідків, пом'якшувалася позасвідомою вірою в найкращі людські начала, які зберігаються принаймні в дитині (чистоту й щирість), і поклонінням найкращим культурним началам, зосередженим передусім у минулому (красі й гармонії) ... враховуючи це, значно більш зрозумілою стає відданість Равеля Моцарту» [38, с. 194]. Ще одним австрійцем, учасником Першої світової, творчість якого пристрасно захищав М. Равель, був А. Шенберг. Перебуваючи з ним по різні сторони кривавих воєнних барикад, французький композитор гідно оцінював досягнення колеги, який не з власної волі перетворився на тимчасового ворога.

Побачені й пережиті на війні жахіття не могли не позначитися на равелівській творчості. Хрестоматійними зразками його багаторівневих рефлексій, особистісних і художніх, є добре відома фортепіанна сюїта «Tombeau de Couperin» (1917), менш знаний ансамблевий твір для фортепіано з промовистою назвою «Фронтиспис» (1918) і, звісно, грандіозний у своєму драматизмі «Вальс» для оркестру (1920).

Воєнні часи по-своєму відбилися і на творчості К. Дебюссі. Своєрідність його біографії, зокрема «політичної», полягає в тому, що на початках мистецького маршруту композитора фігурує, зокрема, Байройт — сакральна колиска загальноєвропейського та навіть і світового вагнеризму. Будучи шанувальником Вагнера в юності, Дебюссі став його радикальним опонентом у зрілості. У критичних есе 1900-х — початку 1910-х років непогамовний Мосьє Крош (літературна персона, через яку Дебюссі артикулює власні естетичні позиції) закликає французів відвернутися від німецького впливу і стати на

сторону чистоти і ясності як суто національних естетичних чеснот. Еталонами для наслідування він вважає Ф. Куперена і Ж. Рамо. Ще задовго до війни Дебюссі вказував на занадто сильний і від того небезпечний для французької культури вплив музики титана німецького романтизму.

Барбара Келлі у статті «Дебюссі та становлення французького музиканта: “Пеллеас”, преса і Перша світова війна» [99] досліджує взаємовплив політики та музики періоду модернізму на прикладі переформатування репутації Дебюссі та сприйняття дебюссізму. Науковиця демонструє стрімку еволюцію переосмислення творчості композитора в межах одного десятиліття. Початковою точкою є поява у 1910 році публікації з промовистою назвою «Справа Дебюссі» («Le cas Debussy»), що стала кульмінацією негативної критики автора «Пеллеаса». Видання містило неопубліковане інтерв'ю самого Дебюссі і статтю Рафаеля Кора «Мосьє Клод Дебюссі та сучасний снобізм». Також публікація включала відповіді на анкетування від журналу «Revue du temps présent» з метою визначення рейтингу Дебюссі як лідера школи<sup>1</sup>. Композитори, диригенти, музичні та театральні критики, історики, письменники, громадські діячі, меценати — загалом близько трьох десятків впливових осіб висловили контroversійні оцінки ролі Дебюссі у розбудові досягнень французької музики. Завершувала полеміку редакційна стаття під назвою «Таємниця Дебюссі». Прикметно, що окреслений вектор осмислення доробку Дебюссі вкупі з дебюссізмом змінився саме з початком Першої світової війни. Б. Келлі визначає смерть Дебюссі як завершальний етап у переформатуванні його значення для французької мистецької спільноти: «Репутація Дебюссі у

---

<sup>1</sup> На цьому факті загострює увагу Е. Локспейзер у монографії, присвяченій Дебюссі [114]. Представницький склад респондентів вражає: Е. Ансерме (E. Ansermet), М. Баррес (M. Barrès), А. Базайїас (A. Bazailles), К. Беллег (C. Bellaigue), Г. Карро (G. Carraud), А. Карре (A. Carré), Ж. Шантавуан (J. Chantavoine), П. Шерамі (P. Chéramy), К. Шевійяр (C. Chevillard), А. Кокар (A. Coquard), Ж. Екоршевіль (J. Ecorcheville), Баронеса Фокьо (Baronne Fauqueux), П. Фла (P. Flat), Ф. Функ-Брентано (F. Funck-Brentano), Л. Ганн (L. Ganne), Ф. Грег (F. Gregh), фон Гаузегер (Von Hauseger), К. Моклер (C. Mauclair), Ф. Мотль (F. Mottl), Г. де Павловський (G. de Pawlowski), Ж. Пеладан (J. Péladan), Р. Ан (R. Hahn), А. Рішар (A. Richard), Р. Роллан (Romain Rolland), Мадам Івонн Сарсі (M. Yvonne Sarcey), Е. Тремізо (E. Trémisot), Ж д'Юдін (J. d'Udine), З. Вагнер (S. Wagner), А. Готьє-Війяр (A. Gauthier-Villar).

Парижі формувалася поступово. Багато журналів не виходили під час війни, а газети, які були в обігу, були заповнені терміновими повідомленнями про бомбардування Парижа. Статті 1918 року, що відображали його смерть та досягнення, були загалом схвальними, хоч іноді й вагалися щодо його остаточного значення» [99, с. 69]. Авторка акцентує увагу на інтенсифікації посмертних ушанувань композитора у французькому культурному середовищі, вінцем яких став меморіальний проєкт видання «La Revue musicale» 1920 року, присвячений Дебюссі<sup>1</sup>. Зазначений факт вкотре засвідчує сплеск поширення посмертного дебюссізму та його актуалізацію у сучасних західних музикознавчих розвідках.

Саме завдяки зміні історичного контексту «Дебюссі став символом французькості у музиці у час національних політичних потрясінь. Він не лише трансформувався у публічному сприйнятті з маргінальної авангардної фігури на втілення та хранителя французьких традицій, але й досяг перетворення самого французького музичного смаку» [99, с. 71].

Більш детально окреслену зміну репутації автора «Фавна» висвітлює публікація британця Аруна Рао «Клод Французький: Велика війна Дебюссі 1915 року» [133]. Науковець доходить висновку про те, що хворий Дебюссі, який за віком і станом здоров'я категорично не міг брати фізичної участі у війні, прагнув стати її учасником принаймні номінально, віддавши борг служіння державі у виразній творчій формі. Трансформація музичної мови композитора в опусах останніх років життя, створених під час війни, є доволі показовою щодо цього. Знаковими прикладами серед камерних творів постають «Різдво дітей, позбавлених домівки» для голосу з фортепіано (1915) та Соната для віолончелі з фортепіано (1915).

Підкреслимо, що у порівнянні з тим самим Сен-Сансом Дебюссі виглядає більш витонченим «музичним націоналістом», позбавленим прямолінійно-радикального ідейного налаштування. Якщо автор «Самсона і Далілі» ще з часів

---

<sup>1</sup> Музичний додаток до цього іменного випуску у вигляді нотної збірки під назвою «Tombeau de Claude Debussy» буде детально проаналізовано у третьому розділі дисертації.

Франко-пруської війни плекав у собі непримиренну відразу до німців на чолі з Вагнером, то автор «Пеллеаса і Мелізанди» все ж таки віддавав належне його геніальності і визнавав непересічну роль німецького митця в історії європейського мистецтва. Тим не менш, і Дебюссі свого часу довелося скоригувати погляди. Це сталося одразу після початку війни, коли новини з фронту в усіх подробицях дісталися столиці, жахаючи цивільних парижан. У 1915 році, перебуваючи в тому ж інформаційному та емоційному полі, французький композитор писав: «Я не буду говорити про німецьке варварство. Це перевершило всі очікування. Вони навіть вважають прийнятним не розрізняти звірство та інтелігентність — чарівне поєднання... Я думаю, ми дорого заплатимо за право не любити мистецтво Вагнера і Шенберга. Для Бетховена зробили щасливе відкриття, що він фламандець! Щодо Вагнера, то це буде вище всіляких похвал... Нашою помилкою було те, що ми надто довго намагалися йти його стопами» [133, с. 2].

За згаданих часів змінився навіть суспільний імідж Дебюссі — саме через війну і завдяки протидії Вагнеру Клод став Французьким. Його визнання як провідного митця Франції відбувалось двома шляхами: творчим (через композиції, лєвова частка яких припала на довоєнний період) і критично-публіцистичним, адже відповідна діяльність у воєнний час викликала суттєвий резонанс і закріпила за композитором репутацію оборонця французької мистецької спадщини. Тож загалом Дебюссі постає більшим націоналістом на сторінках власних есеїв, ніж у суто композиторській діяльності, оскільки в часи війни загострилася його хвороба, що не давало можливості повноцінно творити. Дебюссі помирав у Парижі під звуки вибухів німецької артилерії за кілька місяців до французької перемоги.

Резюмуючи панорамний огляд французької музичної культури кінця ХІХ — початку ХХ століття, підкреслимо, що перебіг усіх без винятку тогочасних мистецьких процесів залежав від епохальних чинників політичної природи. Військова канва політичних конфліктів об'єднує та перетворює на певний історичний моноліт дипломатичні, громадські, мистецькі (естетичні) тенденції

межі століть, зумовлює їхню світоглядну основу. Саме воєнний чинник формує унікальний контекст оцінки міжнародних взаємин Франції та Німеччини.

Зазначені військові конфлікти концентрувалися переважно навколо одних і тих самих територій — Ельзаса і Лотарингії, — які переходили від країни до країни ще з часів наполеонівських війн початку XIX століття. У цих війнах затверджувались одні й ті самі національні пріоритети. У Франко-пруській війні Франція прагнула підвищити свій міжнародний статус до рівня геополітичного гегемона на теренах Європи. В той же час провідною ідеєю Пруссії було об'єднання німецьких земель в унітарну могутню державу. У Першій світовій Франція, знову ж таки, прагнула відновити втрачені позиції, а Німеччина — посилити здобутки попередньої війни. Проте ці зіткнення мали й принципові відмінності. Окрім приналежності територій і різноманітних політичних перспектив, важливим фактором стала зміна державного устрою обох країн. У Франції назавжди припинила своє існування монархія у ході війни 1870–1871 років, а Німеччина, навпаки, еволюціонувала до рівня імперії. Натомість після Великої війни 1914–1918 років німці позбулись імперії і увійшли в гостро-депресивну фазу власної політичної історії. Не менш важливою відмінністю був масштаб воєн: якщо Франко-пруська війна була локальною, то Велика війна пронеслася усім цивілізованим світом.

У конфронтаціях, що поширювалися на культурну сферу, Франція вела боротьбу виключно з одним надпотужним носієм німецького світу — Вагнером. Протягом майже чотирьох десятиліть Німеччина незмінно використовувала творчість і самé ім'я митця як інструмент пропаганди. У відповідь французька культурна спільнота демонструвала певну амбівалентність у сприйнятті титана німецької романтичної музики. Це виявлялось як через різноспрямовану діяльність музичних установ, так і через полярні особисті переконання, персональні симпатії чи антипатії композиторів.

Функціонування провідних музичних інституцій та маркери їхнього національного позиціонування у Франції були підпорядковані загальносуспільним тенденціям. Останні залежали від масштабу військових

катастроф, гостроти подальших внутрішньо-політичних дебатів та показників економічного добробуту протягом міжвоєнних етапів.

Сукупний перебіг діяльності Національного і Незалежного музичних товариств можна уявити у вигляді графіку-синусоїди, де на обидвох пікових хвилях спостерігається зростання рівня національно-патріотичної консолідації (хоч і не абсолютне) внаслідок військових дій, а в точках спаду розташовуються фази ідеологічної та естетичної кризи в сфері мистецького патріотизму, обтяжені проблемою не надто ефективного менеджменту зазначених організацій.

Щодо персонального чинника національного протистояння, то його можна розділити на дві складові: безпосередня участь композиторів у бойових діях (В. д'Енді, Г. Форте у Франко-прусській війні; М. Равель, Ф. Шмітт у Першій світовій<sup>1</sup>) та створення так званих воєнних опусів. Саме через індивідуальну рефлексію подій воєнного часу французьке мистецтво поповнило арсенал творів-репрезентантів відповідної епохи.

Перетин інституційного і персонального аспектів розкриває кілька важливих проблемних зон, наявних у французькому соціумі. По-перше, в окреслений проміжок часу у суспільстві загострилася полеміка щодо співвідношення національних та інтернаціональних мистецьких цінностей. На комунікативному рівні увага акцентувалася на доцільності або недоцільності, прийнятності або неприйнятності виконання у Франції творів іноземних, передусім німецьких авторів. На фаховому (технологічному) рівні точилися дискусії про відтворення стилістики німецьких візаві, особливо й передусім Р. Вагнера.

Похідною проблемою було ставлення до культури ворожої держави. Як «хороші» німці, так і німці-варвари знаходили місце у комфортному для них просторі французької культури, лідери якої були нездатні дійти згоди щодо єдиної лінії поведінки у цьому складному питанні. Натомість серед них знаходились і радикально налаштовані послідовні патріоти (К. Сен-Санс), і

---

<sup>1</sup> До переліку композиторів, які брали участь у війнах, увійшли лише окремі, в тому чи іншому сенсі ключові особи, важливі для концепції дослідження.

більш виважені охоронці національного (К. Дебюссі), і французи-фронтовики, які принципово не бажали відмовлятися від німецької складової світової культурної спадщини (М. Равель), і патріоти-вагнеристи (В. д'Енді), і ті, хто намагався їх усіх примирити та об'єднати (А. Корто).

На тлі виявлених обставин суспільне сприйняття дебюссізму з початком Великої війни змінилося у позитивний бік. Яким би контroversійним цей іменний феномен не був, у часи військового протистояння він сприймався у світлі репрезентації французької національної ідентичності, що додавало йому цінності. Тож можемо стверджувати, що постать Дебюссі — цілковите дітище Третьої республіки: в естетично-композиційному плані митець, завдячуючи, у тому числі, появі феномена дебюссізму, пройшов шлях від ексцентрика мимоволі до натхненника країни у буремні часи, а в музично-критичній та громадській сфері виступав у ролі хранителя культурної спадщини Франції.

Зрештою, суттєвим фактором, виявленим у ході дослідження, є взаємини різних композиторських поколінь. Як старша, так і молодша генерації отримали особистий досвід війни, проте їх непорозуміння було зумовлене не тільки і не стільки психо-фізіологічними розбіжностями (такими, як різниця у віці та різне культурне тло формування). Базовою позначкою розриву була приналежність до різних мистецьких епох: романтичної та модерністської відповідно. Саме епохальні налаштування провокували ті чи інші світоглядні тяжіння й змушували представників різних творчих поколінь до полеміки, а часом і конфронтації. Наведені міркування підводять до необхідності формулювання певної узагальнюючої концепції європейського культурного процесу на межі XIX–XX століть, яка вочевидь потребує категоріального зіставлення по осі «персональне — епохальне». Утім, наразі цей дослідницький вектор лише вказує на можливий напрямок подальших наукових розвідок.

Важливо підкреслити, що усі окреслені перипетії, результати взаємодії музики і політики у французькій національній історії на відрізьку між двома війнами слугують актуальним прикладом для гідного проходження випробувань нинішньої російсько-української війни. Аналізувати логіку подій 150-річної

давнини відносно легко, натомість надзвичайно складно прийняти той факт, що поточна українська культурна ситуація характеризується аналогічними проблемами. Завдяки залученню категорії культурної спадщини, яка актуалізує маркери розглянутих на прикладі Франції процесів доволі далекого минулого, сьогодні можемо по-новому сприймати постать Дебюссі, а це, можливо, полегшить нам пошук ефективних моделей участі у теперішній культурній війні, битві за оборону національних мистецьких рубежів та збереження власних культурних надбань.

## **2.2. Протистояння вагнеризму і дебюссізму у французькій музичній культурі**

У листопаді 1911 року Клод Дебюссі відвідав експоновану в Парижі виставку бельгійського художника-символіста Анрі де Гру (Henry de Groux). Серед творінь митця, який надихався сучасними для нього образами й героями, Дебюссі особливо привабив «портрет Вагнера з цинічним обличчям старого чаклуна, який зберігає свою таємницю» [82, с. 187]. Цей відгук ілюструє амбівалентність ставлення Клода Французького до музики великого німецького попередника, що впродовж кількох десятиліть зазнало радикальної еволюції: від захоплення до знецінення, ба більше, від поклоніння до заперечення. Навіть окремі епізоди цього діалектичного процесу створюють можливості нового дослідницького підходу (його зачин в українському музикознавстві можна віднайти у працях Т. Гнатів [8; 9]) до усвідомлення сукупного значення спадщини двох геніїв — за допомогою понять вагнеризму й дебюссізму та співставлення відповідних феноменів. Нині ці поняття слугують актуальним інструментарієм музично-історичних студій у сфері дослідження іменних явищ, найбільш переконливими творцями яких дійсно є Вагнер і Дебюссі, близькі й водночас далекі титани суміжних мистецьких епох — романтичної та модерністської.

Важко сперечатися з тим, що поняття вагнеризму вичерпно окреслює вплив Р. Вагнера не лише на музичне мистецтво, а й на загальнокультурну,

соціально-політичну й філософсько-релігійну сфери європейського життя другої половини XIX — початку XX століття. Вальтер Фріш у книзі «Музика у дев'ятнадцятому столітті» [90] характеризує його як багатовимірне: «У найвужчому сенсі вагнеризм означає величезний вплив, який мали твори Вагнера на інших музикантів. <...> У ширшому культурному та інтелектуальному сенсі вагнеризм став міжнародним явищем протягом останніх двох десятиліть дев'ятнадцятого століття» [90, с. 149].

Насправді вагнеризм як мистецько-соціальний феномен набув ще більшого, приголомшливого часового і просторового поширення, адже вже понад півтора століття твори Вагнера утримуються в переліку найчастіше виконуваних, його постаті присвячено рекордну кількість наукових праць, а сучасна мережа іменних товариств німецького митця сполучає ледь не всі розвинені країни світу.

Що ж до дебюссізму, слід визнати, що його сумарний культурно-історичний резонанс порівняно з тріумфом вагнеризму виглядає дещо скромнішим, однак роль у становленні й поступі модерністської епохи видається засадничою. При цьому вагнеризм і дебюссізм вибудовують у західній художній історії рубежу Нового і Новітнього часів неповторну дуальну композицію. Для початку розглянемо окреслені феномени у *локально-стильовому контексті розвитку символізму*.

Зв'язок-протистояння Вагнера й Дебюссі дійсно відбилися у засвоєнні ними здобутків символізму, що вкупі з імпресіонізмом став визначальним стильовим маркером раннього періоду музичного модернізму. Як відомо, ім'я символізму вперше «вимовив» французький поет Жан Морєас (Jean Moréas, 1856–1910), тим самим об'єднавши групу колег у мистецьку спільноту, яка керувалася системою унікальних естетичних координат. Його «Маніфест символізму» (1886) слугував теоретичною програмою для прихильників цього мистецького напрямку.

Поява літературного символізму на європейській культурній арені збіглася в часі з етапними подіями життєтворчості двох геніїв: завершенням артистичної

кар'єри Вагнера та початком самостійних пошуків Дебюссі. Сміливе спрямування останніх породило підстави для того, щоб саме Дебюссі став титульним представником музичного аналогу символізму, однак і заслуги Вагнера у його формуванні залишаються беззастережно вагомими.

Футурологічна спрямованість ідей велетня романтичної доби вичерпно представлена в сучасній музикознавчій літературі, та все ж доцільно згадати про його «пошуки майбутнього» саме в перспективі становлення й розвитку символізму. Один із дослідників цього явища, Жан Кассу, стверджує: «Вагнер став символом сучасного мистецтва для ранніх символістів і, отже, йому належить перший музичний вияв того світовідчуття, яке потайки шукало для себе визначень» [31, с. 201]. Науковець зазначає, що вже у «Тангейзері» й «Лоенгрині» почали виявлятися риси символізму як мови винятково складних сенсів. Міфологічність, навіть магічність, притаманна світовідчуттю Вагнера, широко використовувалася митцями-символістами для створення ефекту нематеріального, несвідомого і невидимого, того, що ховалося за ширмою звичних видимих образів. Типовим прикладом слугує живописне полотно того ж Анрі де Гру «Політ валькірій» (орієнтовно 1889).

Отже, творчість Вагнера утворила міцне підґрунтя для виникнення музики символістського спрямування. А першим поштовхом до її пробудження слугувала символістська поезія, творці якої теж черпали натхнення у нелінійних вагнерівських ідеях. Зокрема, Шарль Бодлер — предтеча літературного символізму — став активним посередником у справі затвердження творчості Вагнера в новій епохальній парадигмі: «Слухаючи музику Вагнера та читаючи його тексти, Бодлер неодноразово відчував потрясіння близькості. Обидва чоловіки спиралися на риторику нового <...>. На суто музичному рівні дослідження Вагнера незвичайних гармоній і тембрів узгоджувалися з уявленнями Бодлера про красу потворного й химерного. Берліоз звинувачував Вагнера в тому, що він робить жахливе красивим, а прекрасне жахливим. Бодлер міг полюбити музику саме з цієї причини» [136, с. 79].

Украй важливо підкреслити, що вагнерівські оперні вистави, які з'явилися в Парижі від 1860-х років, поступово сформували естетичну домінанту французької художньої культури (що стало особливо помітним наприкінці XIX століття). Спочатку ж підкорення міста на березі Сени стало для німецького композитора ледве не випробуванням долі, адже «втікши від боргів і кредиторів до Парижа, сподіваючись проникнути на головну сцену Європи й одного щасливого ранку прокинутися знаменитим, Вагнер мало не помер тут від голоду, назавжди зберігши неприязнь до міста втрачених ілюзій» [61, с. 151].

Однаке з часом Вагнер перетворився на ікону паризького стилю, прямо і опосередковано здійснюючи творчу експансію на теренах сусідньої країни. Попри минулі невдачі митець іноді наголошував на припущенні, що його творчість найкраще зрозуміють саме у Франції. Відтак до кінця століття утворився унікальний для Європи культурний вектор «Вагнер — Франція», що існував протягом кількох десятиліть. Він зростав і міцнів завдяки феномену вагнеризму: «У своїй крайній формі французький вагнеризм асоціювався з декадансом, рухом, у якому митці пропагували — а іноді й практикували — відхід від реального світу в те, що Бодлер називав “штучним раєм” самозадоволення» [61, с. 181]. Тож цій країні вагнеризм як такий завдячує своїм активним просуванням. Без Франції не було б того Вагнера, якого ми знаємо нині — цей доконаний факт потребує лише деяких уточнень. Скажімо, цікаво взяти до уваги, що саме «символісти заснували журнал під назвою “Revue wagnerienne”, аби поширювати поетичні та філософські ідеї Вагнера у Франції. Протягом трьох років існування, з 1885 по 1888, Revue публікував списки вистав Вагнера, детальні обговорення опер, переклади його творів, рецензії на книги та коментарі до актуальних питань культури» [61, с. 181]. Видання згуртувало передових митців, серед яких, окрім Бодлера, були Жан Мореас, Жюль Лафорг, Моріс Метерлінк, Поль Верлен, Стефан Малларме та інші. Вельми представницький склад та його активна діяльність вказують на те, що Вагнер, завдяки своїм ідеям та ідеалам (синтез мистецтв, перевага внутрішнього над зовнішнім, опора на міф тощо), стає взірцем для французького літературного

«авангарду» кінця XIX століття. Більшість дослідників визначають хронологічні межі вагнеризму 1880–1890 роками — за ці два десятиліття вплив Вагнера став всеохопним і, здавалося би, безальтернативним.

Така ситуація зберігалася до моменту, коли на межі XIX–XX століть на авансцену персонального протистояння «ікон» вийшов Дебюссі, який «повинен був перебороти поневолюючий вплив Вагнера в самому собі і боровся з ним у своєму мистецькому середовищі» [97, с. 98]. Це відбувалося, зокрема, за допомогою літературного слова, яким Дебюссі, як і Вагнер, майстерно володів (про що свідчать опубліковані автором «Фавна» статті та рецензії, а також низка вокальних творів на власні тексти). Літературна спадщина Дебюссі (нарівні з музичними творами) є відображенням його неординарної й вибагливої персональної естетики. Чого тільки вартий частий фігурант критичних роздумів майстра Мосьє Крош — символізований «двійник» композитора, створений для трансляції сміливих естетичних ідей, доведення гарячих переконань та викладу іронічно-в'їдливих оцінок. Понад те музично-критична діяльність надавала Дебюссі можливість запевнити широку аудиторію у своїй опозиції щодо Вагнера. Якщо слухач не завжди міг вловити факт відповідного протистояння у звуках, то принаймні читач міг зрозуміти це на словах.

«Люблю музику пристрасно і лише від любові до неї намагаюсь звільнити її від певних пустих традицій, що обмежують її. Музика — вільне мистецтво, що б'є ключем, мистецтво, овіяне вільним повітрям, мистецтво, споріднене з силами природи — вітром, морем, небом» [83, с. 245], — ці сповідальні слова Дебюссі сприймаються як декларація творчої свободи. А її він волів шукати передусім в руслі ідей символізму.

Ж. Кассу пропонує розглядати символізм у трьох виявах: як рух (вочевидь, культурний), як мову та як форму (жанр). Закономірно, що всі три найяскравіше представлені у здобутках романтичної епохи, а це дозволяє принаймні опосередковано поглибити взаємозв'язок між вагнеризмом і дебюссізмом. Спершу звернемося до жанрового виміру, в межах якого дослідник виділяє

найвагоміші складові — симфонізм у варіанті програмної поеми, вокальну музику і звісно ж, оперу.

Припускаємо, що Дебюссі, так чи інакше скориставшись художніми й технологічними досягненнями представників лістівсько-вагнерівського симфонічного «пулу», віднайшов певну модель символістської оркестрової музики. Модернізм сформував нові жанрові пріоритети, та все ж деякі композиції Дебюссі створені з опорою на зазначений романтичний прототип. Зокрема, оркестрову прелюдію «Післяполуденний відпочинок Фавна» можна інтерпретувати як типово символістську симфонічну поему. Найперший привід щодо цього надає літературна основа С. Малларме, позначена художньо-вишуканим міфологічним сюжетом. У поєднанні з не менш вишуканими звуковими знахідками вона відкриває можливості для нового образного (чи навіть архетипного) наповнення. Із симфонічними ескізами «Море», а також із «Ноктюрнами» відбувається те саме. Попри стереотипну стильову атрибуцію зазначених творів як імпресіоністських, С. Яроцинський стверджує, що вони є символістськими — і до нього доєднуються дослідники пізнішого часу.

Другим питома символістським жанром із романтичним минулим, за Ж. Кассу, є вокальна музика. На перший погляд, при зверненні до її зразків у творчості Дебюссі складно віднайти паралелі з вагнерівським жанровим досвідом. Згідно з позицією В. Жаркової та представників її наукової школи, нивою для проростання зрілих індивідуально-стильових компонентів творчості Дебюссі став жанр *mélodie*, притаманний специфічно французькій культурі. Однак показовим є сам маршрут жанрових інтенцій, що вивів митця на територію, яка протягом ледь не всього XIX століття вважалася прерогативою австро-німецької музики і осердям відповідного культурно-національного типу романтичного висловлювання. Тож видається, що робота в жанрі, який неподільно поєднував закодоване символом поетичне слово зі звуком, додатково закріпила молодого Дебюссі не лише в парадигмі символізму, але й в ідеології франко-німецького суперництва.

Нагадаємо, що більшість вокальних творів Дебюссі написав ще до прем'єри «Пеллеаса і Мелізанди» — опери, яка вочевидь стала кульмінаційною точкою в процесі розвитку музичного символізму, а заодно й апогеєм відцентрового руху вагнерівської траєкторії в біографії Дебюссі. Це дозволяє стверджувати, що композитор проходив шлях творчої кристалізації (як суто стилістичної, так і естетичної) передусім у роботі над вокальною музикою. У мініатюрах, об'єднаних поезією еталонної символістської трійки Бодлера, Верлена і Малларме (яку, нагадаємо, умовно очолював «фанат» Вагнера), Дебюссі сягає першої вершини свого індивідуально-стильового розвитку.

Парадоксально, що твори на слова Бодлера, етапні в плані остаточного закріплення символістської естетики Дебюссі, водночас є знаковими щодо відходу від впливу Вагнера. Як натхненний адепт вагнерівської творчості, Бодлер навряд чи це передбачав. Однак варто визнати, що саме бодлерівська поезія слугувала тим віртуальним містком, який на ранньому етапі біографії Дебюссі забезпечував зв'язок із Вагнером. Загалом же символізм, наче магніт, утримував у своєму художньому полі протилежні персонально-музичні рухи: Вагнер до символізму підводив, а Дебюссі згодом через символізм від Вагнера відійшов. Своєрідне ціннісно-сміслове «мерехтіння» індивідуальної художньої платформи, що коливалася між вагнерівським впливом і здобуттям Дебюссі власної ідентичності, відображене, зокрема, у «П'яти поемах Шарля Бодлера».

Третім жанром, який логічно об'єднав епохи Вагнера і Дебюссі та посприяв затвердженню музичного символізму, є опера: «Символістську оперу визначає орієнтація на письменників-символістів і на тематику їх творчості. У цьому сенсі музичний театр даного напрямку відбиває собою подвійний, до того ж доволі сильний вплив: по-перше, вплив поетів і драматургів, по-друге, Вагнера, мистецтво якого сприяло, як ми переконались, кристалізації естетики символізму. Отже, формується спільна для драматичної і музичної сцени тематика: це або міф, в символістському його прочитанні <...>, або легенда» [31, с. 212]. Про орієнтацію Дебюссі на символіста М. Метерлінка в ідеології «Пеллеаса» і наявність в опері цілої системи символів сказано багато. Н. Клімова

стверджує, що в «Пеллеасі» для Дебюссі була важливою передусім «свобода у музичному втіленні вербального ряду» [34, с. 127]. Прагнення такої свободи, хоч і спричинило тривалий шлях від задуму до прем'єри, дозволило композитору привернути увагу до проблеми протистояння «тристанівських» смислових сфер любові і смерті.

На наш погляд, єдина завершена опера Дебюссі є рівноцінно великою для того, аби предметно співставити її з «Тристаном» чи «Парсифалем» Вагнера. Видається важливим вказати на певні естетико-смислові універсалії, задіяні обома композиторами. Найпершим чином, у двох із трьох випадків концепційним каркасом для оперних сюжетів слугує ідея забороненого кохання. Однак у «Пеллеасі» персонажі, за висловом А. Росса, «агресивно знеособлені на милість безіменних доль» [136, с. 170] у порівнянні з Вагнером, що вказує на відхід від романтичного героєцентризму. Спільність архетипної символіки у згаданих творах теж давно встановлена: найпоширенішим прикладом є «символістський» ліс, з образом якого глибинно, на художньо-генетичному рівні, пов'язане минуле жіночих персонажів Кундрі та Мелізанди.

Вийшовши на вершину зрілості через низку вокальних творів 1880–90-х років, Дебюссі фактично зміг компенсувати одним шедевром цілий оперний каскад всевладного німецького конкурента. У цей період Дебюссі нарешті здобув персональну свободу від Вагнера. Проте його інтенсивні стильові пошуки не припинялися, тож роботу над «Пеллеасом» вважаємо, серед іншого, продовженням пошуків стильової свободи. Ж. Кассу стверджує, що ця опера «через оригінальність і специфічність письма відкриває шлях подолання символізму» [31, с. 215]. Науковець окреслює певний вектор, що провокує Дебюссі вийти за межі відповідного стилю: «Чутливість композитора до проблематики сонорності відриває його від символізму, готуючи йому місце серед найбільших новаторів ХХ століття. “Пеллеас” тим самим стає перехідним твором» [31, с. 217].

Отже, протистояння культурних платформ вагнеризму й дебюссізму, які поступово, але неухильно відривалися від «тілесних контурів» своїх творців,

великою мірою визначило подальшу динаміку розгортання досліджуваного нами дуалізму, що оформився на межі романтичної й модерністської епох.

Творчість Вагнера та зумовлені нею впливи в культурно-історичному сенсі неможливо визначити інакше, ніж як надпотужний музично-стильовий феномен епохи романтизму, що мав індивідуальну природу. До честі німецького генія, перший в історії сучасної музики іменний «-ізм», як спосіб позначення рецепції індивідуально-стильових тенденцій, завдячує появою саме йому. Станом на сьогодні найактуальнішою, а можливо і єдиною працею щодо згаданого феномена є вже згадувана книга Алекса Росса «Вагнеризм: мистецтво і політика в тіні музики» [136]. Автор прослідковує історію впливу творчості Вагнера на життя Європи, зокрема на його сучасників і послідовників (наприклад, Ф. Ніцше), та здійснює огляд впливу вагнеризму на інші глобальні прийдешні явища — модернізм, соціалізм, окультизм тощо.

Спираючись на позиції А. Росса, розглянемо докладніше протистояння Вагнера і Дебюссі в контексті формування породжених ними *культурних феноменів індивідуальної природи*.

Спільною рисою історії вагнеризму й дебюссізму є те, що починалися вони з негативної (навіть принизливої) риторики з боку перших критиків: «Коли термін “вагнерівський” вперше з’явився, він мав іронічне звучання. У 1847 році критик з німецького міста Хемніц писав про “тріумф вагнеріанців, з яких нам пощастило мати тут кілька чудових зразків”. Напочатку це слово позначало послідовника або шанувальника. Пізніше воно стало позначати художню якість, естетичну тенденцію, культурний симптом» [136, с. 12]. Після цього А. Росс констатує: «Навіть коли вагнеризм визначається більш вузько, його значення множаться. На цих сторінках це може означати сучасне мистецтво, засноване на міфі, за прикладом Вагнера. Це може означати наслідування аспектів його музичної та поетичної мови. Це може включати поєднання жанрів для досягнення цілісного твору мистецтва» [136, с. 13].

Відтак вкотре переконуємося, що вагнеризм постає як багатогранний феномен і містить у собі, по-перше, соціальну складову (рух шанувальників із

числа сучасників та послідовників), що передбачала наявність особистих контактів між митцями; по-друге, стилістичну складову, що виражалось у впливі своєрідних індивідуальних особливостей музичної мови Вагнера на творчість інших композиторів. Ідея ж наслідування — у вужчому розумінні рецепція — безпосереднім чином пов'язана з обома зазначеними складовими. Таким чином, можемо розглядати опозицію «вагнеризм — дебюссізм» як співставлення рівноцінних і типологічно споріднених культурно-музичних феноменів, які з'явилися за близьких умов та еволюціонували на основі близьких закономірностей.

Із огляду на низку індивідуально-стильових новацій Дебюссі припускаємо, що запроваджений ним антивагнерівський рух у дещо несподіваний спосіб спровокував спочатку розширення символізму, а згодом і відхід від деяких його засад. Таке припущення знаходить підтвердження в ідеях Ж. Кассу, який оцінює дебюссізм передусім як новаторство у сфері символізму. Та й сам Дебюссі у 1902 році прямо заявляв: «Після кількох років наполегливого паломництва до Байройта... я почав сумніватися у вагнерівських принципах, точніше кажучи, усвідомив для себе, що вони можуть служити особливому явищу — генію Вагнера... Тому потрібно шукати далі від Вагнера, а не за Вагнером» [97, с. 101]. Таким чином, на певному етапі еволюції Дебюссі прийняв тверде рішення йти власним стильовим шляхом. Ретроспективно можна визнати, що на етапах, які передували цьому принциповому моменту, Дебюссі багато в чому був вагнеристом.

Власне, пошуки стильової свободи від вагнеризму розгортались у вигляді поступового і поетапного еволюційного процесу, зміст якого, з певною схематичністю, можна окреслити як шлях від вагнеризму через символізм до дебюссізму.

Серед іншого, вагнеризм і дебюссізм відрізнялися характером функціонування музичної символіки. Для Дебюссі була неприйнятною смислова категоричність, надмірність символіки Вагнера, затверджена щільністю лейтмотивного поля. Адже хоча лейтмотиви у Вагнера функціонували в

драматургічній динаміці, кінцевою метою запровадження відповідної системи була смислова централізація всіх шарів музичного матеріалу і збереження його образно-тематичної монолітності. Натомість символіка Дебюссі мала іншу природу: його лейтмотивна організація, та й тематичний розвиток загалом, породжували і зберігали багатозначність сенсів. Відтак свобода у багатовимірності музично-семантичних кодів була одним із виразників естетики дебюссізму, більше того — естетики модернізму.

Ще однією композиційно-стилістичною рисою дебюссізму, яка яскраво відрізняє його від вагнеризму, є формування тематизму фігуративно-фонового типу. Як відомо, сам Дебюссі називав свій винахід музичною арабескою. Як новий різновид тематичного утворення, тобто як суто конструктивний засіб, арабеска вочевидь була позбавлена фіксованого смислового навантаження і не призначалася для вираження індивідуалізованого образного начала. Поява у творчості Дебюссі такого специфічного засобу свідчила про певну тенденцію, що її можна назвати рухом до музичної «де-персоналізації», тобто спробою перенесення авторського акценту з персоналії-героя на щось інше. Зрештою, арабеска — це прагнення фактурно-тематичної свободи, аналогії якої Дебюссі віднайшов у живописі (не так імпресіоністському, а швидше, у прерафаелітів), графіці (Альфонс Муха) та ужитковому мистецтві стилю модерн (Ектор Гімар). Однак не слід ігнорувати спільний принцип тематичного мислення Вагнера і Дебюссі — опору на лаконічний мелодичний мотив як конструктивну й смислову одиницю розлогого музичного розвитку.

Найбільш наочним приводом для співставлення досліджуваних феноменів є *епохальний контекстний вимір*, а саме глобальна культурна вісь «романтизм — модернізм», яка дублює і ускладнює лінію історичної спадковості й відторгнення вагнеризму дебюссізмом.

Ріхард Вагнер, Клод Дебюссі — на кожному з них лежав тягар відповідної епохи. Попри численні збіги й перетини еволюційних процесів, принциповою відмінністю між ними є приналежність до певного століття творчого активу. Дебюссі-модерніст, будучи «першим після бога» романтизму, відносно легко

вийшов із тіні вагнеризму, передусім завдяки часовій тяглості, довготривалості попередньої доби. Криза її цінностей та вимоги оновлення як ідеологія нової епохи стали рушієм стрімкого художнього прогресу і рішучого подолання могутніх, проте консервативних естетичних законів, за якими творили Вагнер і його сучасники.

Дебюссізм в епохальній контекстній площині вигідно відрізняється певною універсальністю, адже характеризується органічним зв'язком із минулим (романтизмом) та майбутнім (у цьому випадку — авангардизмом) через інтенсивну модифікацію спільних традицій<sup>1</sup>. Принагідно вкажемо на особливий характер переосмислення жанрів, успадкованих від попередньої епохи, у творчості Дебюссі. Зокрема, у жанрі *mélodie* він став наступником Г. Форе, поступово збагачуючи його власними відкриттями. Зважаючи на ідею протиставлення Ж. Бізе автору «Персня нібелунгів», висловлену в «Казусі Вагнера» Ф. Ніцше, можемо припустити, що і в оперному жанрі французький композитор опосередковано орієнтувався на національні досягнення попередників, зокрема й Бізе, як на противагу Вагнеру. Найпродуктивнішого оновлення в творчості Дебюссі зазнав жанр фортепіанної прелюдії, зокрема завдяки принципу «постпрограмності» (застосовуємо тут власний робочий термін), а також привнесенню сміливих композиційно-технологічних прийомів.

Проте головним чинником зв'язку з попередньою епохою (точніше, кількома епохами) є робота Дебюссі в жанрах етюдів і сонати — на це вказують автори сучасних досліджень. Зокрема, М. Вілдон стверджує, що Дебюссі мав на меті «вписати» себе в історію саме завдяки новим для нього жанрам та їх спадковості від видатних попередників: «Обидва жанри були новими для композитора в 1915 році й обидва мали історичні асоціації, які не були повністю французькими» [158, с. 261]. Тож він вдало «привласнив» їх, передусім базуючись на досягненнях Шопена та представників австро-німецької школи.

---

<sup>1</sup> Докладніше див.: Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita* : монографія. Київ : Муз. Україна, 2020. С. 33–50.

Наступним свідченням відмінностей епохальної природи є локалізація пошуків звукового матеріалу: в широкому сенсі — сфер композиторського натхнення, в більш вузькому — інтонаційних (лексичних) елементів. Щодо цього епоха романтизму загалом зберігала сталість європоцентризму. Попри багатство практики нових чи оновлених національних композиторських шкіл, з їх специфічними фольклорними джерелами, тривалий період дотримання естетичних принципів романтизму вичерпав потенціал руху в зазначеному напрямку. Дебюссі в цьому плані пішов значно далі, збагативши власну музичну мову численними елементами ніким не зарезервованої інтонаційності, властивої неєвропейським культурам (зокрема яванській та індонезійській). Поступове віддалення від Європи і дрейф у бік маловідомих ареалів є ще однією типовою рисою музичного модернізму, внаслідок якої суттєво збільшилась кількість представлених в його історії інтонаційно-стильових «*terri cogniti*».

Найбільш технологічною позицією дебюссізму як складової модерністської епохи є новації тонально-гармонічного устрою та відкриття в царині формотворення і тембру. Добре відомо, що у річищі звукової техніки Дебюссі здійснив вражаючий прорив. Композитор часто наголошував на тому, що прагне почути звучання, а не просто гармонії. Щодо тембрових новацій як мінімум слід вказати на запроваджений Дебюссі принцип камернізації й індивідуалізації складу оркестру, а також ідею використання чистих тембрів (відома прихильність автора «Фавна» до групи дерев'яних духових, завдяки чому він поклав край гегемонії міді, що була фірмовою рисою вагнеризму).

Дозволимо собі обережне припущення: в естетичному, умовно-ментальному, або вужче — у темброво-асоціативному плані дебюссізм і вагнеризм можна порівняти з аполонічним і діонісійським початками культури (згідно з Ніцше), які взаємовідштовхують ідеали одне одного. «Аполонічного» Дебюссі (в плані уваги до чистого тембру дерев'яних духових) можна добре розгледіти, вже починаючи з «Фавна» — опусу, що містить алегоричне посилення до традицій античного мистецтва. З іншого боку, схильність до оперування образно-нейтральними арабесками і милування рафінованими

звучаннями як такими, логічно наближали Дебюссі до майбутнього у вигляді сонористики. Проте композитор намагався зберігати певний баланс, аби, відійшовши від класичної функційності й захоплюючись модальністю, не розчинитися в абсолютній, афункційній сонорності. Така виваженість, серед іншого, визначила технологічну базу дебюссізму. При цьому не менш революційна музична мова вагнеризму, ймовірно, слугувала стилістичним плацдармом для її розбудови.

Отже, якщо на перетині XIX–XX століть ще зберігався паритет вагнеризму і дебюссізму, то вже на початку XX століття ситуація почала радикально змінюватись на користь останнього, в тому числі завдяки політичній кризі в Європі.

Найширшим проблемним зрізом у площині розуміння історичного взаємозв'язку вагнеризму і дебюссізму є *національний контекст*. За творчістю двох геніїв тягнулися причинно-наслідкові шлейфи не лише їхніх персональних стильових феноменів, не лише епох (романтизм і модернізм), але й їхніх держав. Урахування цього чинника виявляє, можливо, найсуттєвіший рівень співставлення, позаяк в основі стратегічних ментальних розбіжностей лежали різні національні цінності.

Німець Вагнер і його творчість дійсно вже в другій половині XIX століття (щоправда, з другої спроби) підкорили Париж. Відтак вагнеризм (згідно з твердженням А. Росса, це слово вперше з'явилося саме у Франції) зайняв чільне місце на стильовому п'єдесталі тогочасної французької культури. Проте в особі Дебюссі музична Франція здобула шанс на омріяну естетичну незалежність. Задовго до початку Великої війни Дебюссі усвідомив національно-експансивний характер музики Вагнера, тож у своїх статтях і рецензіях постійно підкреслював, що намагається відродити риси, притаманні французькому національному стилю. У 1909 році, налаштований ще цілком миролюбно, він декларує: «Я прагнув того, щоби знову стати французом. Французи надто легко забувають про властиві їм якості ясності і витонченості, й підпадають під вплив німецьких довгот і важкості. Звісно, геній Вагнера беззаперечний, але Вагнер передусім

німець» [81, с. 180]. Вочевидь, французький митець знаходився в пошуках найбільш сокровеного — так би мовити, національної музичної ДНК.

Задля відродження культурних висот власної країни Дебюссі апелює до спадщини вірцевих композиторів, які повною мірою відображали національну свідомість. «Французька музика... — це ясність, витонченість, проста і природна декламаційність; французька музика прагне передусім принести задоволення. Куперен, Рамо — ось справжні французи» [81, с. 271]. Згодом до цього рейтингу класиків французької музики він додає Жуля Масне. Неодноразово акцентуючи увагу на характерних особливостях їхньої музики, Дебюссі насамперед втілював затверджені ними ідеали у власній творчості.

Показово, що за життя Вагнера, незважаючи на політичне загострення у державних стосунках між Німеччиною і Францією, яке зрештою призвело до Франко-пруської війни 1870–1871 років, чітких ідей щодо шляхів повернення до власних національних витоків ні в кого з тогочасних французьких музикантів не виникало. Як результат поразки у тій війні Франція зазнала глибокої внутрішньо-політичної кризи (аж до падіння імперії на чолі з Наполеоном III і глобальної зміни державного устрою), однак мистецька еліта так і не спромоглася позбутися спокус вагнеризму. Наслідки від поразки на фронтах кінця XIX століття (особливо культурному) були відчутними впродовж довгого періоду. В результаті на початку 1900-х років навіть попри зусилля Дебюссі, музика якого демонструвала самостійність та індивідуальність передусім у стильовому плані, вагнеризм не покидав території Франції. Більшості здавалося, що загроза експансії перебільшена, та й вирішення цієї проблеми не існує, однак «не було би щастя, то нещастя допомогло». Прагнення до свободи естетичної і суто музичної, що його сповідував Дебюссі як один із духовних лідерів нації, у 1914 році збіглося із прагненням свободи політичної. Початок Першої світової війни спровокував у країні безпрецедентний сплеск патріотизму, особливо в духовній сфері. Отже, в ключовий момент культурної трансформації

національного самоусвідомлення французів посмертна ікона Вагнера нарешті була відсунута й замінена ще живим вітчизняним героєм — Дебюссі<sup>1</sup>.

Отже, Велика війна фактично обернулася тим історичним катализатором, що пришвидшив досягнення піку популярності Дебюссі (буквально до рівня вагнерівського культу) і поширив дебюссізм на значно більш розлогі персональні й національні території, ніж до того. Про це свідчить зростання кількості концертів із творами французького композитора, великий інтерес критиків і музикознавців до його творчості — не лише в межах поточних оглядів, як було раніше, але відтепер вже й на рівні змістовного аналізу. Навіть після завершення війни, на тлі блискавичних нових культурних подій, постать Дебюссі впродовж кількох років не сходила зі шпальт газет і журналів — як загальних, так і спеціальних мистецьких видань.

Підбиваючи підсумки, констатуємо, що зміст вагнеризму і дебюссізму як взаємопов'язаних культурних феноменів, що постали на епохальній межі, був зумовлений складним перехрещенням інтенсивних музично-історичних процесів. У кожному з відповідних контекстних вимірів (стильовому, феноменологічному, художньо-епохальному, національному) можемо виокремити певні прикмети значущості для цілої європейської культури розглянутого іменного дуалізму. У війні персон Дебюссі прагнув звільнитися від всепоглинаючого впливу Вагнера, метафорично висловлюючись — залишити берег вагнеризму і вирушити у власну стильову подорож. Це було здійснено завдяки засвоєнню принципів символізму — послідовному й не залежному від існуючих паралельно вагнерівських підходів. У подальшому затятому протистоянні двох феноменів дебюссізм постає одночасно як дітище та опозиція вагнеризму, зрештою — як неухильна альтернатива «чистому» символізму.

У культурному переході від романтизму до модернізму, еволюційний перебіг якого загострювався проблемою пошуку нового, але співмірного

---

<sup>1</sup> Ще раз нагадаємо — саме від того часу композитор почав називати себе Клодом Французьким, підкреслюючи приналежність до декларованих раніше національних ідеалів та водночас опозиційність по відношенню до Вагнера.

Вагнеру лідера, об'єктивна перевага Дебюссі як першопрохідника модернізму зумовлена передусім відкриттям і засвоєнням нових, «закритих» від творця «Тристана» інтонаційних джерел, які сприяли остаточному закріпленню комплексу епохальних новацій. Зрештою, на найширшому рівні культурних баталій, у музичному вимірі протистояння провідних західноєвропейських держав Франція здобула ментальну свободу від обтяжливих пут німецької/вагнерівської залежності. Завдяки політичним обставинам війни націй дебюссізм перетворився на сучасну й ефективну культурну зброю, засіб охоплення широкої аудиторії, гідної слави колишньої вагнерівської публіки.

Відтак, попри перипетії й видимі наслідки титанічного, хоч і умовного змагання, Вагнер не став (та й не міг стати) стороною, що прогнала. Будучи представником і певною мірою законодавцем мистецтва романтичного минулого, він намітив і розробив стратегію осяжного майбутнього. Як істинний геній, Вагнер линув думкою далеко вперед, вражаючи далеко за формальні й смислові обрії романтичної доби. Акумуляовані ним ідеї втілились одночасно у вагнеризмі як персонально-стильовому феномені часової і позачасової приналежності, та у символізмі як засадничому напрямку ранньомодерністської епохи. Примітно, що за хронологічними параметрами вагнеризм і символізм покривають однакову площину часу — два останні десятиліття ХІХ століття. Відтак Вагнер, з одного боку, «закривав» романтизм, а з іншого — «відкривав» нові модерністські перспективи. Дебюссізм, активна (прижиттєва) часова фаза якого тривала стільки ж часу, але на початку ХХ століття, фактично зростав на двох естетично споріднених першоджерелах: очевидному (у вигляді символізму) та «опосередкованому» (представленому вагнеризмом). Прем'єри двох культових опер, «Парсифаля» та «Пеллеаса», розділені рівно двома десятиліттями — невловимою миттю з точки зору глобальної історії. Однак цієї мікроскопічної часової відстані більш ніж достатньо, аби побачити сукупний результат прояву «єдності й боротьби протилежностей»: єдності художніх зв'язків і боротьби персональних впливів, взаємозближення епохальних та взаємовідштовхування національних інтересів.

Отже, вибудовується наступна, зумовлена логікою і хронікою історії послідовність фактів: грандіозні вагнерівські задуми й породжений ними вагнеризм знайшли у французькій культурі кінця XIX століття своє найглибше позанімецьке втілення; питома німецьке мистецтво Вагнера, як мінімум, посприяло первинному формуванню естетики французького символізму; без поширення вагнеризму та необхідності вибудовування опозиції до нього, ймовірно, не сталося би розквіту в Європі дебюссізму на початку XX століття; мистецтво Дебюссі, своєю чергою, зумовило кристалізацію музичної версії символізму, який перетворився на засадничий стильовий атрибут раннього періоду європейського музичного модернізму.

Підводячи ризик, можемо запевнитись, що постаті двох геніїв і характер дії їхньої творчості на межі XIX–XX століть утворюють одну із життєдайних мембран спадщини тогочасної художньої культури, що амплітудно коливається в діапазоні суміжних епохальних контекстів, а поза тим поширює відчутний резонанс на культурне звучання сьогодення.

### **2.3. Переосмислення екзотизму в композиторській практиці Клода Дебюссі**

13 квітня 1862 року до палацу Тюїльрі в Парижі на аудієнцію з Наполеоном III прибув кортеж екіпажів із високоповажними дипломатичними представниками. Посли і офіцери-самураї, які супроводжували дорогоцінну скриню з листом від імператора Японії, не підозрювали, що того дня відкрили для Франції значно більше, ніж віддалені географічні обрії. Політичні й економічні перспективи державної співпраці були жаданими для обох сторін. Понад те, культурні здобутки далекого Сходу видавалися тогочасним французьким митцям дієвим способом освіжити власний художній лексикон. Як не дивно, цьому посприяла й паризька бізнесова спільнота, яка надала чітких матеріальних обрисів новому тренду захоплення усім, що походить із Далекої Азії. Того ж року на прилеглій до Тюїльрі жвавій торговій вулиці Ріволі було відкрито крамницю екзотичних японських товарів, яка швидко стала місцем

зустрічі поціновувачів японського мистецтва (серед них були Е. Золя, Е. Мане, Ж. Тіссо, Е. Дега)<sup>1</sup>. У заможних оселях з'являлося все більше побутових виробів та мистецьких артефактів далекого походження, а французьким мистецтвом поступово оволодівав дух екзотизму.

Символічно, що Клод Дебюссі, народжений того ж 1862 року, згодом (на межі ХІХ–ХХ століть) надзвичайно активно використовував для персоналізації й актуалізації власної музичної мови інтонаційні ресурси, ладові особливості, темброві прийоми, навіть образні типи, притаманні віддаленим від Європи культурам і цивілізаціям. На тлі загальної модерністської тенденції тяжіння до неєвропейських культур це стало одним із маркерів дебюссізму.

Інтерес представників західного мистецтва різних епох до неєвропейського культурного матеріалу широко презентується протягом останніх десятиліть у працях американських та західноєвропейських істориків, культурологів і музикознавців під назвою «екзотизм». Натомість в українському музикознавстві теорія екзотизму дотепер залишається фактично нерозробленою. До того ж, зіставлення універсального культурного феномена екзотизму із персональним феноменом дебюссізму здійснюється вперше.

Методологічним фундаментом дослідження цього проблемного поля слугували положення американського музикознавця Ральфа Локка (Ralph P. Locke) — одного із найавторитетніших на сьогодні дослідників в царині музичного екзотизму. Згідно з визначенням Р. Локка, «музичний екзотизм — це процес виклику в музиці або через неї — незалежно від того, звучить остання “екзотично” чи ні — місця, людей чи соціального середовища, які не є повністю уявними і які глибоко відрізняються від “рідної” країни чи культури в поглядах, звичаях та моралі. Точніше, це процес виклику в уяві місця (людей, соціального середовища), що сприймається як відмінне від рідного людьми, які створюють і отримують екзотичний культурний продукт» [111, с. 483–484]. У поданій дефініції екзотизму автор акумулює результати

---

<sup>1</sup> Детальніше: Guo C. Chinese and Other Asian Influences in Debussy's Piano Music. Doctor of Musical Arts dissertation / University of Alabama, 2021. 73 p.

дослідження цілого масиву проблемних питань і підходів щодо вказаного феномена.

Найперше, сутнісне проблемне питання криється у правильному смислового наповненні поняття екзотизму. Р. Локк справедливо стверджує, що навколо його загального розуміння відбуваються певні спекуляції (особливо у сфері музичної критики, а відтак у музикознавстві) через відхід від первинного значення слова. «Термін *екзотичний* часто вживається надто вільно стосовно явищ, які не розуміються як такі, що розташовані в будь-якому навіть нечітко ідентифікованому “іншому місці”. Як результат він стає незалежним від свого грецького етимологічного кореня ... і звужується до слабкого *замінника* барвистого синоніму “незвичайний” або “рідкісний”» [112, с. 324]. Дотримуючись такого етимологічно-вивіреного підходу, можна сформувати установчий принцип екзотизму, що полягає в наявності географічної віддаленості (хоча б мінімальної) від відправної точки стильових, композиційних, образних — загалом мистецьких — пошуків.

Більш дискусійним (а інколи й контroversійним) є бачення Р. Локком класифікації музичних творів під маркою екзотизму. Проаналізувавши групу опусів європейських композиторів кількох епох, дослідник доходить висновку, що сьгоднішні тлумачення екзотизму зводяться до двох масштабних рівнів. Перший (вужчий) науковець позначає парадигмою «виключно екзотичний стиль» (*exotic style only*). Цей вектор концентрується навколо створення ефекту іншої культури чи країни через використання специфічних музичних виразових засобів. Часто задля їхньої диференціації дослідники користуються словом «екзотизм» у множині, аби надати особливої ваги чужорідним прийомам у сукупності з іншими. Локк стверджує, що вузький підхід є вдалим для інструментальної музики, проте втрачає дієвість у сценічно-драматичних жанрах, і пропонує скористатися другим, більш широким підходом, окресленим як парадигма «вся музика в повному контексті» (*all the music in full context*). Цей універсальний спосіб диференціації екзотизму спирається на використання у композиторській практиці розгалуженого спектру композиційних одиниць.

Наприклад, «в опері музика звучить на тлі ще ширшого набору позамузичних елементів: знову ж таки сюжету та поетичного тексту, а також костюмів, декорацій, сценічного руху й танцю» [111, с. 487–488]. Дослідник аргументує актуальність своєї позиції певною розбіжністю природи засобів у сценічних жанрах. Попри сценографію, що викликає асоціації з іншим (у повному сенсі екзотичним) місцем, музиці може бракувати стильових посилань на культуру іншої країни.

Запропонований універсальний підхід щодо виявлення ознак екзотизму в музичному творі допомагає знайти вирішення кількох наукових проблем. Перша стосується сприйняття екзотизму не як чогось незвичного, а як похідного «з іншого місця». З одного боку, можна простежити чіткий зв'язок між парадигмою «виключно екзотичний стиль» і створенням незвичного музичного ефекту в музиці. З іншого боку, доречно пов'язати універсальну парадигму Р. Локка з показом власне чужорідних елементів. Якщо перша пара не завжди може перфектно роз'яснити задум митця, то використання другої може допомогти з конкретизацією обраної культурно-географічної локації. Інструментальний твір вже за програмною назвою формує для слухача тою чи іншою мірою зрозуміле екзотичне посилання. Що ж до вагомості інших, позамузичних складових програмності, годі й говорити.

Наступною гострою проблемою у сприйнятті ознак музичного екзотизму є наявність або відсутність автентичності залученого у творчому продукті чужорідного матеріалу. Композитор може використовувати оригінальні екзотичні засоби: прямі цитати музичних творів, музичні інструменти, властиві культурному побуту певного етносу чи народу, характерні виконавські прийоми, словесно-текстові компоненти тощо. Проте більш вживаним у композиторській творчості підходом є наслідування елементів екзотики без використання строго автентичного матеріалу. Імітація впізнаваних виразових засобів, загалом продуктивна для створення необхідного колориту далекої місцевості, часто призводить до виникнення стильових штампів — у межах індивідуальних, національних, загальноєвропейських композиторських практик. Знову ж таки, це

корелюється із зазначеною обширною парадигмою повного музичного контексту.

Американський музикознавець японського походження Кійоші Тамагава (Kiyoshi Tamagawa), долучившись до розробки теорії екзотизму, виділяє три фази його перебігу в європейській культурі [145]. Взнявши за початок відліку XVIII століття, першу фазу екзотизму автор визначає як турецьку (одразу на спогад приходять знамените *Rondo alla turca* Моцарта із Сонати ля мажор К.331). Загалом цей період можемо промаркувати як близькосхідний. Культура арабських (переважно мусульманських) народів видавалась європейцям легковажно-привабливою в результаті цілеспрямованих політичних або військових маніпуляцій західноєвропейських урядів. Зокрема, розвиток єгиптології, а від того і побутовий жвавий інтерес до культури Єгипту у Франції в кінці XVIII століття був спричинений завоюваннями Наполеона Бонапарта.

Дещо м'якшою в плані політичних передумов є друга фаза перебігу екзотизму, яку К. Тамагава визначив як циганську. Географічно близька та водночас ментально віддалена від європейців культурна практика постала як нова віха в еволюції музичної культури XIX століття. Атрибути цигансько-угорської традиції, включно з інтонаційними, органічно вплелися в канву оновлення музичної мови романтизму. Звісно ж, еталоном звукової імплементації цього культурного пласта у свідомість європейців став його генетичний носій Ф. Ліст.

Коли на початку другої половини XIX століття для Європи офіційно відкрилася таємнича Японія, а також Китай і ще менше знані країни далекої Азії, почалася третя фаза екзотизму — далекосхідна (або східноазійська). Чимала когорта науковців схиляється до позначення змісту орієнтованої на Далекий Схід тенденції саме в понятійному аспекті екзотизму. На доречність цього підходу можна зважати, ґрунтуючись на ідеї модернізму як епохального зламу на межі Нового і Новітнього часів, принципово відмінного періоду культурного розвитку некласичного наповнення з оновленими світоглядними налаштуваннями.

Разом із тим, найбільш масштабною проблемою не так для творців музики, як для її дослідників, видається диференціація двох ієрархічно споріднених понять: давно відомого *орієнталізму* й відносно менш усталеного *екзотизму*. За терміном «орієнталізм» тягнеться віковий шлейф тлумачень, асоціацій, наукових студій та відповідних стереотипів. Доречно зауважити, що цей «затертий» у музикознавчій практиці термін відтепер слід розглядати і вживати в розширеному контексті історичного, політико-економічного та соціального розвитку Європи протягом Нового і Новітнього часів. Тривалий час перебування всередині ситуації колоніалізму сформував у європейських науковців настанови культурної домінанти свого континенту та, відповідно, культурної девіації інших цивілізаційних територій. Американський літературний критик палестинського походження Едвард Саїд (Edward Said) стверджує, що історія орієнталізму є багатограним проблемним полем співвідношення вищого цивілізаційного порядку між двома протилежними сторонами світу: «Взявши кінець XVIII століття за дуже приблизну відправну точку, орієнталізм можна обговорювати й аналізувати як корпоративну інституцію контактування зі Сходом — через формулювання тверджень про нього, узаконення певних поглядів на нього, викладання певних дисциплін про нього, упокорення його, управління ним: тобто йдеться про орієнталізм як західний спосіб панувати над Сходом, реструктурувати його, здійснювати над ним владу» [54, с. 13]. Подане визначення доречно екстраполювати у сферу музикознавства, зокрема, доповнити його класифікацією згідно з хронологічною континуальністю історії європейського музичного інтересу до творчості «чужих».

Утім, розмежування орієнталізму й екзотизму, формулювання їхніх ієрархічних, кількісних, якісних, часових, світоглядних, естетичних відмінностей викликає ще більше запитань. Звісна річ, функціонування будь-якого культурного явища в умовах іншого історичного періоду потребує якісного термінологічного оновлення. Тож завдяки відкриттю ширших горизонтів (в прямому і переносному значеннях) музику далекого Сходу і острівних країн важко адекватно «втиснути» в традиційне поняття орієнталізму.

Американський дослідник Джонатан Беллман (Jonathan Bellman) резюмує усі варіації тлумачення зіставлення двох понять: «Термінологічна проблема неминуче означає, що немає послідовного й остаточного вживання, яке б визначило, чи є “орієнталізм у музиці” (1) просто специфічним різновидом музичної екзотики, чи (2) ширше продуктивним критичним інструментом для дослідження широкого розмаїття способів, у які музика вбудовується в ширшу культуру, відображає, комунікує з нею чи можливо, коментує її, або (3) більш обмеженим аспектом постколоніальної критики» [70, с. 420]. Опираючись на праці Р. Локка, послуговуємось його тлумаченням орієнталізму у значенні складової екзотизму. Така позиція (знову ж таки, універсальна) допомагає спростити аналіз дотичних до проблеми музичних творів, адже за будь-якої мистецької епохи можна виявити конкретний підвид екзотизму і вже в його поняттєвому векторі здійснювати подальші наукові розвідки.

У неоднозначній (в усіх аспектах), строкатій за культурно-мистецькою фактурою добі модернізму виявляються свої, без перебільшення епохальні особливості екзотизму, а також оприявнюється їх взаємодія з персональними естетичними політиками провідних митців. О. Корчова, формулюючи засадничі маркери європейського музичного мистецтва кінця XIX — початку XX століття, зазначає: «Модернізм базується на полістильовому принципі функціонування мистецтва, тому розвивається як сукупність численних стильових явищ (що їх у повсякденному культурному побуті ми називаємо “-ізмами”» [38, с. 38]. Це твердження дає підстави розглядати творчість окремого композитора-модерніста як синергію стилів, тенденцій, течій, напрямів. Відповідно, така характеристика епохи дозволяє знайти нішу і для феномена екзотизму, адже «модерністське музичне мистецтво поступово відходить від принципу європоцентризму та інтенсивно збагачується інтонаційними елементами неєвропейських культур ... а також світоглядними принципами неєвропейських релігій» [38, с. 39].

Яскравим свідченням окреслених процесів слугує творчість К. Дебюссі, у якій невід’ємно співіснували численні стильові явища різної ієрархічної приналежності. У загальному мистецькому мейнстрімі зачарування

неєвропейськими культурами Дебюссі відчув можливість збагатити власну музику у вельми делікатний спосіб: відкривши нове невичерпне джерело екзотичної інтонаційності і ладової характерності, композитор знайшов шляхи їх інтеграції в суто французьке, вельми специфічне творче середовище. Інакше кажучи, тонко збалансувавши традиції і новації за рахунок іноземного (далекосхідного) культурного ресурсу, він вивів сприйняття французької музики на вищий рівень ідентифікації.

Нагадаємо, що після програшу у Франко-пруській війні і спричиненої ним політичної кризи батьківщина Дебюссі була значною мірою поглинута в мистецькому плані німецькою культурною гегемонією. Тож художнє спрямування композитора у незвідані краї було спробою вирішити проблему: якщо не побороти німецький (зокрема, як його уособлення, вагнерівський) вплив, то хоча би надати йому альтернативу.

Американська музикознавиця Текла Бабяк (Tekla Babyak) у дисертації «Ніцше, Дебюссі і тінь Вагнера» [68] прослідковує історію тяжіння французьких композиторів до екзотизму. Зокрема, як стартову персону вона виділяє малознаного в Україні Давида Фелісьєна (David Félicien, 1810–1876), від якого відстежує подальшу еволюцію аж до Дебюссі<sup>1</sup>. Дослідниця наголошує на тягlostі традиції екзотизму від покоління до покоління: «Наприкінці ХІХ століття музична екзотика була ... міцно встановленою традицією у Франції з міцно закріпленим словником екзотичних означників. Цей словниковий запас ... був відносно стабільним, мало змінюючись від композитора до композитора, функціонуючи як *lingua franca*, якою вільно володіли більшість французьких композиторів. Його стабільність була такою, що ті самі маркери використовувалися майже в усіх французьких екзотичних творах, незалежно від того, чи згадував композитор Іспанію, Єгипет, Індію чи будь-яку іншу екзотичну місцевість» [68, с. 90]. На основі цього твердження доходимо висновку, що

---

<sup>1</sup> Через окреслені вище концепційні розбіжності вчені розглядають приналежність Д. Фелісьєна або до орієнталізму, або до екзотизму.

Дебюссі загалом не виходив за межі національної естетичної стратегії, проте користувався більш витонченою композиторською тактикою.

Через звернення до екзотизму (незалежно від мистецької епохи) музична Франція збільшувала свої шанси на конкурентоспроможність з іншими культурними гігантами на території Європи. Парадоксально, але Дебюссі намагався заглибитись у національне, шукаючи «аргументи» поза межами Франції. Саме завдяки оновленому спектру прийомів екзотизму на основі символістських та імпресіоністських здобутків творчість Дебюссі сприймалася свого часу яскраво революційною. Десятиліття роботи в камерних, передусім вокальних жанрах стали трампліном для вражаючих досягнень у симфонічній музиці й особливо в опері «Пеллеас і Мелізанда». Доцільно припустити, що екзотизм, будучи яскравим модерністським трендом, став необхідним ресурсом для музичних новацій Клода Французького.

Зосередимося на спробі вибудувати ієрархічний зв'язок персонального іменного «-ізму» К. Дебюссі з універсальною тенденцією, що до певної міри «матеріалізувала» його усвідомлення національної ідентичності.

Продовжуючи дослідження стильових компонентів дебюссізму і долучаючи до їхнього числа екзотизм, пропонуємо власне розуміння проявів екзотизму у творах автора «Фавна» — це дозволить деталізувати комплекс відповідних новацій Дебюссі та конкретизувати уявлення про його індивідуальний стиль. Творчість метра французького модернізму в рамках екзотичної тенденції можна умовно поділити на два типи: міфологічний та географічний. Звісно, запропонований поділ є суб'єктивним щодо осмислення окремих аспектів художнього мислення композитора і не претендує на вичерпність<sup>1</sup>.

Використання античної міфології як живильного джерела творчості було актуальним для західних композиторів будь-якого часу, але саме за доби модернізму суттєво оновився традиційний перелік виразових засобів і, що

---

<sup>1</sup> У працях інших дослідників можна зустріти більш диференційовану й конкретизовану «сітку» екзотизму Дебюссі, але загалом її зручно звести до зазначених нами двох різновидів.

головне, з'явилися міфологічні сюжети і навіть персонажі-архетипи, які набули статусу специфічних модерністських маркерів. Одним із них є Фавн, тож пропонуємо зосередитися на цьому персонажі. Асоціювання музики Дебюссі зі згаданим міфологічним персонажем сьогодні вже не викликає подиву: два культурних образи нібито об'єднались в один.

Прем'єра «Післяполудневого відпочинку Фавна» (1894) стала вирішальною подією життєтворчості композитора, внаслідок чого цей твір започаткував хвилю інтересу до антично-міфологічних сюжетів (і відповідних персонажів) з боку митців-модерністів. Метафоричність і символічність, пов'язані з ними, дозволяли не лише поетам, але й композиторам і живописцям, драматургам та акторам створювати поле об'ємних, складних, нелінійних художніх сенсів.

Фавн (у грецькій міфології Пан) безсумнівно сприймався сучасниками Дебюссі передусім як символ Природи. Скромна оркестрова прелюдія, назву і програму якій надала символістська поезія С. Малларме (1876), швидко перетворилась на художню візитівку композитора й започаткувала цілу серію музично-поетичних «Фавнів», утілених у різних жанрах, зокрема, й самим Дебюссі. Уже за чотири роки після прем'єри «Післяполудневого відпочинку Фавна» він повертається до образу бога полів, лісів і пасовиськ у вокальному циклі «Пісні Білітіс» на слова культового французького літератора П'єра Луїса (1898) — символічно, що це був рік смерті Малларме. Цикл, що вважається одним із найбільш довершених у масиві камерно-вокальної музики Дебюссі, відкривається номером під назвою «Флейта Пана». Показовим тут є використання цілотнового звукоряду як одного з типових для дебюссізму новаторських засобів. Деякі ритмоінтонаційні конструкції в дусі флейтового награву наштовхують на асоціації з тематизмом іншого шедевр, майбутньої фортепіанної прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону». Загалом цикл характеризується дослідниками як своєрідний ідейно-образний «конспект» або начерк опери «Пеллеас і Мелізанда» [59]. Наявність такого роду паралелей з

творами наступного періоду дозволяє вести мову про потенціальну значущість «Пісень Білітіс», а разом із ними — і нового Фавна у творчості композитора.

Черговий Фавн К. Дебюссі з'явився у другому зошиті «Галантних свят» на вірші П. Верлена (1904). Цикл став одним із визначальних для післяпеллеасівського періоду біографії митця. Цього разу міфологічний образ втілений композитором мінімальними щодо інтонаційної специфічності засобами, проте не втратив виразності й глибини. Передусім це засвідчують арабескові фігурації в партії фортепіано, що безумовно асоціюються із тембровим образом флейти (авторська ремарка «наслідуючи флейту»). Велика кількість хроматизмів, опора в гармонії на збільшений тризвук у поєднанні з остинатним ритмом (дещо по-іспанському танцювальним) у партії лівої руки фортепіанного супроводу відкривають нову іпостась Фавна.

Показово, що в усіх перелічених випадках натхненниками створення «авторської» серії Фавнів були поети-символісти, індивідуальний стиль кожного з яких змушував Дебюссі щоразу по-новому взаємодіяти із літературними текстами. Дійсно, кожен із його Фавнів має свій неповторний характер, темперамент і виразовий лексикон.

Співпраця з французьким письменником Г. Мюрреєм очікувано народила ще одного Фавна. Дебюссі мав написати музику до драми «Психея», але обмежився короткою п'єсою для флейти соло, яка спочатку мала «культову» назву «Флейта Пана», а згодом стала іменуватись «Сірінкс» (1913). Вибір інструмента продовжує показову для композитора лінію тембрових пошуків, метою яких вкотре є погляд на таємницю життя крізь призму ідилічних видінь античного божества. Цього разу – через своєрідну і складну стилістику п'єси, обумовлену переважним використанням хроматичного звукоряду та імпульсивної ритміки вокально-декламаційного походження, які поєднуються з віртуозними пасажами суто інструментальної природи. Дебюссі навіть не обмежив плинність композиції тактовим поділом, облаштувавши при цьому нотний текст численною мелізматикою і ферматами. Композитор домігся ефекту ще більшої імпровізаційної свободи, завдяки якій його четвертий за рахунком

Фавн набув по-справжньому «автентичного», «дикунського», архаїзованого, врешті-решт *екзотичного* вигляду.

Останній із сімейства Фавнів Дебюссі з'явився за місяць до Першої світової війни. Однак початок історії написання цього твору сягає ще 1900 року, коли П. Луїс отримав пропозицію театральної постановки декількох із його «Пісень Білітіс», а композитор, зі свого боку, був залучений до створення музичного супроводу. Зрештою, за 14 років потому на основі музики до постановки виник цикл п'єс для фортепіано в чотири руки під назвою «Шість античних епіграфів» (1914), де в ролі програмних назв виступають не просто промовисті слова чи словосполучення, а цілісні словесні фрагменти, які нагадують уривки давньогрецьких поетичних текстів. Цикл відкриває п'єса під назвою «Закликати Пана, бога літнього вітру». Автор поєднує у ній мотиви, побудовані на пентатонічних звукорядах, із арабесковими фігураціями, а також активно користується паралельним рухом тризвуків. Загалом цей твір містить у собі (у лаконічному викладенні) композиційно-технологічні напрацювання, властиві камерно-вокальним творам і фортепіанним прелюдіям, написаним раніше.

Наполегливе використання наскрізного образу, який щоразу в різних художніх ракурсах представляють «Фавни», жодним чином не є свідченням образно-сюжетної одноманітності музики Дебюссі. Тим більше це не створювало ризиків для обмеження творчого потенціалу митця. Натомість така «фавноцентричність» відбивала глибинну архетипну настанову, а поза тим слугувала поштовхом для інших композиторів, які перейняли естафету міфологічного екзотизму у Дебюссі.

Зокрема, Альбер Руссель у 1906 році написав першу зі своїх чотирьох симфоній під назвою «Поєма лісу», в музиці якої дослідники вбачають очевидний вплив поезики і стилістики Дебюссі. Фінальну частину симфонії автор назвав «Фавн і дріади», що може трактуватись як прояв дебюссізму на предметному образно-сюжетному рівні. Того ж року менш відомий французький

композитор Жюль Муке (Jules Mouquet, 1867–1946) створив Сонату для фортепіано і флейти під фірмовою дебюссістською назвою «Флейта Пана».

Із плином культурно-історичного часу зацікавленість «Фавном» і Фавнами досягла навіть берегів Великої Британії. Знаний не лише в Англії оркестровий композитор, автор великого числа програмних симфонічних поем Гренвілл Банток (Granville Ransome Bantock, 1868–1946) написав балет із хором «Великий бог Пан» (1919), а загальноновизнаний лідер англійської музичної культури середини ХХ століття Бенджамін Бріттен у циклі «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло (1951) першу частину присвятив міфологічному епізоду перетворення Фавна на дерево.

Можна продовжити розгляд фавнівської лінії в історії музичного модернізму, перемістившись, до прикладу, в інший, маловідомий композиторськими здобутками європейський регіон: хорватський митець Крешимир Баранович (Krešimir Baranović, 1894–1975) в середині ХХ століття створив симфонічну поему «Пан» (1957), і навряд чи нею історія музичних «Фавнів» вичерпується.

Каролем Шимановським теж було написано Три поеми для скрипки і фортепіано «Міфи» (1915), остання з яких має назву «Дріади і Пан». Із цим знаним митцем можна провести сучасні паралелі у царині вітчизняної музики, якщо принагідно згадати електроакустичну композицію Алли Загайкевич «Mithe IV: K.S.» (2011), що є своєрідним посиланням на твір польського композитора.

Перелік авторів тут далеко не повний, проте навіть із наявних відомостей очевидно, що сукупна композиторська тенденція звернення до образу Фавна **як уособлення інакшості** у певному стильовому й стилістичному контексті є вельми показовою і може розглядатись як один із найбільш яскравих виявів дебюссізму крізь призму міфологічного екзотизму. Сам же Клод Французький інтерес до притягальної постаті архаїчного бога-пастуха реалізував паралельно з поетами-символістами, провідними представниками французької модерністської літератури. Отже, можемо стверджувати, що Фавн став

своєрідним музичним брендом не тільки для Дебюссі і дебюссізму, але й почасти для модернізму як такого.

Щодо географічного виду екзотизму у творчості Дебюссі, розділимо його задля чіткості аргументації на декілька регіональних підвидів: іспанський, японсько-китайський, яванський (острівний). Звісно, ця диференціація доволі умовна, оскільки зчаста трапляються опуси Дебюссі, у художньому складі яких неможливо визначити культурні ознаки конкретної країни або регіону, позаяк комбінація виразових засобів охоплює лише загальні екзотичні контури. Багато творів-зразків того чи іншого підвиду вже докладно проаналізовані у працях дослідників, тож ми лише ескізно відновимо деякі важливі аналітичні спостереження або біографічні умови, які передували зацікавленості Дебюссі культурою певного регіону.

Іспанія, що так вабила своєю мішаною християнсько-мавританською екзотикою, стала натхненницею для багатьох французьких композиторів-модерністів, серед яких закономірно виділяються два генії: К. Дебюссі та М. Равель. Кожен із них власними стильовими стратегіями намагався відтворити унікальні реалії іспанського культурно-географічного простору в своїх партитурах.

Головним іспано-арабським стилістичним здобутком Дебюссі можна вважати використання фігуративно-фонового типу тематизму, заснованого на специфічному інтонаційному матеріалі. Проте використання арабески стало настільки вкоріненим індивідуалізованим виражальним прийомом, що застосовувалось митцем і в інших ідейно-образних контекстах, поза межами іспанського екзотизму.

Іншим типово іспанським і що особливо важливо, автентичним показником є використання Дебюссі ритму хабанери у творах на іспанську тематику. Принагідно згадаємо хрестоматійні «Вечір в Гренаді» із фортепіанного циклу «Естампи» (1903) та «Замок Альгамбри» із Другого зошита фортепіанних прелюдій (1913). Додатково і безсумнівною опцією іспанської

екзотики є фактурна імітація звучання гітари<sup>1</sup>. З огляду на те, що ще до Дебюссі обидва згадані автентичні прийоми затвердились у західноєвропейській музиці як стильові кліше, новизна їхнього застосування полягає у способі інтеграції з опорним, «авторським» стилістичним комплексом дебюссізму.

Не вдаючись до прямого «цитування», тобто точного відтворення змісту культурних джерел (включно з фольклорно-побутовими), навіть не відвідуючи Іспанії, Дебюссі зумів показати свою візію образу цієї країни для мистецької Європи. Його молодший сучасник М. де Фалья у відомій статті «Клод Дебюссі та Іспанія» зауважив на віддзеркаленні іспанської тематики у творчості автора «Фавна». Окреслюючи взаємовпливи музики французького композитора і культури Іспанії, де Фалья резюмує: «Якщо Іспанія послугувала Клодові Дебюссі за основу для однієї з найпрекрасніших частин його роботи, він настільки істотно виплатив свій борг перед нею, що тепер Іспанія стає його боржником» [88, с. 210].

Культурні атрибути більш віддаленого і значно менш відомого регіону Японія/Китай стали рушієм фантазії та джерелом актуальної образності для митців різних артистичних сфер ще в кінці XIX століття. Після встановлення дипломатичних відносин Японії з Францією та іншими розвиненими європейськими країнами, на їхні ринки з далекої Азії хлинув потік побутових і мистецьких товарів, що безпосередньо вплинуло на створення іміджу цього краю світу як невичерпного джерела екзотики (в усіх сенсах слова). Відповідне захоплення, окрім авторів мистецьких творів, демонстрували й представники критики, жваво реагуючи на поточні транскультурні реалії. У 1872 році французький представник цього артистичного цеху, Філіп Бюрті (Philippe Burty, 1830–1890), почав застосовувати поняття «японізм» для позначення нової модної тенденції в мистецтві. У цьому його наслідують деякі сучасні дослідники, позначаючи японізм в ролі оригінального підвиду екзотизму, що був популярним за часів музичного модернізму.

---

<sup>1</sup> Детальніше про особливості гітарної музики зазначеного періоду у дослідженні Тимура Іваннікова [30].

Активному промоушену японізму сприяли всесвітні виставки в Парижі, де були представлені, зокрема, і японські секції. Від одягу до живопису, від посуду до музики — всі елементи японської культури вдало абсорбувалися французами. Першість у цьому тримали живописці. Клод Моне, приміром, перейняв японську техніку плаского письма і принцип зображення повсякденного життя (характерні ознаки японського жанру укійо-е). Однак як в образотворчому мистецтві, так і в музиці французькі творці актуального культурного продукту навряд чи виходили зі стратегії *«усвідомлення рідного через чужорідне»*, тобто втілення національного начала за допомогою елементів позанаціональних культур.

Відомо, що Дебюссі теж був поціновувачем японського мистецтва. На деяких фотопортретах композитора можна розгледіти інтер'єри, де на стінах видніються гравюри японських художників, зокрема Кацусіки Хокусая. Зображення роботи цього майстра Дебюссі обрав для прем'єрної обкладинки партитури *«Моря»* (1905). Ще одним улюбленим артефактом азійського походження, навіть ледь не фетишем Дебюссі, за спогадами друзів, була статуетка жаби, яку композитор називав Аркедем (за аналогією до персонажа *«Пеллеаса і Мелізанди»*). Звісно, що особистий інтерес композитора до Азії був втілений і в його музиці. Як типовий зразок екзотизму/японізму у Дебюссі доречно згадати *«Пагоди»* з фортепіанного циклу *«Естампи»*. Пентатонічна ладова основа музичного рішення п'єси створює необхідні посилання на образ *«чужої»* споруди. Другим вирішальним чинником екзотичного наповнення є звукозображальність, яка виникає за рахунок особливих фактури та інтерваліки: вже на початку композитор створює ефект звучання гонга, що неодмінно викликає у слухача асоціації з образом буддистського храму.

Окремої уваги заслуговує відтворення композитором елементів культури народів з островів Балі та Ява. Дебюссі надзвичайно високо оцінив їхній художній потенціал, про що свідчать коментарі у його листах і критичних нарисах. В одному з таких коментарів він стверджує: *«Яванська музика дотримується контрапункту, поруч із яким контрапункт Палестрини здається дитячою забавкою. І якщо ми без європейських упереджень вслухаємося в*

чарівність їхньої “перкусії”, то змушені констатувати, що наша — не що інше, як варварський шум ярмаркового цирку» [81, с. 223]. Як відомо, композитор отримав винятково яскраві враження від музики представників острівного населення завдяки відвідуванню всесвітніх виставок у Парижі. У 1889 році він вперше почув музику яванського гамелана: ансамбль вразив його передусім незнайомими інструментами (вкупі з їхніми тембрами), а також способом організації ансамблевої гри, принципами фактурного нашарування складових інструментарію.

К. Тамагава, деталізуючи контекст властивостей яванської музичної культури, сформував базові позиції впливу музики гамелана на творчу манеру Дебюссі. Визначальним чинником музикознавець вважає програмність як найочевидніший спосіб створити образну атмосферу далекої Азії. Активне використання остинатності у творах Дебюссі дослідник також пов’язує із впливом традиційної музики Азії. Європейська класико-романтична музика поєднувала в собі динаміку (в широкому сенсі) й конфліктність (що є однією з концепційних підвалин сонатності) як своєрідну естетичну ДНК. Але Дебюссі, який більше за все прагнув звільнення від кліше консервативно потрактованої класичної традиції, намагався знайти і врешті відшукав новий спосіб виразу творчих ідей через протилежний ресурс, а саме статичність — темпоральну і образну (маємо на увазі домінування єдиного образу впродовж розгортання твору).

Наступним пунктом, окресленим японським дослідником, є використання специфічних східних інтонаційних і ладових структур: з-поміж останніх це передусім пентатоніка і цілотновість. Ще однією рисою названо темброву своєрідність, що передбачає велику увагу до ударних інструментів (саме вони здебільшого складають основу гамелана) у симфонічних творах Дебюссі. Останнім фактором впливу яванського (або загалом далекоазійського) екзотизму, за К. Тамагавою, є багатошарова фактура як типова стилістична риса гамелана. І хоча не можна однозначно стверджувати про стовідсотковий вплив на творчість Дебюссі лише яванської музики, доцільно визнати, що похідні від

неї прийоми значно посилили самотність як симфонічних, так і фортепіанних його опусів.

Прояви географічного екзотизму в музиці Дебюссі можна не лише конкретизувати, але й розширювати їхній спектр за рахунок більшого числа країн і регіонів. Важливою складовою творчості французького митця є єгипетська образність: «Єгиптянці» із «Шести античних епіграфів» та «Канопа» із другого зошта прелюдій є підтвердженням інтересу композитора до потужної стародавньої культури цієї країни. Деталізацію можна проводити й далі, проте доречно зазначити, що виокремлені типологічні позиції екзотизму розглядаємо як основні.

Аналіз взаємозв'язків двох феноменів — універсального (екзотизм) і персонального (дебюссізм) — вкотре дозволяє охарактеризувати картину європейського музичного модернізму як конгломерат різностильових і різноієрархічних явищ. Важливим досягненням Дебюссі на шляху впровадження засад екзотизму є використання чужих (чужорідних) композиційних прийомів для створення унікальних художніх образів. При цьому властивим для композитора є використання стабільного комплексу виразових засобів, що докладається до різних ідейно-образних контекстів. Як результат дослідники зіштовхуються з неможливістю точної атрибуції країни походження того чи іншого екзотичного прийому, що часом обертається проявами аналітичного суб'єктивізму, залежно від умонастроїв покоління, національних чи особистих світоглядних орієнтацій науковця.

Однак засадничим принципом Дебюссі в аспекті настанов екзотизму було творення неповторного й актуального за допомогою компонентів, відмінних від національної музичної специфіки, тож композитор не прагнув предметного розкриття «вихідної» географічної локації. Його звернення до чужого матеріалу точно вписується в окреслену Р. Локком концепцію широкої парадигми екзотизму як *показу іншого* (місця, світосприйняття, життєвого устрою, культурного колориту тощо).

Ще одним вагомим засобом музичного впровадження екзотизму, що його розвинув і переосмислив Дебюссі, стало застосування програмності. Саме цей позамузичний компонент змісту інструментального твору стає рушійною силою для виклику необхідних слухацьких асоціацій (попри те, що композитор волів залишати слухачам простір для фантазії) і сприяє унаочненню екзотичного начала. Завдяки індивідуалізації (персоналізації) програмності у межах антично-міфологічної образності Дебюссі вдалося показати екзотичний художній матеріал не лише як «інше місце», але і як «інший час», передусім архаїзований. Підкреслимо, що звернення до звукових образів архаїчних культур та інтенція до їхньої модерністської реконструкції (як в інтонаційному, так і в технологічному аспектах) є однією з головних ознак дебюссізму.

Проведене дослідження дозволяє стверджувати: екзотизм — вкрай широке явище, що піднімається над суто мистецьким змістом епохи К. Дебюссі, більше того, проникає в інші, масові сфери європейського життя. Історично склалося так, що високе мистецтво загалом не вичерпується лише творчим контентом: воно неподільно пов'язане з культурною та політичною історією тієї чи іншої епохи, її глобальними сюжетами, включно з діалогом Європи й Азії.

З іншого боку, здійснений аналіз дозволяє оновити коло уявлень про витоки та наповнення дебюссізму і наблизитися до розгадки таємничості естетики композитора, що, серед іншого, полягає в багатовекторному стильовому синтезі художніх прийомів різної культурної природи. З цього доходимо висновку: дебюссізм як персональний модерністський феномен розташований не тільки на межі століть, але й на межі ментальних світів — західного і східного. Окреслена екзотична складова дебюссізму дозволяє розглядати творчість геніального французького митця у розширеному епохальному контексті.

## 2.4. Концепт тиші як засадничий антиромантичний компонент дебюссізму

Напрочуд доречною для формулювання проблематики цього підрозділу є дитяча загадка на кшталт «промов моє ім'я — і я одразу щезну». Винятковість представництва тиші у мистецтві полягає в тому, що вона крихка і крихітна — і в той же час має сильний емоційний градус; багата на контексти, семантику, символіку — і водночас представлена мінімальною кількістю виразових засобів, які, власне, її матеріалізують. У літературі тиша описується словами, у живописі зображається фарбами, а в музиці — що найбільш парадоксально — озвучується. В царині музичного мистецтва ідейно-естетичне значення тиші в кожному з епох має різне образно-сміслову навантаження, однак на межі ХІХ–ХХ століть вона виявляється вбудованою в нову контекстну канву (яка рухається до встановлення засад посткласичного типу культури), що обростає новими або ж оновленими сенсами. Процес дослідження музичного концепту тиші ускладнюється тим, що навіть найпоширеніші модерністські художні елементи, як і найактуальніші з композиційних технологічних прийомів, не можуть бути універсальними і проєціюватися на творчість усіх без винятку митців-модерністів, адже «щоразу їхнє неповторне співвідношення в тій чи іншій музичній композиції зумовлене комплексом унікальних чинників — конкретним творчим задумом, поточною фазою біографічного процесу автора, тогочасною естетичною ситуацією на європейському континенті, у країні, у середовищі митця тощо» [38, с. 36].

Спробуємо локалізувати багатогранний концепт тиші, який у К. Дебюссі постає на перетині кількох стильових напрямів й естетичних тенденцій. На тлі їх синтезу у творчості генія французької музики виникають власні ідейно-композиційні вектори застосування поезики тиші, що слугують основою художніх маршрутів та істотно відрізняються від образних інтенцій композиторів-романтиків. Предметне і комплексне дослідження цього аспекту творчості Дебюссі дотепер не здійснене, тож намітимо провідні маркери зазначеного образно-сміслового поля, наявні у його музиці.

На початку дослідного шляху звернімося до довідникових джерел. Великий тлумачний словник української мови визначає тишу як «стан, коли де-небудь немає звуків, шуму» [58, с. 135]. Така дефініція цілком прихильна до акустичного (наукового) варіанту сприйняття тиші як відсутності звуків. Однак в естетичному, або ширше, мистецькому розумінні тиша отримує більш хистке і в той же час більш глибоке емоційно-сміслові забарвлення, яке має привілей бути «озвученим» певним арсеналом виразових засобів. Доречно навести тут вислів пана Лєграндена, одного з головних персонажів циклу романів М. Пруста «В пошуках утраченого часу» — виразника філософських пошуків західного світу початку ХХ століття. Рефлексії цього літературного героя зазвичай кружляють якраз навколо засобів, що символізують тишу: «Бачите, юначе, в житті настає пора ... коли вуха не чують іншої музики, крім гри при місячному світлі на флейті тиші» [50, с. 105]. Своєрідна інтермедіальність поданого фрагмента дозволяє наблизитися до усвідомлення явища тиші як сукупності специфічних композиційних чинників, що дозволяють реципієнту мистецького твору, заглибившись у власний психологічний досвід, зрозуміти, сприйняти і навіть перейняти ідейні позиції автора. Саме у такій іпостасі тиша розглядається нами на прикладі творчості Дебюссі.

Звернення до вказаної образно-сміслові категорії на межі ХІХ–ХХ століть в культурній та географічній площинах стало загальномистецьким та, відповідно, загальноєвропейським духовним трендом, що не могло не вплинути на творчі прагнення Дебюссі та дебюссістів. Показовим, до прикладу, є звернення (пряме чи опосередковане) до тематики тиші у живописних роботах — досить згадати серію картин «Голос тиші» (1890) бельгійського художника-символіста Ф. Кнопфа, «Шлях тиші» (1903) чеського художника Ф. Купки чи знаменитий «Острів мертвих» (1878) швейцарця А. Бекліна.

Про літературу відносно «насиченості тишею» описів різних архітектурних об'єктів, природних явищ і видовищ, зрештою емоційних станів героїв тощо — годі й говорити. У контексті цього дослідження актуально згадати постать бельгійського символіста М. Метерлінка, який у есеї «Мовчання» (збірка

есеїв «Скарб покірних», 1896) приділив тиші окрему увагу: «Ми не можемо скласти уявлення про того, хто ніколи не мовчав. Складається враження, що його душа не має обличчя» [118, с. 6]. Як відомо, вказана категорія посідала одне з найважливіших місць у філософсько-естетичних поглядах митця (детальніше шляхи впливу його ідей на Дебюссі будуть розглянуті згодом).

Окреслену вище загальнокультурну картину доповнює, хоча водночас і ускладнює, вагомий факт широкого розвитку німого кіно на початку ХХ століття. Французький історик Ален Корбен (Alain Corbin) у книзі «Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів» стверджує, що «німе кіно змогло з неймовірною силою передати емоції та почуття ... тиша у німому кіно — це матеріал, відчутна на дотик субстанція» [37, с. 94–95].

Американська музикознавиця Ребека Лейдон (Rebecca Leydon) підкреслює значення впливу кінематографа, що став одним із шарів на розлозі тлі пошуків тиші у Дебюссі. Авторка передусім вдається до уточнення сукупності композиційно-стильових новацій Дебюссі, називаючи їх дебюссізмами — цей факт є вкрай важливим, оскільки підтверджує існування іменного персонально-стильового феномена Дебюссі в дослідницькому конструкті модерністських стильових тенденцій, течій, напрямів. Аналізуючи камерні твори композитора, Р. Лейдон вказує на використання ним музичних аналогів таких кінематографічних новацій, як «розчинення, зіставлення різних ракурсів камери, прямий виріз або миттєвий перехід до нового зображення, крупний план, коригування швидкості та напрямку фільму, подвійна експозиція фільму, накладання та матові зображення» [109, с. 132].

Важливо також, що кінематограф дозволив митцям оновити художнє бачення інших мега-категорій, передусім часу і простору. Тогочасний критик Еміль Вюйермоз (Émile-Jean-Joseph Vuillermoz) «закликав поетів цікавитися кінематографом, стверджуючи, що фільм може виражати унікальну сучасну концепцію простору і часу, порівняну з останніми тенденціями в живописі й поезії та навіть перевершувати їх» [109, с. 141]. Цей заклик особливо резонує з філософськими ідеями Анрі Бергсона, які стали рушієм світоглядних та ідейно-

естетичних новацій для митців-модерністів, серед яких є і Дебюссі. Хоча наведені твердження стосуються більшою мірою зображальних моментів, однак не заперечують того факту, що саме «мовчання» кадрів у кінематографі постає в ролі додаткового контекстного чинника для визначення шляхів формування власної естетики тиші автором «Фавна», включно з можливими зовнішніми культурними запозиченнями.

Зрештою, Р. Лейдон здійснює проєкцію здобутків раннього кінематографа на ситуацію навколо національної ідеї у французькому мистецтві перед Першою світовою війною, в тому числі й у Дебюссі. Музикознавиця стверджує: «Власний хрестовий похід Дебюссі за французьку музику стає найвиразнішим у його пізній творчості. Бажання висловити те, що він вважав унікальним французьким типом лірики, мабуть, найкраще досягнуто у пізніх творах, які, здається, виражають щось від духу кіно» [109, с. 144].

При розгляді концепту тиші надзвичайно важливо відстежити шлейф її соціальних конотацій, що склалися в епоху романтизму, виявити вектор модифікації із філософсько-інтелектуальної або природничої сфер в естетичну. У такий спосіб зможемо встановити своєрідну опорну позицію, від якої відштовхувались європейські митці-романтики і модерністи відповідно, забезпечуючи своєрідний діалог сенсів на межі епох. Американський історик Джеймс Джонсон (James H. Johnson) пов'язує трансформацію соціальної поведінки під час концертних заходів з появою нового класу — буржуазії. Після перипетій Великої французької революції, періоду Імперії та Липневої монархії представники нового прошарку нації сприяли формуванню нових, прогресивніших ціннісних установок. Автор позначає 1800–1830-ті роки як початок у Франції докорінних соціальних змін і акцентує увагу на тому, що тиша як манера публічної поведінки стала важливим атрибутом епохи: «Романтичний музичний досвід передбачав новий спосіб слухання. Звісно, фізичні особливості театрів і концертних залів та загальні моделі буржуазного етикету сприяли більш поглибленому сприйняттю, зосереджуючи увагу на сцені та зменшуючи відволікання. Але за тишею оперних залів, шаленою популярністю

інструментальних концертів і захопленим ентузіазмом музики... стояла змінена структура слухання» [98, с. 270].

Вільніший доступ до високопрофесійних музичних заходів поступово утверджував ідею рівності, оскільки оперні театри та інші концертні майданчики одночасно відвідували різні категорії суспільства. Хоча класовий паритет був ілюзорним, та все ж мистецтво романтизму слугувало об'єднуючим фактором у формуванні нового типу громадської поведінки, згідно з яким буржуазія — прошарок, що зробив себе сам (так званий *self-made*) — прагнула поводитися не менш гречно, ніж аристократія. Американський історик зазначає: «Новий кодекс мовчання під час вистав був не лише невинним і мимовільним наслідком певної трудової етики. Аудиторія на якомусь рівні міркувала: якщо ввічливість була необхідною для успіху, то її відсутність означала нижчість. Контроль за манерами ставав актом самоствердження. Він підтверджував власну соціальну ідентичність шляхом виявлення тих, хто не відповідав нормам — через (оберіть ярлик) неуцтво, лінощі, погане виховання, нечутливість або загальну посередність» [98, с. 232].

Синхронну зміну у ставленні до тиші як нової поведінкової норми не лише у Франції, а й у Європі загалом відзначає німецький історик Свен Мюллер (Sven Oliver Müller). Дослідник констатує: «Моделі поведінки почали змінюватися одночасно у німецьких державах, а також у Відні та Парижі після 1830 року. У залі виникла нова тиша, оскільки аудиторія поступово перестала виражати себе. Слухачі тихо приділяли увагу музиці, обмежуючи неслухняні прояви задоволення або незадоволення і припиняючи спілкування з артистами... Серед причин цього розвитку варто відзначити масове зростання оперних та концертних виступів у цей період, а також збільшення місткості залів у музичних театрах ХІХ століття. Через це, а також у зв'язку зі зростанням комерціалізації музичних виступів, аудиторії ставали дедалі більш гетерогенними, а глядачі рідше були знайомі один з одним. Ця нова анонімність ускладнювала публічне спілкування і зменшувала переміщення залом» [122, с. 159–160].

У новому поведінковому кодексі, окрім розвитку музичної інфраструктури, найвагомішу роль відігравали, звісно, діячі романтичного мистецтва, котрі акцентовано продукували високі естетичні ідеї, що потребували неабиякої слухацької зосередженості. Найбільш впливовим серед них був Р. Вагнер, а також представники його композиторсько-диригентської школи, зокрема, Г. Малер, диригентська діяльність якого особливо відчутно впливала на виховання публіки під час концертних виступів. Вагнер як оперний реформатор «робив усе можливе, щоб сприяти звичкам тиші аудиторії в оперній сфері. Напівсвященний культ “Майстра” з Байройту також стимулював шанобливе сприйняття його творів. Культурне значення його оригінальної музики важко переоцінити: постійний потік музики не залишає простору для невідповідного прояву шумного ентузіазму, як часто траплялося в коротших аріях ранніх опер. Затемнення світла у залі під час вистав також значно сприяло концентрації та самоконтролю слухачів» [122, с. 166]. Таким чином, автор славнозвісної тетралогії фактично остаточно напрацював романтичну соціо-мистецьку комунікаційну модель, яку можна сформулювати так: тиша в залі — звучання на сцені. Вагнер буквально виборював мовчання аудиторії як беззаперечну умову для динамічного розгортання своїх музичних драм. Зі зміною часу (не так хронологічного, як ментального), в епоху модернізму, тиша в залі постала для Дебюссі вже доконаним культурним фактом, відтак, скориставшись цінним романтичним спадковим ресурсом, він вочевидь був готовий до здійснення наступного еволюційного кроку — оперувати тишею на сцені. Як бачимо, у його творчості комунікаційна модель докорінно змінюється: відтепер тиша панує по обидві сторони концертно-театральної рампи.

Окреслене вище явище поступово трансформувалось із поведінкової манери слухання музики на естетичну та композиційну категорії її творення. Наголосимо, що концепт *музичної* тиші став важливим пунктом світоглядних розбіжностей між вагнеризмом і дебюссізмом, а відтак виявив антиромантичний бік останнього. Зіставляючи «Пеллеаса» з «Тристаном», німецький музичний критик Зігмунд Післінг (Siegmond Pisling), сучасник Дебюссі, стверджує, що ці

твори не можна аналізувати за однаковими критеріями. Він вказує на надзвичайну стриманість любовної сцени в опері Дебюссі, який характеризує її «мовчазними почуттями» — на відміну від Вагнера, у якого голосно вирують пристрасті: «Я сподіваюсь, мене зрозуміють правильно, якщо я скажу, що Дебюссі шепотів там, де Вагнер кричав» [132, с. 4]. Власне, Дебюссі став першим із сучасних митців, хто виражав силу почуттів, тобто транслював художню експресію, через мінімізовані, нетипові для романтичної художньої практики засоби виразності, включно з багатозначним поняттям музичної тиші.

Зазначене твердження знаходить відгук у статті Т. Гнатів «Клод Дебюссі — реформатор музичного театру» [7]. Дослідниця вказує на використання композитором тиші як головного виразового засобу для створення кульмінаційної сцени його оперного дітища: «Оригінально і самобутньо вирішує композитор перше освідчення в коханні Пеллеаса і Мелізанди, які ледь чутно (*piano*), у повній тиші (без оркестрового супроводу) шепочуть сакраментальні слова: “Я кохаю”. Фактично, це перша в історії опери тиха кульмінація в любовній сцені. Окрім цього, Дебюссі використав у вокальній партії ще один надзвичайно важливий прийом — часті паузи, які назвав “мовчанкою»» [7, с. 39–40].

С. Яроцинський теж зосереджує увагу на застосуванні тиші в оперному шедеврї Дебюссі. Окрім технологічної сторони цього питання, науковець чітко увиразнює ідейно-концепційну мету залучення тиші, декларуючи: «Опозиція щодо естетики романтизму, протест проти експресіоністської шаленої пристрасті, можливо, ніде не відкрилися перед сучасниками так виразно, як у “Пеллеасі та Мелізанді” — творі, який після вирування пристрастей в операх Вагнера і Штрауса мав здаватися оазою тиші та зосередженості. Починаючи з перших начерків “Пеллеаса та Мелізанди”, Дебюссі з усією продуманістю та послідовністю втілював свою естетичну програму всупереч всевладно панівному вагнеризму» [97, с. 151]. Подане твердження демонструє, що інтенції Дебюссі полягали у спробі віднайти оригінальний естетичний шлях, який би мав яскраве

антиромантичне налаштування (принаймні в цій сфері) та водночас оминав неприйнятні, чужорідні для нього новітні художньо-стильові тенденції.

Найбільш показовими щодо досліджуваних ідейних установок виглядають слова самого композитора, який описав процес роботи над оперою наступним чином: «Я скористався серед іншого, зовсім раптово, засобом, який мені здається досить рідкісним, а саме тишею як фактором експресії та, напевно, єдиним способом, що підкреслює емоційні достоїнства цієї фрази» [97, с. 151–152]. Використання нового фактору експресії обернулося проривним революційним досягненням, що докорінно відрізняє творчість автора «Пеллеаса» від естетики минулої романтичної епохи і підкреслює гостроту та автономність його власних новацій. Як наслідок, експресивна тиша стала ще одним «брендовим» маркером дебюссізму.

Синтезуючи літературне першоджерело з музикою, автор будь-якої опери неодмінно мав вирішити проблему передачі ідей та почуттів, які важко висловити вербально. Навіть у цій сфері Дебюссі відмовлявся від вагнерівських (та й загалом романтичних) естетичних, композиційних методів. Американський дослідник модерністської музики Еліот Антоколец (Elliott Antokoletz) зазначає, що опера «Пеллеас і Мелізанда» «була заявою проти бажання Вагнера інтегрувати музику та слова у спільну мову. Символістське використання мови в опері, у якому значення не виражається відкрито, дає музиці можливість запропонувати альтернативні наративи тому, що залишилося невисловленим персонажами» [67, с. 124].

Одним із способів музичного вираження невимовного й була тиша. Підтвердження цій позиції знаходимо у ще однієї представниці американського музикознавства у сфері модернізму Джан Паслер (Jann Pasler). Аналізуючи один із аспектів опери Дебюссі, науковиця резюмує: «Разом із Мелізандою Дебюссі створив музику, чарівність якої пестить ... резонансна нерухомість і тиша відкривають нам величезні непроникні перспективи істини та занурюють нас у близькість із невідомим, що так вписується в нестабільний культурний, соціальний та політичний клімат модерністської епохи» [129, с. 72].

Структурування окреслених новацій в опері «Пеллеас і Мелізанда» неможливе без розгляду творчих інтенцій автора літературного першоджерела. Тиша у філософії М. Метерлінка є одним із ключових маркерів, про що свідчить наявність у нього низки творів відповідного тематичного спрямування. Зокрема, вже згадуваний есей «Мовчання» є своєрідною декларацією цілої концепції зазначеного поняття. Презентаційним зразком слугує також його книга «Перед великою тишею» (1934) та інші, де хоч і не в титулі, однак у «тілі» самих творів присутня ідея та/або символіка тиші.

Окрім символу кохання, тиша виступає у Метерлінка в інших смислових зрізах. Т. Чернігова висловлює таку думку: «Мотив тиші, мотив мовчання і чекання, мотив сліпоти, мотив сну — постійні і вірні супутники Смерті у філософії смерті Метерлінка. Новонароджена дитина Мелізанди — лише воскова фігурка, наче вже нежива — теж символ смерті. Смерть, як і раніше, хазяйка ситуації і вимагає мовчання і тиші. Закономірно виникає аналогія зі згасанням життя у фіналах ранніх п'єс Метерлінка, що доводять до абсолютної тиші смерті» [62, с. 127]. Зазначена смислова і навіть «кодова» багатозначність, що так притаманна Метерлінку, приваблювала і Дебюссі, адже «у театральній естетиці М. Метерлінка художній символ посідає особливе місце, оскільки символ — не лише естетичний засіб, але й спосіб створення особливого поетичного міфу, що “центрується” одвічними проблемами самопізнання і самовизначення» [62, с. 83]. Поданий постулат слугує підтвердженням ще однієї спільної риси митців, яка криється в їхньому образному міфотворенні. Творчість Дебюссі, якого дослідники називають «музикантом міфу», значною мірою спирається на естетичні ідеали символізму, що стали підґрунтям для подальших індивідуально-стильових пошуків композитора.

Зрештою, як спільну рису творчого мислення бельгійського драматурга і Клода Французького, розглянемо категорію статичного, що є суміжною в такому розрізі проблематики. «Мовчання у Метерлінка — динаміка, а слово — статика» [62, с. 162]. Як відомо, статичність, передусім драматургічна, є одним із найвиразніших стильових маркерів Дебюссі. На композиційному рівні цей

стильовий атрибут репрезентовано через відхід від конфліктності, застосування фігуративно-фонового тематизму (з остинатними ритмічними фігурами), специфічних тембрових рішень тощо. Продовжуючи паралель із методом Метерлінка, можемо припустити, що функція динаміки у Дебюссі реалізується у внутрішньому наповненні музичної форми, у тому постійно рухливому, мінливому, процесуальному русі тематичного матеріалу, який сполучається зі зовні «застиглою» архітектонікою цілого.

Оперний шедевр Дебюссі став хрестоматійним репрезентантом естетики тиші як антиромантичної складової дебюссізму. Однак прояви особливої виразової манери композитора («музична безмовність») можна віднайти і в творах інших жанрів: камерно-вокальних, камерно-інструментальних, оркестрових. Видається, це зумовлено, серед іншого, палкою схильністю композитора до використання екзотизмів. Як зазначалося вище, властиве Дебюссі особливе сприйняття тиші, перейняте ним (принаймні частково) з мистецьких зразків неєвропейських регіональних культур, унаочнюється впливом яванського гамелана з його своєрідною «зневзвученою» ладовою та тембровою специфікою. А зацікавленість ідеями конкретних митців (представників інших цивілізаційних локацій) та наявність особистих контактів з ними стали новим імпульсом у його філософських й образних шуканнях. В. Жаркова у статті «Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт» описує вагому роль персональної комунікації двох зазначених митців. Дебюссі перейняв у індійського суфія переконання, що «поруч із тими звуками, які ми маємо можливість почути, знаходяться звуки, що резонують у просторі “нечутного”, у просторі “тиші”, але вони так само мають свої смислові поля. Між цим абстрактним звуком (як джерелом усього) і музикою, як його матеріальним виявленням, існує зв'язок. Музика постає “посередником” між невлотливими (тонкими) і більш рельєфно виявленими вібраційними рівнями, що відтворюють духовні еманации в звукових структурах, які ми здатні сприймати через слух» [29, с. 32]. Окреслені спроби заглибитися в царину фізично нечутних медитативних практик стали початком швидкого розгортання нової

модерністської, а згодом й більше, авангардної та постмодерністської естетичної парадигми.

Як приклад композиторської роботи з тишею у ХХ столітті варто згадати трьох митців: представника нововіденської школи, «маестро тиші» А. Веберна з його оркестровими мініатюрами, авангардистів П. Булеза з експериментами у ледь не всіх тогочасних техніках композиції, та Дж. Кейджа, відомого дзен-буддистськими творчими схильностями (хрестоматійною є всесвітньознаменита композиція «4'33"»). Отже, можемо стверджувати, що Дебюссі — один із перших модерністів, хто відкрив глибокий виразовий ресурс естетики мовчазного з його багатогранністю: драматургічна тиша статичних станів і фіналів згасання, символістська тиша «мовчання про почуття», східна тиша медитативного мовчання. Прийняття і перевтілення ідей автора «Фавна» молодшими сучасниками та представниками прийдешніх поколінь забезпечили йому гідне місце у культурно-естетичній спадщині європейського модернізму.

Якщо перейти до більш «приземлених», суто технологічних композиторських засобів, що відтворюють або створюють тишу, доречно принагідно дослухатися до твердження А. Черноіваненко: «Музичними значеннєвими носіями тиші можуть виступати паузи, фермати, хронотопні параметри, жанрові “формули”, гучнісна динаміка, звук-тема, звук-образ, прийоми звуковидобування, форми виконавських рухів інструменталіста і т.д. Перераховані можливі знаки тиші використовуються композиторами та виконавцями варіативно, їхня інтерпретація визначається, переосмислюється й сприймається в контексті цілого. У континуальності такого процесу взаємодії висловлюваного і того, що мається на увазі (рівно подаваних виконавцем), утворюється, як у будь-якій мові, своєрідна аура тиші» [63, с. 308]. Лєвова частка перерахованих засобів неординарно використовувалася французьким композитором, що на сьогодні закріпило за ними статус усталених дебюссістських прийомів.

Відомо, що велику увагу К. Дебюссі приділяв авторським ремаркам у нотному тексті. С. Яроцинський показово наводить понад десять відтінків тиші або ефектів затихання звучання, що свідчить про неабияку деталізацію образних намірів композитора. Науковець декларує таку фундаментальну позицію: «Майже вся музика Дебюссі виникає з тиші, часом завмирає і занурюється в неї, ніби вслухаючись у таємниці життя і смерті, в “надчуттєве”» [97, с. 152]. Інший польський дослідник Марчін Тшезьок розвиває та уточнює згадану тезу щодо розмаїття динамічних ремарок: «...у таких випадках ми чуємо не так різницю в інтенсивності звуку, як різницю у його локалізації. Між цими місцями простягається простір тиші ... звук Дебюссі — перш за все у його фортепіанних творах — часто звучить довго, навіть до самого кінця. Таким чином межа між звуком і тишею природним чином стирається» [97, с. 183]. На підтвердження сказаного достатньо згадати фортепіанну прелюдію № 2 «Мертве листя» з Першого зошита. Автор демонструє філігранну подачу образу тиші: в прозорості багат шарової фактури помітні крихітні градації крещендо/дімінуендо (в межах *p*, *pp* і навіть *ppp*) умовного мелодико-декламаційного шару; на тлі залігованих співзвуч вони створюють ефект застигlosti. Взагалі два зошити фортепіанних прелюдій можуть слугувати деталізованим звуковим атласом для спостережень над роботою композитора в царині музичного невимовного.

Здійснивши огляд факторів, які передували, формували і затвердили концепцію тиші/мовчання у творчості Дебюссі, можемо структурувати отримані дані на трьох масштабних рівнях, пов'язаних із успадкованими від романтизму та новими контекстами. Соціальний вимір композиторського інтересу до тиші був зумовлений специфічними типами презентації, властивими романтичному мистецтву, які спричинили модифікацію сценічно-концертного комунікаційного простору. Образно-ідейний вимір музичного концепту тиші окреслився також у річищі взаємодій, через комунікацію композиторів із дотичною до проблематики тиші творчістю художників, драматургів, поетів-символістів та носіїв екзотичних культур, зокрема азійсько-тихоокеанського ареалу. На ґрунті синтезу ідей імпресіонізму, символізму та екзотизму, здійсненому в творчості Дебюссі,

зусиллями його вірних послідовників постав *дебюссізм*, персонально-стильовий феномен з виразним антиромантичним спрямуванням. Примітно, що одним зі спільних знаменників для усіх трьох різнохарактерних та різноорієнтованих стильових явищ стала саме концепція тиші, що правила за ціннісний орієнтир для численних модерністських рухів, як мистецьких, так і загальнокультурних, і навіть філософських. Композиційний (суто технічний) спосіб «озвучення» тиші, звісно, є більш матеріалізованим та полягає передусім у деталізованій градації відповідної динаміки, тонкій слуховій регуляції тембрових нашарувань, системному використанні цезур, фермат і пауз як смислових елементів музичної тканини, специфічних остинато тощо.

Не менш важливим чинником зростання музичного інтересу до категорії тиші був широкий загальномистецький тренд у кінематографі, щільно пов'язаний із живописними та літературними новаціями. Саме цей комунікативний мистецький комплекс створив передумови для появи індивідуального концепту тиші авторства Дебюссі. Окрім інших, суто художніх аргументів, композитор розробляє його як спосіб ефективного протистояння вагнеризму, передусім у сфері оперного театру, а згодом в інших жанрах.

Отже, систематизована сукупність фактів дозволяє стверджувати, що образно-смілова сфера тиші склала одну з ідейних та композиційних засад дебюссізму, виступала його упізнаваною художньою емблемою та породила хвилю зацікавленості у композиторів, які вже не належали до кола дебюссістів і представляли покоління авангардистів та постмодерністів. Щоправда, тиша у їхніх опусах відтворюється на інших культурно-естетичних підвалинах, однак початкові порухи у відповідному напрямку зародилися в західній музиці ХХ століття завдячуючи натхненній творчості Клода Дебюссі.

Здійснена спроба узагальнити спостереження за функціонуванням концепції тиші у творчості Клода Французького дозволяє точніше визначити рівень її взаємодії з іншими базовими композиційними прийомами для формування якісно оновленої стильової характеристики творчості композитора.

## Висновки до розділу 2

Розглянуті специфічні контексти функціонування дебюссізму є вкрай важливими для розуміння самої природи досліджуваного феномена та обставин його розвитку. Їх урахування вкупі з оптикою культурної спадщини висвітлює досліджуваний феномен у ширших історико-політичних рамках, виявляє у його складі переосмислені або зовсім нові естетико-стильові компоненти (екзотизм, концепт тиші), глибше оприявнює зв'язок дебюссізму з минулим (романтизм, Р. Вагнер персонально та похідний від його життєтворчості вагнеризм) та майбутнім (авангардизм-посмодернізм в особах П. Булеза та Дж. Кейджа).

Долучення до методології дослідження категорії спадщини гостро актуалізує дебюссізм як явище, що постало у французькій культурі в процесі пошуку виходів із соціополітичних потрясінь часів Третьої республіки та розвивалося в руслі завоювання свободи у громадській і мистецькій сферах. Більше того, ідейно-естетичні новації, закріплені за дебюссізмом, значною мірою були спричинені ментальними зрушеннями всередині французького суспільства, яке за *період, на який майже хронологічно вичерпно припадає біографія Дебюссі*, пройшло унікальний шлях національного самоусвідомлення у зв'язку з трагічними викликами часу. Фактор двох повномасштабних військових зіткнень Франції та Німеччини, глобальна зміна їхнього державного устрою, полярний обмін геополітичними позиціями, перегляд внаслідок цього національних ідеологічних установок спричинили докорінні зсуви у французькому лідерському соціумі, зокрема у його мистецькому сегменті.

Заснування Національного і Незалежного музичних товариств стало проривним моментом у розвитку музичних інституцій на батьківщині Дебюссі при його житті. Однак розгортання діяльності цих мистецьких об'єднань мало неоднозначні прояви і супроводжувалося, з одного боку, зростанням солідарності у питаннях захисту національних кордонів, а з іншого — розбіжностями у проблематиці ставлення до кордонів мистецьких. На тлі музично-інституційних дисонансів загострилися дискусії французьких митців щодо можливості використання іноземної музики. Попри те, що політична

пересторога мотивувала одну частину французької мистецької спільноти радикально відмовитися від ворожого німецького (особливо вагнерівського) контенту, інша частина музичного середовища вбачала в цьому позитивний плюралізм творчого волевиявлення. Криза зіткнення протилежних позицій на персональному та інституційному рівнях утворила соціальне (в широкому національному значенні та водночас у вузькому сенсі мистецької спільноти) поле, на якому виріс дебюссізм. Його громадська платформа підживлювалася критично-публіцистичними заявами композитора. Оборонна позиція Дебюссі наголошувала на важливості збереження національної культурної спадщини, до того ж він презентував себе як носія національної ідентичності, що спричинило черговий сплеск його популярності за часів Великої війни. Прикметним фактом є те, що на сьогодні дебюссізм і сам став частиною модерністської культурної спадщини. Таким чином прослідковується своєрідне перетікання спадкових об'єктів від одного покоління до іншого.

Немалозначним фактором появи та бурхливого розвитку дебюссізму стала опозиція Клода Французького до панівного в тогочасній Франції вагнеризму. Взаємопов'язані іменні явища зіштовхнулися на роздоріжжі епохальних музично-історичних процесів: естетичного відгомону пізнього романтизму та нарощування модерністських тенденцій. У кожному із сутнісних зрізів дебюссізму (стильовому, феноменологічному, художньо-епохальному та національному) виявляються наслідки прагнення Дебюссі до свободи, яку можна охарактеризувати як його персонально-психологічний, творчий та громадянський лейтмотив. Зростаючи почасти в романтичній колісці, в атмосфері магнетичних вагнерівських ідей, митець, завдяки послідовному дотриманню ідеалу свободи, спромігся відкрити вражаюче нові художні та технологічні перспективи колективного композиторського мислення модерністської доби.

Проаналізовані контекстні рамки додатково сприяють виявленню культурно-естетичного коріння дебюссізму. Одним із його вагомих паростків став екзотизм, звернення до якого зумовило формування принципу стильової

багатовекторності. Використання Дебюссі звукових елементів міфологізованих, архаїчних або ж географічно віддалених культур (як реальних, так й імітованих) та їх подальша рецепція в опусах послідовників сформували модерністський конструкт дебюссізму в його практично-композиційному осягненні. До того ж, вдаючись до інонаціональних інтонаційних елементів, автор «Фавна», як би парадоксально це не звучало, мав намір суттєво зміцнити національний каркас сучасного йому французького музичного мистецтва. Зіставлення екзотизму як феномена колективного походження із дебюссізмом як персональним явищем допомагає зафіксувати ієрархічну комунікацію всередині модерністських стильових процесів і усвідомити факт підживлення дебюссізму певними тяглими культурними традиціями, в межах яких поступово накопичувалась антиромантична світоглядна енергія та акумулювались актуальні ідейні комплекси.

Найбільш відчутний ефект незворотності щодо автономного ідейного спрямування дебюссізму мав «доданий до нього» концепт тиші. Базуючись на еволюції поведінки в публічних концертних установах, композитори доби зрілого та пізнього романтизму створили стійку соціальну модель слухання-сприйняття академічної музики в мовчанні. Це дозволило тогочасним митцям-музикантам увиразнити провідні ідейно-художні меседжі. Проте за модерністської доби, починаючи з творчості Дебюссі, виникає оновлена модель комунікації між змістом виконувануваного твору та аудиторією. Переорієнтація тиші із другорядного (принаймні, допоміжного) змістового компонента на провідний естетичний концепт стала революцією епохального масштабу. Окреслений засадничий образно-смісловий вектор дебюссізму гарантував радикальне оновлення ідейних підходів композиторів прийдешніх мистецьких формацій не лише у Франції, Європі, але й у західному світі загалом. Отже, дебюссізм на перетині проаналізованих контекстів постає комплексним і багатовекторним виразником культурної спадщини модерністської доби.

## РОЗДІЛ 3

### РЕЦЕПЦІЯ ДЕБЮССІЗМУ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

*«Сьогодні вплив Дебюссі відчувається повсюдно: він збагатив музичну мову виразами й зворотами, які стали для неї необхідними і від яких жоден митець — не лише у Франції, а й у будь-якій країні світу — не захотів би відмовитися... Питання полягає лише в тому, як буде використано цей скарб, відкритий одним і перетворений на спільне надбання...»*

*Луї Лалуа [104, с. 508]*

#### **3.1. Смерть Клода Дебюссі та новий оберт рецепції дебюссізму: огляд газетних некрологів**

Починаючи з другої половини ХХ століття, поняття рецепції зазнає стрімкого дослідницького розвитку і входить у широкий понятійний/термінологічний науковий обіг, а на межі ХХ–ХХІ століть використання цього поняття зі специфічною інтерпретацією його сутності стає трендом чи не в кожній дисциплінарній сфері. Філологія, юриспруденція, культурологія, філософія, естетика, соціологія, біологія — далеко не весь перелік наук, де нині на п'єдесталі понятійного апарату знаходиться *рецепція*. Проте найбільш знаковим є використання зазначеної дефініції в різних сферах мистецтвознавства. Особливо актуальними видаються музикознавчі рецептивістські студії у галузі модерністської естетики, оскільки творчість її adeptів формує особливу систему, що має «складний характер взаємозв'язків і взаємоперехрещень локальних модерністських стилів, які, на відміну від універсальних, функціонують у спільному художньому просторі не поодиноці, а інтегровано — як комплекси, групи й тандеми» [38, с. 70]. Окреслена

міксованість стильових тенденцій є широким проблемним полем, що потребує глибшого і більш прискіпливого погляду у вітчизняному музикознавстві.

Одна зі стильових підвалин модернізму — творча спадщина Клода Дебюссі, що утримувала ключові позиції на шпальтах музично-критичних журналів, у нотних видавництвах та програмах концертів, і її вплив зберігається до сьогодні. Маючи колосальне значення для розвитку європейської музичної культури, художня діяльність Клода Французького сприяла формуванню нової естетики серед численних митців, орієнтованих на його відкриття. Тож аналіз шляхів рецепції дебюссізму є спробою збільшити радіус впливу окресленого іменного феномена на творчість композиторів-модерністів першої третини ХХ століття.

Найґрунтовнішими на сьогодні є дослідження рецепції у сфері філології та літературознавства. У колективній монографії «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» [41] окреслено коло дослідників, які вплинули на формування теорії зазначеного поняття: «Школа рецептивної естетики стала відомою у світі завдяки працям Г. Яусса, В. Ізера, У. Еко, але її популярність значною мірою завдячує ідеям Р. Інгардена, М. Бахтіна, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, Р. Якобсона, Р. Барта та ін. Феноменологічна естетика, теорії інтерпретації текстів, читацького відгуку (Reader-response criticism) — по-своєму живлять широко тлумачену рецептивну естетику, яка помітно (а то й радикально) впливає на традиційне літературознавство, зумовлюючи його внутрішню диференціацію, методологічне переозброєння» [41, с. 13].

Філологиня Г. Косарева, окреслюючи сутність поняття, зазначає: «Теорія рецепції... розглядає проблеми художнього сприйняття, а також смислову парадигму “автор — текст — читач”, у якій головна роль у пізнанні, осмисленні, інтерпретації літературного твору відводиться саме читачеві (реципієнту), що виступає суб’єктом сприймання і створює “власний твір”» [39, с. 8]. Окрім відомої комунікативної тріади «автор—текст—слухач», участь реципієнта у творчому процесі можна диференціювати на два види: *пасивний* (полягає у пізнанні, усвідомленні сприйнятого матеріалу) та *активний* (передбачає

інтерпретаційну діяльність, що збагачує сприйняття новими особистісними смисловими кодами). Дослідниця виділяє також головний маркер рецепції, притаманний лише мистецтву: «Процес сприймання супроводжується емоційними переживаннями і є завжди цілісним. Особливість художньої літератури полягає в тому, що вона несе в собі не лише гносеологічну цінність, а й може викликати в читача естетичні почуття. Твір мистецтва стає тільки тоді художнім явищем, коли виражає свою естетичну цінність, коли між ним (об'єктом) і читачем (суб'єктом) виникають естетичні відносини. Саме на цій основі виникає емоційне тло, естетичне переживання» [39, с. 10]. Видається, що це твердження відповідає не лише літературі, але й музиці, яка формує інтерпретаційний маршрут реципієнта.

Відтак діяльність літературознавців стала додатковим поштовхом для музикознавчих студій у цьому проблемному полі. В українському музикознавчому середовищі останніх років специфіці рецепції приділено чимало уваги. Л. Кияновська [33], О. Кушнірук [40], С. Олійник [47], А. Приходько [49], Б. Сюта [57] у дослідженнях різного жанрового характеру (від статей до дисертацій) актуалізують важливість рецептивного аналізу в локальних та глобальних вимірах: рецепція жанру у творі композитора, рецепція стилю у його творчому доробку, рецепція творчості композитора в географічному регіоні, рецепція музичного твору у зразках інших видів мистецтв.

Однією з найновіших на сьогодні праць є дисертація Стефанії Олійник «Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова)» [47]. Науковиця досліджує не індивідуальну (поодинокую), а суспільну рецепцію творчості зазначених композиторів і окреслює чинники, що сприяють колективним рецептивним процесам. Авторка розглядає тлумачення поняття в кількох галузях гуманітаристики, посилаючись на знакові роботи її представників. Резюмуючи детальний огляд, С. Олійник стверджує, «що у різних наукових дисциплінах та працях, створених українськими дослідниками, термін рецепція фактично містить дві дії: 1) сприйняття/засвоєння певного явища; 2) інтерпретація явища

та її характерні вияви, зважаючи на досвід, середовище, історичні умови реципієнта» [47, с. 38]. Обираючи підґрунтя для застосування теорії рецепції, авторка дисертації спирається на роботи Л. Кияновської, зокрема її статтю «Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові» [33], у якій визначено своєрідні рецептивні «маршрути», що сприяють органічному засвоєнню типових для композитора якісних ознак. Особливо виразними (та основоположними для цієї статті) є суспільна активність митця (селф-промоушен), особисті контакти з іншими митцями, наукові та критичні публікації щодо діяльності композитора.

Наголосимо ще раз на своєрідності специфіки власне музичної рецепції. Згадану вище літературознавчу рецептивну тріаду «автор—твір—читач» у музикознавчому контексті можемо замінити на послідовність «композитор—твір—слухач». До того ж можемо доповнити її новими сегментами, в такому разі ланцюг виглядатиме як «композитор—твір—інший композитор—новий твір—слухач». Така схема передбачає творчий, інтерпретаційний, а надто інтеграційний процес діяльності композитора, що зазнав впливу певного мистецького еталону (джерела рецепції). Тобто митець сприймає матеріал, запозичуючи цілу стильову формулу або окремий технологічний прийом, внутрішньо перетворює (навіть перестворює) його, інтерпретує і в кінцевому результаті створює нову композицію, яка є, висловлюючись метафорично, відгомонам чужого голосу, записаним власною рукою.

Розставляючи акценти в історії становлення і розвитку процесу рецепції, С. Олійник стверджує, що «вияви суспільної рецепції композиторської творчості завжди мають певну хронологічну точку відліку. Активізація зацікавленості громадськості творчістю певного митця... зазвичай відбувається через безпосередню діяльність самого композитора чи близької особи з його оточення — учня, послідовника тощо. Як правило, можна прослідкувати, від яких фактів — концертної, педагогічної чи наукової діяльності композитора чи особи-медіатора, вперше був викликаний інтерес місцевих мешканців до творчості митця» [47, с. 41].

Конкретизуючи коло рецептивної специфіки до рівня персоналій, пов'язаних із творчістю Дебюссі, зазначимо, що на межі 1910–1920-х років в музично-критичній сфері з'являється значуща постать (за визначенням С. Олійник, особа-медіатор), яка сприяла поширенню посмертного дебюссізму на території Європи першої третини ХХ століття — ним став французький музикознавець і видавець Анрі Прюньєр (Henry Prunières). Будучи впливовою особою в культурних колах Франції, він зумів відродити славетне музично-критичне видання «La Revue Musicale». Вже другий його випуск у грудні 1920 року був повністю присвячений творчості Дебюссі та його впливу на музичну культуру різних країн Європи. Цей факт підтверджує активне поширення естетики Клода Французького по його смерті, а отже, рецепцію посмертного дебюссізму.

С. Олійник маркує ще одну вагому позицію функціонування рецепції: «До виявів рецепції композиторської творчості суспільством регіону можна зарахувати і вияви суспільного вшанування композитора — організація ювілейних акцій, музеїв, виставок, раритетних колекцій, надання його імені різним інституціям, створення та трансляція радіо-, теле-передач, фільмів тощо» [47, с. 42]. Саме загальнонаціональне за масштабом вшанування пам'яті Дебюссі відбулося завдяки ініціативі А. Прюньєра, який запропонував до другого випуску «La Revue Musicale», присвяченого пам'яті К. Дебюссі, сформувати нотну збірку «Tombeau de Claude Debussy»<sup>1</sup>.

Політичні, суспільні, духовні настрої перших десятиліть ХХ століття спровокували неоднозначність характеру європейського культурного устрою та непередбачуваність руху музичних ідей. Іронічний і водночас розпачливий погляд на нове, воєнне та післявоєнне існування Європи був особливо притаманним мистецькій спільноті. Сповнений протиріч світогляд молодого покоління, яке бачило жахи боїв, спричиняв кризу в суспільній свідомості — передусім через недоречність або навіть очевидний крах усіх довоєнних

---

<sup>1</sup> Детальний огляд окреслених подій буде здійснений у наступному підрозділі.

естетичних ідеалів, руйнацію попередніх економічних засад, розчарування у політичних сподіваннях, втрату моральних та релігійних устоїв. Це можна спостерігати і на прикладі дебюссізму, подальша історична картина поширення якого є доволі строкатою та різновекторною.

Як було визначено раніше, перша хвиля зацікавленості дебюссізмом формується ще за життя Дебюссі. Вона представлена десятками, якщо не сотнями творів композиторів, які так чи інакше зазнали впливу його музики. Крім численних суголюсних опусів французьких митців (Е. Саті, П. Дюка, М. Равеля, А. Русселя та багатьох інших), можемо вказати на низку яскравих дебюссістських творів зарубіжних композиторів: фортепіанний цикл Л. Яначека «В тумані» (1902), фортепіанний цикл Ф. Якименка «Уранія» (1904), інструментальний цикл К. Шимановського «Міфи» для скрипки і фортепіано (1915) тощо. Кожен із трьох названих митців по-різному був пов'язаний із дебюссізмом. Ф. Якименка, українського композитора-емігранта з Російської імперії, дослідники вважають прямим послідовником Дебюссі та прихильником імпресіонізму-символізму, що демонструє один із небагатьох нині популярних його творів, оркестровий «Ноктюрн» Соль мажор (1903). У творчій біографії польського композитора К. Шимановського, сповненій типових для доби модернізму стильових поворотів, музикознавці виділяють певний імпресіоністський період, що припадає на середину 1910-х років. Натомість музика оригінального, талановитого чеського модерніста Л. Яначека демонструє лише окремі приклади зближення зі стилістикою Дебюссі.

Окремого дослідження заслуговують прямі й наскрізні прояви впливу Клода Французького у творчості англійця Фредеріка Діліуса, італійця Отторіно Респігі, іспанця Мануеля де Фальї, не кажучи вже про угорця Бейлу Бартока, який неодноразово й чітко вказував на музику французького композитора як на безпосередній зразок для власної творчості (що відобразилось в опусах різних біографічних періодів, від опери «Замок Герцога Синя Борода» /1911, 1919/ до Концерту для оркестру /1943/).

Загалом же особливість тогочасного європейського музичного життя полягала в тому, що паралельно зі зміцненням культу Дебюссі, який став особливо відчутним в останні роки його життя та одразу ж після смерті, поширювались і протилежні тенденції. Знаковим маркером щодо бунту проти панування дебюссізму в попередні роки стала прем'єра балету «Парад» Е. Саті (1917). Музика твору ніби спростовувала головні цінності опозиційного явища — його витонченість, утаємниченість, рафінованість, націленість на «високу» естетику. Через рік тренд антиімпрессионізму та антисимволізму було твердо закріплено фактом публікації знаменитого літературного тексту «Півень та Арлекін» авторства лібретиста «Параду» Жана Кокто, який поряд із Саті став новим кумиром не тільки для музичної молоді, але й взагалі для мистецької спільноти, налаштованої на рішучі зміни.

Відтак дві згадані події, до того ж обидві паризькі, можемо вважати свого роду культурними маніфестами, мета яких — проголошення необхідності створення чогось нового, принципово антидебюссістського. Звісно, молоде покоління, представлене композиторами «Шістки», невідворотно відійшло від позиції наслідування ідей Дебюссі як старого, довоєнного кумира. Здавалось би, разом із Дебюссі мусив померти і дебюссізм, проте сталося не так: водночас із вкоріненням зазначеного опозиційного тренду, ніби у відповідь його прихильникам на початку повоєнного періоду спостерігається, без перебільшення, бурхливий сплеск рецепції дебюссізму.

Пропонуємо детальніше розглянути сумарну посмертну оцінку ролі автора «Фавна» та його ідей у музично-критичній площині, яка дала початок формуванню сталої європейської громадської думки щодо осмислення спадщини композитора.

Клод Дебюссі відійшов у вічність наприкінці березня 1918 року, в час, коли вершилась історія усєї Європи, коли епіцентр подій Першої світової війни змістився на західний фронт, зокрема на територію Франції. Відомо, що 21 березня, за кілька днів до смерті композитора, німецькі війська почали чергову наступальну операцію. Ось що про це пише газета «Одесский листок», яка у

1918 році видавалася на українських теренах: «Із Парижа телеграфують, що в суботу, неділю, понеділок (23, 24 та 25 березня) місто було піддано бомбардуванню із далекобійних гармат. <...> Газети повідомляють про страшну паніку, що виникла в Парижі. <...> Вибухи поновлювались кожні 15 хвилин. <...> Останній снаряд влучив у місто (25 березня — С. Д.) об 11-й годині 52 хвилини вечора» [46, с. 3].

Саме у такій атмосфері тотального страху усього французького суспільства перед невідомим майбутнім спливали фінальні години життя К. Дебюссі. 25 березня, під гуркіт німецької артилерії, він зробив свій останній подих. Французький музичний критик Луї Шнайдер в газеті «Le Gaulois» від 27 березня 1918 року зазначає: « <...> Клод Дебюссі помер. Його перемогла невиліковна хвороба, що підточувала митця впродовж трьох років. Він згас у понеділок ввечері, о 22:30, в оточенні його сім'ї. <...> Раптово, неначе удар грому, смерть прийшла розбити наші надії» [106, с. 1].

Дебюссі був похований у Парижі на цвинтарі Пассі 29 березня 1918 року. Цю трагічну втрату можна означити як черговий поштовх для розширення рецепції музикантами-сучасниками ідей композитора, оскільки, висловлюючись досить вільно, відхід Дебюссі з життя не став перепорою для подальшої популяризації його постаті та творчості. Натомість сам факт смерті, широко висвітлений у пресі, слугував ледве не кульмінаційним етапом історичного «піару» митця, який, враховуючи обставини, так би мовити, «гучно закрив за собою двері».

Власне, спектр реакцій на смерть Дебюссі (а саме зафіксовані у масовій пресі відгуки) формує широке поле для музикознавчої роботи, зокрема, на шляху дослідження соціального аспекту дебюссізму. Тому в цьому підрозділі обрано дещо неординарний спосіб аналізу впливу Дебюссі на тодішню музичну культуру, заснований на залученні матеріалу європейських газетних некрологів. За допомогою таких специфічних джерел, представлених у періодиці того часу, можемо виявити безпосередній характер ставлення до Дебюссі сучасників, сутність їхніх критичних оцінок та первинні вектори сприйняття окремих творів,

виділити актуальні творчі зв'язки та паралелі з іншими композиторами, тобто висвітлити тіньові або утаємничені дотепер аспекти. Загалом було опрацьовано тексти тридцяти трьох газетних некрологів, розміщених у виданнях Франції, Німеччини, Іспанії, Італії, Канади, Швейцарії, Польщі, Угорщини.

Віднайдені матеріали можна розділити на дві категорії. До першої входять ті, що являють собою певну музикознавчу цінність. Хоча формально вони є некрологами, тобто зразками суто інформаційного спрямування, проте функціонально це проблемні статті, огляди, творчі портрети, які належать вже до аналітичного жанру критики. Зазвичай авторами таких некрологів є фахівці: композитори, музикознавці, музичні критики, а також театрознавці та письменники. До цієї групи можна віднести дванадцять опрацьованих некрологів.

До другої категорії залучаємо всі інші стисло-інформативні публікації в жанрі некролога, які містять переважно повідомлення про дату смерті композитора і вказують місце і час проведення похоронної церемонії.

Коротко розглянемо найважливіші положення із першої групи некрологів. Практично кожен із них розпочинається словами про французького композитора як видатну мистецьку постать, музиканта, який склав велику честь для своєї країни та окреслив горизонти найближчого майбутнього. Окремо і спеціально зазначимо широке застосування у некрологах засадничого для нашої роботи поняття «дебюссізм», завдяки чому зрозуміло, що відповідне явище спричинило широкий резонанс в тогочасному суспільстві і на момент смерті композитора згадувалося ледве не на кожній газетній шпальті. Таким чином, дебюссізм виступає тут у ролі певного маркера найближчого майбутнього й слугує лакмусовим папірцем для виявлення модерністських новацій персонального походження.

Зокрема, Едмон Епардо (Edmond Épardaud) — відомий французький письменник, журналіст, в майбутньому (1927) засновник журналу «Сінема», зазначав: «Клод Дебюссі дійсно представляв молоде покоління нашого (французького — С. Д.) ліричного мистецтва. <...> Він підтвердив надію на нові

часи. Його мистецтво було щасливим та впевненим пошуком майбутнього» [87, с. 2]. Автор некролога стверджує також, що поява опери «Пеллеас і Мелізанда» «знаменує собою важливу дату в історії французької музики як відправної точки для нової ери» [87, с. 2].

Вкрай показовим є той факт, що сучасники композитора вбачали у його творчості принципово інший, порівняно з усталеним, тип мислення, нову естетику. У французькій газеті «Le Petit Journal» знаходимо таке твердження: «<...> дебюссізм для наших молодих композиторів стане ознакою модернізму і буде протистояти старомодним традиціям» [107, с. 3]. Ці слова підтверджують висунуту нами тезу про те, що дебюссізм є однією з багатьох складових модернізму і саме такий вимір його усвідомлення знаменує зрушення європейської суспільної думки вже станом на весну 1918 року.

Звернемо увагу і на композиторські персоналії, які зустрічаються на сторінках газетних некрологів в контексті співставлення. Власне, першим після головного героя некрологів — Дебюссі, — фігурує Р. Вагнер. Його ім'я найчастіше вживається авторами статей, які порівнюють двох геніїв.

Іншими ключовими особами, які згадуються у деяких некрологах, — тими, чия творчість передусім вплинула на Дебюссі, — є Ж.-Ф. Рамо і особливо М. Мусоргський. У німецькій газеті «Neue Hamburger Zeitung» від 28 березня 1918 року знаходимо цінні паралелі щодо Дебюссі, котрий «не слідує логічним правилам гармонії, якого можна поставити в одну групу з англійським Скоттом, російським Скрябіним, австрійським Шенбергом» [124, с. 7]. У цьому твердженні вбачаємо прагнення анонімного автора показати, що Дебюссі є принципово сучасним композитором із модерністським складом мислення, на що вказують порівняння із митцями, імена яких (принаймні, два останніх) були синонімами радикальності в музиці того часу. Неабияк цінною й оригінальною, незвичною для нас, є наведена у цьому некролозі паралель Клод Дебюссі — Феруччо Бузоні. Зокрема, тут співвідносяться фортепіанні твори Дебюссі та «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» Бузоні. Автор зазначає, що в напрямку, прокладеному першим, рухався і другий.

Окремої уваги заслуговують композитори-послідовники, або ж реципієнти Дебюссі, які фігурують на сторінках некрологів. Ось які імена виділяє Зігмунд Післінг (Siegmond Pisling) у газеті «Berliner Börsenzeitung», стверджуючи, що Дебюссі, поза сумнівом, є унікальним феноменом. Розпочинаючи виклад думки метафорично, автор статті досить тонко ілюструє сутність впливу Дебюссі на інших композиторів. Він пише: «Французьке прислів'я звучить так: “Моя склянка маленька, але я п'ю зі своєї склянки”. Хто вважає, що склянка Дебюссі маленька, той має визнати, що у нього немає власної склянки. Багато людей пили зі склянки Дебюссі, доки музикант не спустошив її до останньої краплини. Дебюссі створив школу. У Франції треба, мабуть, згадати Равеля, за межами Франції — Сиріла Скотта, “англійського Дебюссі” Діліуса, Сібеліуса, Корнгольда» [132, с. 4]. Вочевидь, під словами «Дебюссі створив школу» автор мав на увазі рух прихильників композитора, які або були його прямими послідовниками, або вдавалися до наслідування його окремих композиторських прийомів, проте автор некролога уникнув можливості пов'язати цю школу із поняттям дебюссізму.

Найбільш значущими серед усіх некрологів є ті, що містять характеристику творів Дебюссі, особливостей його композиторської техніки та засобів музичної виразності. Так, французька газета «Le journal des débats politiques et litteraires» повідомляє читачеві про велику кількість опусів Дебюссі та подає їх у хронологічному порядку задля підкреслення вагомості його спадщини для культури Франції.

Іспанська газета «La correspondencia de España» визначає Дебюссі як «лицаря, найактивнішого з новітньої французької школи» [102, с. 3] та стверджує, що його композиторська техніка «більш ніж просто правильна, вона бездоганна, вона стала одним із помітних фундаментів його слави» [102, с. 3]. У німецькій газеті «Berliner Börsenzeitung» вже згадуваний Зігмунд Післінг характеризує особливості гармонії Дебюссі: «Дебюссі необхідно постійно слухати між рядків <...>. Його гармонії можна оцінити тільки за особливою шкалою. Ці гармонії нібито водять хороводи, не тримаючись за руки, так само як

і фантазії, що об'єднуються у підсвідомості. Зникає різниця між консонансом і дисонансом. У Дебюссі ці поняття стають несуттєвими» [132, с. 4]. Наведені слова слугують підтвердженням однієї з головних новацій Дебюссі — відходу від класичної функціональності гармонії та відповідно приходу до колористичності й сонористичності.

Золтан Кодай — видатний угорський композитор, сподвижник Б. Бартока, музикознавець-фольклорист, автор некролога, розміщеного в угорському журналі «Nyugat», зазначає, що «найбільшим своїм досягненням йому (Дебюссі — *С. Д.*) зобов'язана культура тембру. Він відкрив не бачені раніше колористичні можливості фортепіано та оркестру» [35, с. 640]. Зазначимо, що принципи роботи Дебюссі з тембрами ледве не найчастіше за всі інші піддавались рецепції з боку композиторів-послідовників.

Здійснивши окреслену ретроспективу, розуміємо, що по суті усі некрологи/критичні статті акцентують «на широкий загаль» ті новації видатного французького митця, які в концепції нашої роботи розглядаються в ролі структурно-композиційних одиниць дебюссізму та векторів його соціального розповсюдження, власне, в час, коли самого його творця не стало.

Смерть Дебюссі як архітектора музичного модернізму (або принаймні, одного з них) відгукнулася відчутною втратою для молодого покоління послідовників, натомість, можливо, спричинила утвердження на головній музично-історичній авансцені 1920-х тих композиторів, які раніше не з власної волі знаходилися в тіні автора «Фавна». Таким, приміром, був Равель, якому почасти докоряли в епігонстві Дебюссі. Таким був і Саті, який до прем'єри балету «Парад» (1917) та до того, як став натхненником «Шістки», почувався «пригніченим» авторитетом Дебюссі на особистісному рівні та «відтісненим» ним у творчому плані.

### 3.2. Історія видання «La Revue Musicale» і збірки «Tombeau de Claude Debussy»

Французька загальномузична, а в її межах — особливо — музична періодика на початку ХХ століття перебувала в стані бурхливого інституційного розвитку. Цей час характеризувався частою появою нових видань, їх регулярних перетворень і численних структурних змін. Унаслідок означених процесів частина видань припиняла своє існування як остаточно, так і шляхом реорганізації через злиття з іншими.

Сучасний канадський музикознавець, професор факультету музики в університеті м. Монреаль Мішель Дюшоно (Michel Duchesneau) у статті «“La Revue Musicale”, або музичний фенікс» [86] здійснює огляд французької періодики початку ХХ століття, яка стала підґрунтям для створення, власне, «La Revue Musicale». Як бачимо, вже у назві підкреслено тяглість історії цього непересічного видання, тож автор докладно відстежує послідовність подій в еволюції найбільш резонансних аналогів зі сфери музичної журналістики і критики: «У 1907 році музикознавець Жюль Екоршевіль об'єднав “Mercure musical”, заснований 1905 року Луї Лалуа та Жаном Марнольдом, і “Bulletin de la section française de la Société internationale de musique” <...>. У січні 1908 року журнал став називатися “le Bulletin français de la SIM Société internationale de musique (section de Paris)”, замість колишнього “Mercure musical”. У 1909-му це оглядове видання відіграло важливу роль, а також перетворилося на “le Bulletin de la Société française des amis de la musique (SFAM)” <...>. У 1912 році оглядове видання Екоршевіля поглинає музичне “La Revue musicale”, засноване в 1902 році Жюлем Комбар'є, і в 1913 році воно також поглинає “Le Courrier”. Ці злиття та співпраця роблять “La Revue musicale SIM” журналом із великою читацькою аудиторією як у Франції, так і за кордоном, де найвидатніші музикознавці, композитори й музичні критики тих часів писали статті, нариси та критичні статті під керівництвом музикознавця Жюля Екоршевіля» [86].

Проте суттєвий успіх та пов'язані з ним подальші амбітні плани Екоршевіля не були реалізовані, оскільки початок Першої світової війни

спричинив кризу в усіх сферах суспільного життя Франції, зокрема і в журналістиці. Звісно, в часи фатальних життєвих потрясінь більшість видавництв, надто ж мистецьких, припинили діяльність, натомість актуальними залишалися лише щоденні газети або видання, наповнені політично-патріотичним контентом. З іншого боку, з початком війни виникла нарешті можливість змінити формат та статус видання з умовно міжнародного (у якому насправді домінували німецькі музикознавці) на суто національне, де мали б змогу до професійного розвитку власне французькі автори. Як вважає М. Дюшоно, «смерть Екоршевіля на полі бою в 1915 році, здається, опосередковано полегшила завдання націоналістично налаштованим музикознавцям створити Французьке товариство музикознавства (SFM) на руїнах Міжнародного музичного товариства у 1917 році. Згодом “SIM Musical Review” остаточно зникає на користь Вісника (Bulletin) нового товариства, який отримує назву “Revue de musicologie”» [86]. Отже, Екоршевіль був тим редактором, хто започаткував, «тримав і утримував» видання переважно ціною власних зусиль, проте виплекана ним структура виявилась колосом на глиняних ногах.

Саме у такій критичній ситуації в авангардні ряди видавничої сфери виходить музикознавець Анрі Прюньєр. У 1916 році уряд Франції відрядив його працювати у складі економічної місії в Італії, яку очолював дипломат Поль Клодель, в майбутньому — знаменитий поет, літератор, співавтор А. Онеггера та деяких інших композиторів «Шістки». Там А. Прюньєр в співпраці зі ще одним знаменитим митцем, піаністом Альфредом Корто, організовує концерти французької музики та розширює коло артистичних знайомств. Уже в 1917 році у своєму римському будинку Прюньєр влаштовує зустрічі художників, музикантів, критиків. Саме під час його дипломатичної служби у складі місії зароджується ідея створити нове французьке видання, яке мало би міжнародну читацьку аудиторію та пропагувало ідеї сучасної музики. Від того часу починається пошук інвесторів і партнерів для амбітного проєкту з відродженою назвою «La Revue Musicale».

У згаданій статті М. Дюшоно окреслює групу ключових персон, які були до цього причетні, та відновлює послідовність подій, що відбулися протягом 1915–1918 років і слугували відправною точкою в реалізації задуму Прюньєра. Зокрема, це й був «Поль Клодель, який встановив контакт Прюньєра з командою “Nouvelle Revue française” (NRF), у якій слід згадати Жака Рів'єра <...>. Прюньєр підписує угоду з директором видання “Gallimard”, від якого залежить NRF, Гастоном Галімаром. Видання “Gallimard” надасть “La Revue Musicale” початкові послуги з розповсюдження та продажу» [86].

Перебування А. Прюньєра в Італії виявляється доленосним чинником стрімкого розвитку проєкту, адже він переконує графа Сан-Мартіно (одного з директорів римської Академії «Санта Чечілія») увійти до ради директорів. Також завдяки роботі в дипломатичній місії Прюньєр домовляється з французьким військовим аташе в Італії Жоржем Нобльмером (Georges Noblemaire) про те, аби той став акціонером майбутнього видання. «Саме під час війни Прюньєр зустрів декількох своїх майбутніх співробітників, таких, як композитори Казелла і Маліп'єро та критик Гвідо Гатті, які регулярно подавали музичну хроніку з Італії» [86]. Згодом Прюньєр знайомиться з бельгійським банкіром та меценатом Анрі Ле Бюфом, через якого здобуває майбутній ринок збуту на території Бельгії.

Повернувшись до Франції, Прюньєр вже після війни, у 1920 році, втілює свою ідею в життя. Він відмовляється від суто музикознавчого підходу в komponуванні змісту журналу та доповнює його публікаціями, що відбивають міжпредметні зв'язки музики з хореографією й літературою. Як результат йому вдається актуалізувати видання, зробивши журнал цікавим для значно більшої кількості передплатників із багатьох європейських країн. Проте, звісно, музика обіймала домінуючу позицію у формуванні контенту журналу: музика старовинна, у якій Прюньєр був фахівцем, і музика модерністська, яку він пізнавав сам та знайомив із нею весь європейський світ.

Після виведення «La Revue Musicale» на ринок А. Прюньєр як вправний топ-менеджер домогся різкого збільшення збуту свого культурного продукту. Видання виходило одинадцять разів на рік. Звичайний випуск містив близько ста

сторінок. Майже щороку готувався також спеціальний випуск, у якому міг бути розміщений нотний додаток.

Прихильна читацька аудиторія, надаючи перевагу саме цьому виданню, зумовила його ледь не монопольне положення у мистецькій критичній сфері. До того ж, попри високу ціну підписки, розорені війною європейці не шкодували грошей. Наприклад, передплата звичайного видання складала 50 франків у Франції, 60 за кордоном (для порівняння, ціна буханця хліба в Парижі у 1920 році становила приблизно два франка). Для VIP-поціновувачів мистецтва виходив люксовий варіант «*La Revue Musicale*», виготовлений на папері з чистого льону, зі вставними гравюрами на ще рідкіснішому японському або китайському папері та з розкішною палітуркою. Це коштувало 100 франків у Франції, 120 за кордоном.

Найвідоміші тогочасні композитори, зокрема К. Дебюссі, М. Равель та І. Стравінський, перебували в постійному фокусі публікацій видання. Не без його медійного авторитету за ними як за життя, так і після смерті закріплювався статус провідних митців. Молодші або менш відомі творці (такі як М. де Фалья, П. Дюка, Ф. Шмітт та ін.), потрапивши в поле зору оглядачів журналу, доволі швидко ставали трендовими авторами по всій Європі. «У 1920-х роках, перш ніж радіо стало ефективним засобом комунікації, “*La Revue musicale*” слугував містком між музичним світом та любителями музики» [86].

Отже, на межі 1910-х–1920-х років журнал «*La Revue musicale*» зіграв, без перебільшення, ключову роль у закладенні основи композиторського, виконавського, музикознавчого і критичного пізнання модернізму. Саме це видання надавало якнайширшу панораму поточного музичного життя Франції та зарубіжних країн завдяки створенню нотних додатків до випусків журналу з творами сучасних композиторів. Додатки слугували практичною складовою суто музикознавчої та критично-публіцистичної частини видання, а також забезпечували оновлення репертуару для концертів сучасної музики, що відбувалися під патронатом «*La Revue musicale*». Таким чином, величезну мережу представництв, групу кореспондентів (або простих співробітників) та

спільноту передплатників журналу в різних регіонах можна образно порівняти з мистецькою павутиною Європи, що міцно пов'язала між собою ще зовсім нещодавно ворожі країни.

В інтерв'ю для «Nouvelles Littéraires» у 1929 році А. Прюньєр окреслив ідейну концепцію свого дітища: «Обов'язком музичного критика, гідного цього імені, мені здається, є намагання докласти максимум зусиль, щоб розвіяти незнання публіки та її абсурдні забобони, змусити її полюбити як мистецтво минулого, про яке вона й не підозрює, так і мистецтво сьогодення, яким вона гидує апріорі. Саме в такому дусі я заснував “La Revue musicale” у 1920 році» [86]. Завдяки ентузіазму Прюньєра його журнал став найпопулярнішим та найґрунтовнішим виданням перших десятиліть ХХ століття (а саме періоду між двома світовими війнами), акцентованим на реалії музичного модернізму.

Показово, що творчість К. Дебюссі обіймала ключові позиції на шпальтах журналу впродовж всього періоду його існування, оскільки вочевидь мала колосальне значення для розвитку тогочасної європейської музичної культури. Будучи свого роду паростком модернізму на межі ХІХ–ХХ століть, художня діяльність Дебюссі сприяла формуванню нової естетики та кристалізації нової свідомості, об'єднувала численних композиторів, котрі зазнали впливу дебюссізму.

Разом з тим через драматичні події фіналу Першої світової війни європейська культурна громадськість не змогла приділити належної уваги факту відходу у вічність Клода Французького навесні 1918 року. З цієї причини за два роки по закінченню війни, у 1920-му, новоутворений (точніше, нововідтворений) «La Revue Musicale» на знак пошани видатному композитору присвятив йому окремий іменний випуск<sup>1</sup>. Автори статей аналізували значення творчості французького митця та характеризували його зв'язок з іншими національними музичними культурами.

---

<sup>1</sup> Нагадаємо, що журнал було засновано лише у листопаді, а вже у грудні того ж року його другий випуск вийшов як спеціальний меморіальний проект, пов'язаний із Дебюссі.

Згідно з даними Міжнародного реєстру музичної преси<sup>1</sup> [103] надалі впродовж всього періоду існування журналу (1920–1940 рр.) видано 81 нотний додаток до окремих випусків журналу. Були опубліковані тексти музичних творів, присвячених конкретним мистецьким подіям або персоналіям. Але нотний додаток до другого випуску журналу належить до категорії знакових, без перебільшення, історичних, оскільки містить не розрізнені композиції, а цілу нотну збірку під назвою «*Tombeau de Claude Debussy*» («Гробниця Клода Дебюссі»).

У створенні збірки взяли участь десять композиторів-сучасників Дебюссі, яких можна розділити на дві групи. До першої входять співвітчизники композитора, знані французькі митці: Моріс Равель, Ерік Саті, Поль Дюка, Альбер Руссель, Флоран Шмітт. Другу групу складають представники інших європейських культур: угорець Бейла Барток, іспанець Мануель де Фалья, «зарубіжний» росіянин з українським корінням Ігор Стравінський, італієць Джан Франческо Маліп'єро, англієць Юджин Гуссенс. Як бачимо, авторський склад збірки вельми представницький, що свідчить про винятковий художній масштаб і найвищий професійний рівень видання.

Яскравою ознакою стало включення до складу збірки лише нових, не опублікованих раніше творів, більшість яких були створені спеціально в межах проекту присвяти Дебюссі, ініційованого А. Прюньєром. У збірці міститься, відповідно, десять мініатюр, шість із яких написано для фортепіано, а чотири призначені для інших камерних виконавських складів. Зокрема, І. Стравінський запропонував фрагмент «Симфонії для духових», присвяченої Дебюссі, здійснивши його перекладення для фортепіано; М. Равель написав Дует для скрипки і віолончелі, матеріал якого пізніше увійде до його Сонати для скрипки і віолончелі; М. де Фалья надіслав твір для гітари (наявна також його авторська транскрипція для фортепіано); Е. Саті створив вокальну мініатюру з фортепіанним супроводом на слова А. Ламартіна. Жодна з цих п'єс, окрім Дуєту

---

<sup>1</sup> Детальніше про платформу *Le Répertoire international de la presse musicale, RIPM* див.: URL: <https://ripm.org/index.php>

Равеля, якому присвячений окремий підрозділ монографії В. Жаркової [26], не була достатньою мірою проаналізована або взагалі розглянута в українському музикознавстві, що додатково обумовлює актуальність цієї роботи.

Для виявлення рецептивної творчої комунікації зазначених авторів з ідейно-естетичною та композиційною складовою дебюссізму проаналізуємо окреслені десять творів детальніше.

### **3.3. Рецепція дебюссізму в спадщині європейського музичного модернізму на прикладі збірки «Tombeau de Claude Debussy»**

Найбільш вагомою естетичною рецептивною домінантою, що її демонструють автори збірки, є використання екзотичних елементів дебюссізму на рівні концепційного та словесно-композиційного оформлення музичного тексту. Окреслена концепція яскраво, хоч і різною мірою, втілена у мініатюрах П. Дюка, Ф. Шмітта та А. Русселя.

Творчі взаємини майже однолітків Клода Дебюссі (1862–1918) і *Поля Дюка* (1865–1935) розпочалися під час навчання у Паризькій консерваторії. Будучи учнями Ернеста Гіро по класу композиції, обидва прогресивно налаштовані студенти одразу знайшли порозуміння — як творче, так і особистісне. Відомо, що їхня міцна дружба тривала до самої смерті Клода Французького.

Знаковою обставиною можна вважати той факт, що топові, найбільш упізнавані твори двох композиторів співпадають за жанровими або сюжетними орієнтирами. Зокрема, симфонічне скерцо «Учень чародія» Дюка було написано за три роки після оркестрової прелюдії «Післяполудневий відпочинок Фавна», у 1897 році, а його єдина опера «Аріана та Синя Борода» (1907) заснована на сюжеті того ж автора, що й «Пеллеас і Мелізанда» — М. Метерлінка. Можливо, творчий паралелізм, до якого вдається Дюка, пояснюється свідомим наслідуванням кроків уже добре відомого в ті часи Дебюссі. Останній, будучи кумиром багатьох сучасників, задавав тон як у суто музичній царині, так і в

манерах поведінки, стилі одягу чи навіть способах формування артистичного іміджу.

1900 року Дебюссі високо оцінив Сонату для фортепіано Дюка, написавши з нагоди її появи окрему статтю, у якій відзначив майстерність колеги і таким чином дав «зелене світло» на шляху до його широкого визнання. Дюка, своєї черги, не оминав проявів взаємної уваги на адресу друга — зокрема, виявив значну підтримку Дебюссі під час написання «Пеллеаса і Мелізанди».

Добре відомо, що до самого себе Дюка був вельми критичним, тому в його доробку не надто багато композицій. Після 1912 року він фактично припинив займатися створенням музики, надавши перевагу педагогіці у сфері композиції. Шокуючі обставини смерті Дебюссі не могли залишити Дюка байдужим, тож він радо відгукнувся на пропозицію А. Прюньєра взяти участь у меморіальному проєкті.

*Фортепіанна н'єса П. Дюка «Смуток Фавна в далечині»* обрана редактором як номер один у переліку творів збірки і, як це очевидно вже з програмної назви, налаштовує на коло стійких образних асоціацій, пов'язаних із «Післяполудневим відпочинком Фавна» К. Дебюссі.

Скромна за обсягом оркестрова прелюдія, назвою і програмою якої стала еклога С. Малларме (1876), здобула надзвичайну популярність і швидко перетворилась на художню візитівку композитора. Ще важливіше, що вона започаткувала цілу серію музично-поетичних «Фавнів», утілених у різних жанрах — зокрема й самим Дебюссі. Більше того, рецепція на цей твір породила хвилю інтересу до екзотичних антично-міфологічних сюжетів (і відповідних персонажів) із боку митців-модерністів. Тож художньо-композиційна ідея П. Дюка полягала у створенні ремінісценції до найвідомішого в історії музики «Фавна», адже це неодмінно спрямує думку слухача до образу його славетного автора. Окреслений задум був реалізований завдяки своєрідній тематичній організації мініатюри. В її основі — характерна ритмомелодична побудова, що є квазіцитатою із «Післяполудневого відпочинку Фавна» (Додаток А, приклад 3.1). Навіть неозброєним оком можна побачити її схожість із основною

флейтовою темою Дебюссі (Додаток А, приклад 3.2). О. Жарков та І. Коханик у ґрунтовній статті, присвяченій тембровій композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Дебюссі, наголошують на винятковій значущості флейтової теми для розвитку всієї музичної тканини, ба більше, для формування концепції твору: «Фраза флейти — *initio* твору, всі інші елементи композиції, в тому числі темброві, проявляють себе як відношення до нього і взаємодіють з ним» [25, с. 102].

Компаративний розгляд ключових особливостей двох тем дозволяє стверджувати, що попри архітектонічну схожість (однакова кількість тактів розгортання основної теми, схожість мелодичних контурів, ритмічна подібність), Дюка вдається до зміни образно-сислового наповнення. Фавн Дюка постає у ламентозно-скорботному чині, на відміну від оригіналу Дебюссі.

Найперше, у мініатюрі Дюка вирізняється синкопований початок мелодичної фрази, що безсумнівно асоціюється зі специфічно флейтовим зачином-«схлипом». Дебюссі починає тему чверткою з крапкою (до того ж залігваною), що в ритмічному плані сприймається як стійкий опорний пункт, з якого розгортається наступна хроматична фігурація. Дюка досягає зворотного ефекту: він «розбиває» першу долю такту (і відповідної фрази) на два звуки. Відтак кожна фраза розпочинається з малосекундового мотиву, базованого на зворотній щодо «оригіналу» й ущільненій синкопі (шістнадцятка і вісімка з крапкою). Більше того, у цій ритмічній фігурі композитор маркує початкову шістнадцятку й ставить позначку *forte*, що повністю переорієнтовує образний стрій на ламентозний, дещо непевно-розгублений. А завершується тема хрестоматійним малосекундовим «зітханням», що створює своєрідну арку скорботи (чого, звісно, не спостерігається у Дебюссі, де тему замикає емоційно значно спокійніший нисхідний рух на малу терцію).

У Дебюссі фігурації двох перших тактів теми подані монолітно, наче дві хвилі однієї фрази, тоді як Дюка розводить тт. 3–4 паузою, що дробить хвилеподібні фігурації на дві окремі фрази-жаління. Окреслені характеристики теми Дюка кристалізуються завдяки особливостям насиченої фактури, що

складається з трьох шарів. Середній з них, розпочинаючи п'єсу остинатним звучанням звуку «*соль*», пронизує собою майже весь твір, завдає просторову пульсацію для усіх інших фактурних нашарувань та слугує тональною опорою. В образному ж плані це концентрує емоцію суму і формує сугестію оплакування Дебюссі-фавна. Таким чином, в ідейно-образному плані Дюка, висловлюючись метафорично, намагався пройти уже відомим екзотичним фавнівським шляхом, де кожен художньо-інтонаційний зворот повинен нагадувати слухачеві про смерть його автора.

Зовсім по-іншому склалася концепція меморіального твору *Флорана Шмітта* (1888–1985). Хоч він і був французом, значно молодшим колегою, якому, здавалося б, не надто складно було наблизитися до автора «Фавна», конкретних відомостей про особисті взаємини чи принаймні поверхневі творчі контакти між Шміттом і Дебюссі віднайти наразі не вдалося. Проте з хронології життєпису Шмітта можна побачити, що ранній та зрілий періоди його творчості припали на час визначальних творчих досягнень Дебюссі, які вочевидь слугували взірцем і для цього митця. Можливо, знаходячись у тіні модерністських «важковаговиків», Шмітт мав певні проблеми з тим, аби «вийти на арену слави» у ті сповнені історичних випробувань буремні роки.

При написанні фортепіанного твору для збірки «Tombeau de Claude Debussy» програмою меморіальної п'єси Ф. Шмітт обрав літературний фрагмент із балади «Смуток Пана» французького поета-символіста Поля Фора (Paul Fort). Власне, мрійливі слова «короля поетів» «*Et pan, au fond des blés lunaires, s'accoude*» («Пан у глибині полів у задумі на лікті оперся») і стали епіграфом, який замінює собою назву. Цілком ймовірно, що Шмітта ці поетичні рядки привернули з причини прозорості асоціацій з образом Дебюссі як найвидатнішим автором «Фавна». Показово, що за рік після публікації збірки п'єса Шмітта увійде до його фортепіанного циклу з промовистою назвою «Міражі» (ор. 70), що передбачає, принаймні почасти, екзотичний вектор сприйняття.

Мініатюра Ф. Шмітта наочно репрезентує основні принципи роботи з тематизмом, запроваджені К. Дебюссі. Коротко окреслимо їх на конкретних прикладах.

Починаючи з більш загальних моментів, зазначимо, що принцип перенесення індивідуальних рис теми від мелодії до ритму, тембру і фактури втілений Шміттом у повному обсязі. Ритм є одним із домінуючих чинників у формуванні усіх трьох ритмоінтонаційних комплексів. Саме він виділяється як організуючий фактор, слугує основою розвитку. Щодо тембру і фактури, завдяки розшарованості останньої та диференціації регістрових зон створюється ефект умовної різнотембровості (оркестральності). І хоча п'єса призначена для фортепіано, згадана особливість фактури наштовхує виконавця і слухача на пошуки ширших і більш різноманітних тембрових асоціацій. Наприклад, третій ритмоінтонаційний комплекс у вступі наближається до звучання дерев'яних духових на тлі умовної арфи, проте в репрізі асоціюється вже з тембром струнних інструментів, які уявно озвучують романтичну мелодію широкого дихання.

Одним із найочевидніших дебюссістських прийомів є наявність у творі Шмітта фігуративно-фонового тематизму, що застосований композитором на різних рівнях формотворення. Можемо виділити й інший тематичний прийом, а саме вибір концентричної конструкції теми, у якій підкреслено стрижневий опорний тон. Тематичну багатоеlementність автор використовує як один із провідних принципів організації усієї композиції. Диференціація звукового матеріалу на стійкі, але внутрішньо рухливі й міцно зчеплені між собою комплекси, відіграє ключове значення для розвитку. Принцип варіювання тематичних елементів яскраво представлений у середньому розділі форми, де відбувається відповідна трансформація вихідного тематизму шляхом виокремлення певних інтонаційних, ритмічних та фактурних складових.

Окреслені позиції переконливо свідчать про ретельно здійснену рецепцію: хоча «на слух» зближення з Дебюссі не є помітним, неможливо ігнорувати високий рівень засвоєння запозичених у нього композиційних підходів.

По-своєму виявив музичну пошану ще один співвітчизник Дебюссі *Альбер Руссель* (1869–1937). Митець дещо іншого ідейно-естетичного спрямування, викладач *Schola Cantorum*, Руссель був представником альтернативної по відношенню до прогресивного кола Дебюссі, помірковано-консервативної мистецької спільноти. Ставши доволі пізно професійним музикантом (композитором, а згодом і педагогом), він мав багатий і незвичний, як для людини мистецтва, духовний досвід (загальний життєвий та інтонаційно-слуховий), оскільки до приходу в артистичну професію здійснив низку морських подорожей до країн Азії. Це безпосереднім чином вплинуло на творчість митця, у якій дослідники одноставно відзначають тенденцію до орієнталізму.

На момент смерті Дебюссі Руссель саме почав здобувати широку популярність, тож його присутність серед авторів збірки підіймала одночасно і його власний статус, і статус збірки. Як стверджують біографи композитора, у перші два десятиліття ХХ століття Руссель загалом розвивався у стильовому фарватері імпресіонізму, тож впливу Дебюссі він не міг не зазнати.

Французький мистецтвознавець і за парадоксальним сумісництвом монах-бенедиктинець Дом Анжеліко Сюршам (Dom Angelico Surchamp) у монографії, присвяченій життєтворчості Русселя [144], висуває припущення щодо рецептивного зв'язку між мініатюрою Русселя «На прийомі у муз» та конкретним твором Дебюссі. Сюршам зазначає: «Одночасно з тим, як він завершує *Pour une Fête de Printemps* і працює над Симфонією сі-бемоль мажор, Руссель складає для *Revue Musicale* данину шани Дебюссі під назвою *Accueil des Muses*. Цей скромний фортепіанний твір, що походить із останньої з “Пісень Білітіс”, “Гробниць наяд”, є вичерпним свідченням мистецтва Русселя. Щільний, стриманий, чудово написаний, він без труднощів досягає величі, а його скромність і стриманість приховують глибокі почуття» [144, с. 54].

При детальному аналізі фортепіанної мініатюри Русселя все ж не виявляється прямих, очевидних паралелей із зазначеним твором Дебюссі. Зрештою зазначимо, що Руссель рухався особливим шляхом, керувався власним розумінням того, якими художніми засобами має бути висловлена пошана

Дебюссі — це відображається передусім у назві композиції, яка завдяки зверненню до античної міфології є своєрідним натяком на екзотичну специфіку дебюссізму. Власне, фактор екзотичного образного наповнення можна вважати єдиною беззастережною паралеллю окреслених композицій Русселя і Дебюссі. Підтвердженням цієї тези знаходимо у дисертації Т. Паре-Морена «Озвучення ностальгії у Парижі після Першої світової війни» [127]: «Отже, незважаючи на відносну стилістичну незалежність Русселя як композитора, його орієнталізм (або те, що сприймалося за нього критиками) також можна було розглядати таким, що служить естетиці, подібній до Дебюссі. Тому, хоча й немає прямого зв'язку з конкретною роботою Дебюссі у творі Русселя, він створив скромну і відчутно щирі данину своєму сучаснику через асоціативність показу взаємопов'язаних імпресіонізму-екзотики» [127, с. 114].

З-поміж усіх авторів збірки «Tombeau de Claude Debussy» найбільш своєрідно виглядає *Ігор Стравінський* (1882–1971) — молодший сучасник К. Дебюссі і один із найбільших прихильників його творчості. Дружба, люб'язний стиль спілкування і взаємна зацікавленість композиторів іноді послаблювалися через несумісність спрямування творчих пошуків та конкретних художніх концепцій. Це, власне, і віддаляло прихильних між собою митців єдиної епохи один від одного. У черговому листі до Стравінського Дебюссі досить поетично описав їхній творчий рух різними ідейними шляхами: «Мені, як тому, хто спускається іншим схилом пагорба, але тим не менш як тому, хто зберіг гарячу пристрасть до музики, складає особливе задоволення сказати Вам, що в царстві звуків Ви набагато розширили межі дозволеного» [83, с. 262]. Саме через чітке усвідомлення власної естетичної протилежності ці митці, знаходячись «по різні боки пагорба», дружили, так би мовити, на відстані.

Смерть автора «Фавна» глибоко вразила Стравінського, який дуже експресивно описав цю подію в своїй «Хроніці»: «Про смерть Дебюссі я дізнався ще у Швейцарії. Коли я бачив його востаннє, він уже дуже ослабнув, і я розумів, що його дні пораховані. Однак останні відомості про стан його здоров'я були

швидше втішними, і тому звістка про його смерть стала для мене несподіванкою. Я оплакував не тільки втрату дорогої мені людини, що ставилася з великою дружбою та незмінною доброзичливістю як до мене, так і до моєї творчості; я журився про митця, чий музичний геній протягом усієї його діяльності ніколи не слабшав, і який, будучи вже в літах, мучений безжальною недугою, зумів все ж таки в повній мірі зберегти свої творчі сили» [143, с. 148–149].

Отож, попри вельми неоднозначні творчі взаємини, Стравінський не міг байдуже відреагувати на смерть Дебюссі та залишитись осторонь будь-яких запропонованих форматів вшанування його пам'яті. З цієї причини Стравінський відгукується на запрошення А. Прюньєра і подає до збірки фортепіанний фрагмент із майбутніх «Симфоній для духових інструментів»<sup>1</sup>.

Стравінський коментує історію створення зазначеної композиції так: «Коли я почав писати п'єсу, у мене з'явилася потреба розвинути музичну думку, навіяну спогадом про скорботну подію... Я почав з кінця і написав музику хоралу, яким потім закінчив “Симфонії для духових інструментів, присвячені пам'яті Клода-Ашиля Дебюссі”, і дав “Revue Musicale” фрагмент у вигляді клавіра» [143, с. 148]. Те, що заключний хоральний фрагмент майбутніх «Симфоній» став імпульсом для подальшого компонування й оформлення цілого твору, свідчить про його неабиякий художній потенціал: змістовий, композиційно-драматургічний, тембральний тощо.

Стравінський відверто описував процес своєї підготовки до реалізації меморіального проєкту: «Складаючи “Симфонії”, я, зрозуміло, думав про те, кому присвячував їх, і запитував себе, яке враження справила би ця музика на мого покійного друга. І в мене було ясне відчуття, що моя музична мова, можливо, збентежила б його, як це, пам'ятається, було, коли ми з ним грали в чотири руки мого “Зоремика”, якого я також присвятив йому. <...> На мою думку, твір, який я благоговійно присвячував пам'яті великого музиканта, зовсім не мав черпати натхнення в колі його музичних ідей; навпаки, я хотів висловити

---

<sup>1</sup> У деяких довідкових джерелах назва твору подається в однині, як «Симфонія для духових».

почуття, що охопили мене, своєю власною мовою» [143, с. 149–150]. Вочевидь, декларування Стравінським стилістичної незалежності від Дебюссі, буквальної й свідомої, сприяло тому, що п'єса саме його авторства виглядає найбільш контроверсійною в порівнянні з іншими творами, а можливо і найбільш «контрастною» в загальному ідейному й музичному рішенні меморіальної збірки.

У цілому неоднозначний характер п'єси можна визначити як скорботно-вдумливий і водночас трагічно-експресивний, навіть ламентозно-кричущий, із моментами емоційного просвітлення та ремінісценціями роздумів про швидкоплинність життя. Вочевидь, тут активізується дещо спонтанний і суперечливий комплекс відчуттів автора, викликаний потребою вшанування пам'яті митця, який пішов у вічність. Цілком очевидно, що в заданому концепцією збірки ідейно-образному плані «Фрагмент» Стравінського може сприйматися передусім як траурна хода. Поряд із цим в образно-жанровому матеріалі п'єси можна зустріти й елементи дзвонівості. Усе це в комплексі створює дещо театралізовану картину поховальної процесії.

Дозволимо собі висловити припущення, що наданий Стравінським «Фрагмент» був дещо формалізованим відгуком на запрошення до участі в меморіальному проєкті. Значно природніше він виглядає у контексті цілих «Симфоній», де виконує функцію своєрідного короткого конспекту (створеного наперед тематичного резюме) майбутнього опусу для духових, з їхнім тембральним багатством і унікальними ознаками оркестрового мислення автора. Таким чином, І. Стравінський, висловлюючись сучасно, скористався нагодою в лаконічній і ненав'язливій формі анонсувати появу нового масштабного й оригінального твору. Ще однією вірогідною причиною виходу автора «Весни священної» за межі загальної дебюссістської канви збірки є та, що він дивився не на один, а на два кроки вперед, тому, як пише Трістан Паре-Морен, «своїм “Фрагментом” Стравінський відмовився від спілкування з минулим (принаймні в будь-який прозорий спосіб) і продовжував рішуче дивитися вперед» [127, с. 131–132].

Серед усіх представників французької музичної спільноти, понад те, з-поміж усіх авторів, які брали участь у меморіальному проєкті, найбільш неоднозначні стосунки з Дебюссі мали два композитори-сучасники: Ерік Саті й Моріс Равель.

*Еріка Саті* (1866–1925), здавалось би, можна вважати одним із найближчих друзів Дебюссі. У 1891 році вони познайомилися в кафе «Таверна Клу», де Саті працював піаністом, і з того часу їхні взаємини набирали все більших обертів. Ексцентричний любитель парасольок, Саті, хоч і був молодшим на чотири роки, суттєво вплинув на Дебюссі. До певної міри він спрямував творчий шлях приятеля на початку композиторської кар'єри в «потрібне» новаторське русло і зробив митця таким, яким сьогодні його знає увесь світ. Відомо, що Дебюссі від самого старту знайомства зацікавився тодішньою стилістикою Саті, а згодом перейняв її якщо не повністю, то принаймні, в окремих рисах, і трансформував згідно особистого бачення й власних естетичних прагнень.

Як стверджують дослідники, Саті спонукав Дебюссі до активного розвитку національних засад французької музики, до відмови від німецького впливу, зокрема й від надмірного ентузіазму в наслідуванні творчих ідей Вагнера. До честі майбутнього аркейського самітника, саме він привернув увагу Дебюссі до драми «Пеллеас і Мелізанда» Метерлінка і став не просто ідейним натхненником, а й порадником у десятилітній справі створення цього оперного шедевру. Звісно, Дебюссі не залишався в боргу і відповідав Саті взаємністю, суттєво допомагаючи другу, в тому числі й суто творчими жестами. Зокрема, у 1896 році він оркестрував першу і третю «Гімнопедії» Саті, чим значно наростив їх популярність у паризькому мистецькому середовищі.

Безперечно, кожна зустріч митців супроводжувалася дискусіями про доречні шляхи розвитку мистецтва й обговоренням нових задумів. Упродовж тривалого спілкування Дебюссі з ентузіазмом розділяв, а часом і поглинав сміливі новаторські ідеї Саті, згодом реалізуючи їх у власний спосіб. Тож не дивно, що разом зі зростанням слави Дебюссі колишня тісна дружба поступово

згасала. Дебюссі, який, на думку Саті, завдячував йому успіхом ледве не усіх художніх починань, все помітніше «затіняв» друга й відтісняв його на другий план. І це на тлі того, що Саті, будучи не лише предтечею окремих задумів, а й «першоджерелом» історії стильового становлення Дебюссі як самобутнього новатора, в певному сенсі заклав фундамент майбутнього дебюссізму. Однак уже 1916 року багаторічна дружба Саті і Дебюссі зірвалась у прірву непорозумінь і, почасти, стала жертвою дошкульності першого та самолюбства другого.

Водночас, починаючи від середини 1910-х років, Саті поступово стає популярним у Парижі не без сприяння іншої ікони модернізму — *Моріса Равеля* (1875–1937). На майбутнього автора «Болеро» Саті також справляв вагомий вплив ще від 1890-х років. На це, серед іншого, вказує і В. Жаркова, аналізуючи «Баладу королеви, померлої від кохання» Равеля: «Найперша вокальна спроба композитора, здійснена ще в роки навчання в Консерваторії, вражає відточеною майстерністю і продуманою цілісністю форми. Хоча сам Равель ставився до неї скептично і визнавав вплив Е. Саті, однак уже в самому виборі тексту і в його музичному втіленні чітко окреслюються індивідуальні риси стилю, які визначають подальшу творчість митця» [26, с. 285–286]. Ще на початку 1900-х Равель організував цикл концертів із музикою Саті, що зрештою дало поштовх до поступового формування образу останнього як успішного і вартого уваги композитора. Ймовірно, Равель знайомив Париж зі здобутками Саті не лише з традиційною метою популяризувати його ім'я, але також і для того, аби просувати Саті як вагому мистецьку постать, яка давно потребувала визнання.

Як відомо, М. Равель — той, хто був у відносно близьких взаєминах із Дебюссі і водночас той, кого за життя Дебюссі зазвичай сприймали «другим» на історичній дистанції визначних досягнень французького музичного модернізму. Ексцентричність і відстороненість, взаємоповага і критика, насамкінець, дружба і суперництво — саме такими суперечливими станами можна охарактеризувати взаємини модерністських лідерів. Зрештою, дві «неперехідні» гори, попри велич таланту, об'єктивно не могли зійтися так близько, аби ризикувати затінити одна одну.

Тим не менш, про великий ступінь пошани до музики Дебюссі з боку Равеля свідчить низка фактів — зокрема, здійснення у співпраці з Р. Бардаком<sup>1</sup> фортепіанного перекладення «Ноктюрнів».

Відповідно, з листів Дебюссі дізнаємось про його велику повагу та люб'язність щодо Равеля, а головне — про схвальну оцінку творчості останнього. У листі, датованому 1904 роком, Дебюссі просто благає приятеля не вносити змін до партитури нещодавно написаного Квартету, вважаючи його геніальним твором попри сумніви багатьох критично налаштованих фахівців.

Відомо, що і Равель до певного моменту схвально відгукувався про твори Дебюссі. Це теж можемо побачити з тих його листів, у яких він охоче ділився позитивним враженнями від музики старшого колеги. Зокрема, у відкритому зверненні до головного редактора газети «*Le Temps*» від 9 квітня 1907 року Равель називає Дебюссі генієм та подає змістовні й однозначно позитивні відгуки на виконання тих чи інших творів знаменитого композитора. Однак загалом 1907 рік виявився драматичним в історії взаємин двох митців.

У березні того року вийшла друком згадувана раніше стаття П. Лало «Равель і дебюссізм», що набула широкого резонансу. Сучасний американський дослідник Ролло Майєрс (Rollo Myers) стверджує, що саме «П'єр Лало, музичний критик *Le Temps*, був значною мірою відповідальним за кампанію проти Равеля або, принаймні, зіграв провідну роль у ній» [123, с. 99]. Впливовий паризький експерт вказує на те, що равелівські твори, а саме вокальний цикл «Природні історії» на слова Ж. Ренара (1906) та оркестрована версія «Човна в океані» з циклу «Відображення» (1904–1905), мають ознаки чітко вираженого впливу Дебюссі. Відтак Равель характеризується критиком у парадигмі «однозначного» дебюссізму. Зрозуміло, що публікація статті спричинила тріщину в товариських стосунках Равеля і Дебюссі.

Т. Гнатів пише про те, що між двома композиторами відбувалися суперечки стосовно того, чий твір є кращим, а також стверджує: «Очевидно, дві такі

---

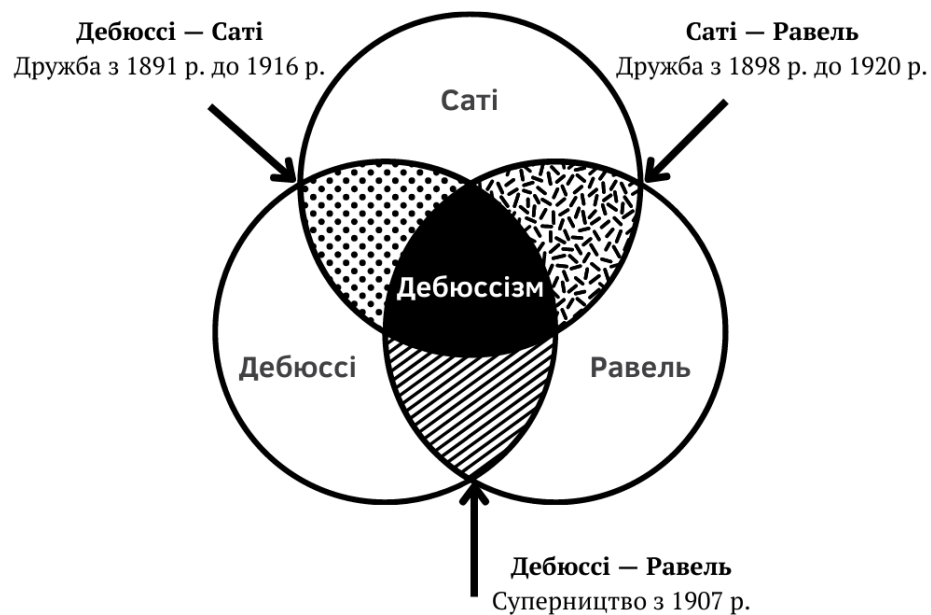
<sup>1</sup> Рауль Бардак — французький композитор, піаніст, син Емми Бардак (дружини Дебюссі) від першого шлюбу.

самобутні та незалежні індивідуальності не могли існувати разом. Вони дуже тяглися один до одного і водночас взаємовідштовхувалися, що часто трапляється у стосунках сильних натур» [6, с. 62].

Зведемо розглянуті щойно заплутані обставини стосунків усіх трьох митців до своєї рідної психологічно-комунікаційної моделі (схема 3.1).

Схема 3.1

Дебюссі — Саті — Равель: дружба, суперництво, взаємовпливи



Окреслена схема дозволяє наочно представити перехресні зони у взаємовпливах трьох щільно пов'язаних між собою французьких митців. Більше того, з урахуванням перехресних зон доволі виправдано вбачається ідея розширення усталеного «іконостасу» раннього і центрального періоду французького музичного модернізму: від тандему Дебюссі — Равель до трикутника Саті — Дебюссі — Равель. Відтак, неоднозначна історія взаємин трьох видатних композиторів, які з різних, але переважно творчих причин спочатку були близькими, а згодом віддалились один від одного, спонукає до того, аби врахувати її в межах цієї роботи в аспекті ширшої історії дебюссізму.

Отже, рання творча суголосність і співдружність Дебюссі й Саті посприяли формуванню для першого з них шляху до розбудови дебюссізму (через

імпресіонізм). Однак Саті внаслідок такої позиції зазнав суспільного і професійного ігнорування (принаймні, до певного часу). Взаємини ж Саті і Равеля допомогли останньому сформуванню самого себе і надали відчутний імпульс до незалежного творчого розвитку, що дозволило доволі успішно протистояти загрози таврування дебюссістом. На противагу цьому, творчі стосунки Дебюссі і Равеля постають як конкурентні саме через наявність і поширеність іменного феномена Дебюссі. Саті ж, як невизнаний, принаймні офіційно, батько багатьох модерністських новацій, а у подальшому творець гучної прем'єри «Параду» і натхненник молодих композиторів «Шістки», все одно залишався в тіні «вирощеного» ним же Дебюссі і почасти Равеля.

Таким чином, дебюссізм, як явище персональної природи, і в соціальній його площині, і в естетичній, формувався на тлі складних художніх взаємин трьох провідних персон, представників музичного модернізму. Попри яскраву індивідуальність кожного з них, у різній мірі визнану сучасниками, а також принципово різне спрямування творчих біографій, смерть Дебюссі вкотре їх об'єднала. Вона слугувала переламним моментом для двох інших, оскільки принесла обом своєрідне «звільнення», внаслідок якого Саті та Равель остаточно й «прилюдно» вийшли з тіні дебюссізму.

Залишається додати, що в рік видання збірки «Tombeau de Claude Debussy» (1920) відносини Саті і Равеля теж обірвались, і участь в меморіальному проєкті стала для них чи не єдиним спільним знаменником на тлі розходжень у всіх інших питаннях і пріоритетах.

У межах зазначеного проєкту *Ерік Саті* створив мініатюру для голосу з фортепіано на слова Альфонса де Ламартіна. Композитор обрав строфу з вірша «Самотність» знаного французького поета-романтика:

*Нащо мені сади і ріки, луки й ниви?  
Не вабить більш мене їх привид чарівний.  
Палаці і хатки... Яке життя зрадливе:  
Не стало одного, — і цілий світ пустий! [56, с. 397].*

Примітним є вибір літературного джерела. Здавалось би, звернення до тексту котрогось із сучасних поетів-символістів виглядало б доречнішим для досягнення ефекту культурного й стильового паралелізму з Дебюссі. Причину неочікуваного вибору Саті роз'яснює французький дослідник Трістан Пареморен: «Текст, який він (Саті — *С. Д.*) обрав — це фрагмент із першого збірника “Поетичних медитацій” Альфонса де Ламартіна. Вперше опублікована у 1820 році, ця збірка віршів стала вважатися основоположною для романтичної поезії у Франції... її сторіччя було відзначено численними статтями і вшануваннями, що повернули Ламартіна на передній план інтелектуальної та колективної народної пам'яті» [127, с. 137]. Тож Саті став дотичним водночас до двох культурних ініціатив: доєднався до реактуалізації творчої спадщини Ламартіна і заклав свою «цеглину» у формування спадщини Дебюссі. Відтак можна припустити, що Саті своєю композицією віддав подвійну данину поваги: великому поету минулого століття і великому композитору теперішнього часу.

Зважаючи на процитовану строфу Ламартіна, можемо дійти висновку, що Саті привабила притаманна романтизму інтимність вислову. Закладений у віршах образ є виразником центральної ідеї втрати близької людини, символічного мовчання внаслідок розірваності взаємин і неможливості повернути минуле. Ймовірно, композитор, який оплакував дорогоцінні часи колишньої дружби (навіть попри те, що вона обірвалась ще до смерті Дебюссі), вважав романтичну поезію найбільш доречною для вираження тієї близькості, яка б була сприйнята слухачами безпосередньо й щиро.

На початку нотного запису вказані слова автора музики: «В пам'ять про захоплюючу та ніжну 30-річну дружбу». Ця авторська ремарка, на наше переконання, прояснює глибинну суть ставлення Саті до Дебюссі. Дійсно, від моменту знайомства (1891) до остаточного розриву (1916) їхня дружба тривала двадцять п'ять років поспіль, а на момент публікації меморіальної збірки (1920) стосункам двох композиторів виповнився би саме тридцятий рік. Із цього можна стверджувати, що незважаючи на розрив відносин, Саті продовжував сприймати

Дебюссі як друга. Тож у його вокальній композиції втілюється своєрідна, ніжного художнього тону «ностальгія за дружбою».

«Над-мініатюрна» мініатюра вирішена у формі періоду, загальний масштаб якого складає лише дванадцять тактів. Композитор свідомо наслідує будову поетичного тексту, тому в структурному відношенні вся мініатюра складається з чотирьох фраз (як і строфа Ламартіна складається з чотирьох рядків). Це свідчить про намір Саті якомога більш точно втілити буквальный зміст і «дух» поезії й зумовлює використання силабічного принципу організації співаної лінії. Авторська позначка *déclamé* підтверджує такий задум.

Показовим є те, що хвилеподібна мелодика вокальної партії чуйно відображає інтонаційне спрямування поетичного тексту — зокрема, типовим є завершення першого речення (воно збігається із завершенням питання у французькому оригіналі), що містить в собі риторичну запитальну інтонацію на домінантовій функції гармонічного супроводу (Додаток А, приклад 3.3).

Наголосимо також на специфічному характері вокальної партії, у якій парадоксальним чином поєднуються плинність (більшою мірою властива першому реченню) і напруженість, зосереджена в кількох октавних «ривках», включно з тим, що передує фінальному розпачливому і спустошеному кадансу.

Прозорість і «дзвінкість» звучання фортепіанного супроводу (два речення якого фактично повторюються без змін, окрім кадансів, зберігаючи незмінними темпоритм і структурне дихання) обумовлені використанням довгих тривалостей, а також застосуванням паралелізмів пустих квінт у партії правої руки.

Динамічний план мініатюри також слугує безпомилковим виразником поетичного змісту. Обидва речення періоду містять однаковий вектор крещендування, однак друге з них, на яке припадає і смисловий (текстовий), і звуковий мелодичний сплеск (т. 11), має значно більший динамічний діапазон. Тож кульмінаційна фраза «Не стало одного — і цілий світ пустий!» підкреслена підйомом на найвищу висоту (у партії голосу) і водночас на найвищу динаміку *fortissimo* (в обидвох партіях ансамблю). Саме завдяки цій кричущій кульмінації

композитор висловлює центральну ідею мініатюри: велика втрата породжує самотність.

У вокальній партії Саті виразно завершує твір на шостому пониженому ступені, на фоні якого у партії фортепіано звучать два поодиноких тонічних звуки *фа* (сприймаються як фінальні похоронні дзвони); в гармонії в цей момент утворюється фонізм збільшеного тризвуку, що посилює ефект відходу в «потойбіччя». Оскільки мініатюра є останньою у збірці, «дзвони» Саті фактично завершують ряд меморіальних п'єс, закривають гробницю (Tombeau), означаючи невідворотність смерті, вічну духовну тишу, символічне дебюссістське мовчання.

Отже, у розглянутій вокальній мініатюрі ексцентричний і дотепний автор «Сушених ембріонів» відкидає звичне амплуа і чи не вперше набуває статусу «серйозного» Саті, який висловлює меланхолійний відчай від втрати дорогого друга.

У більш загадковий спосіб висловлює свої почуття *Моріс Равель*. Його *Дует для скрипки й віолончелі* був написаний безпосередньо в межах проєкту присвяти Дебюссі у 1920 році. Згодом автор розширив погляд на художні можливості цього твору і на початку 1922 року створив на його основі Сонату для скрипки і віолончелі — як деклараційну і навіть дещо зухвалу відповідь на звинувачення ряду колег (зокрема, композиторів «Шістки») у неспроможності або ж небажанні писати «по-сучасному». Підкреслимо, що в масштабі всього циклу перша частина (де використана музика Дуету) відіграє провідну роль, адже саме на основі її тематичного матеріалу відбувається становлення та формування змісту наступних частин Сонати.

Про нетиповий підхід автора Дуету до формотворення свідчить відсутність у драматургії твору чітко вираженого протиставлення образів та тем, які їх репрезентують (що є одним із засадничих принципів класичної форми сонатного алегро). Сприйняття форми як сонатної ускладнює також важлива роль остинато в композиційній організації цілого, що іноді гальмує драматургічний розвиток у широкому сенсі слова. До того ж, занадто щільний зв'язок між новими

тематичними побудовами і вихідними тематичними конструкціями може сприйматись, з одного боку, як ознака застосування принципу монотематизму, з іншого ж, як додатковий аргумент на користь уникання драматургічної конфліктності.

Дві провідні теми Дуету функційно універсальні: їхнє співвідношення не зводиться до традиційної для обраного жанру пари «тема — супровід», а постає у різноманітних композиційних співставленнях. Також зазначимо майже повну відсутність у процесі тематичного розвитку активної мотивної розробки. Натомість Равель значно частіше вдається до варіаційності.

Провідну роль як у формотворенні, так і в образному становленні й розвитку Дуету відіграє початкова тема, викладена у першому реченні першого періоду в партії віолончелі. Саме її можна означити як головну тему твору. Вона вирізняється певною складністю сприйняття, оскільки поєднує в собі внутрішньо суперечливі характеристики, передусім жанрові, що дозволяє на початковому етапі охарактеризувати її як доволі незвичну і навіть «дивну». У жанрово-інтонаційному плані ця тема, за спостереженням дослідників (В. Жаркова та ін.), наближається до колискової, проте це колискова не дитяча і, що принципово важливо, не «вечірня». Мелодія, покладена в основу тематичної побудови, відзначається високою пластичністю, однак водночас позбавлена танцювальності (хоча асоціативно може нагадувати рухи балетної хореографії), що дає підстави розглядати пластичний вимір теми як одну з ключових рис загального розвитку п'єси. Водночас завдяки чіткій метричній пульсації тема набуває відчуття часової впорядкованості й внутрішньої строгості.

Отже, головна тема Дуету є багатогранною за образним наповненням і, що найцікавіше, її грані (сміслові, образні, жанрові) ніби суперечать одна одній на певних рівнях сприйняття (Додаток А, приклад 3.4).

Важливо зазначити, що цю побудову можна умовно розділити на три сегменти (3т+4,5т+4т), які будуть окремо зустрічатись у дещо варійованому вигляді в інших розділах форми. Власне, це і є тематичні зерна подальшого розвитку, або ж інтонаційне коріння, що дає паростки на, здавалося б,

відмінному тематичному ґрунті. Загалом же у мелодичній лінії цілої теми домінує секундова та кварто-квінтова інтерваліка, що ніби протиставляється принципово іншій природі інтервального складу супроводу.

Використання неklasичних ладових моделей (пентатоніка, лідійський лад) доповнює характеристику теми ще однією специфічною рисою — відчутною архаїчністю звучання.

Дует розпочинається, власне, із проведення матеріалу супроводу, який можна сприйняти як скрипковий вступ із п'яти тактів. Основою матеріалу акомпанементу є чергування малого мажорного та малого мінорного септакордів, у арпеджованому, хвилеподібному вигляді. Розхитування на опорному тоні *ля* звуків *до* — *до-дієз* створює помітні мажоро-мінорні коливання, що у поєднанні зі строгою та чіткою метроритмікою сприяє виникненню ніжного, спокійного відчуття, снадійного та навіть гіпнотичного ефектів. Принципово важливо, що мелодика супроводу побудована на терцієво-секстовій інтерваліці, дисонуючи з головною темою як акустично, так і архітектонічно. Завдяки яскравій індивідуальності та навіть автономності, акомпанемент у якийсь момент стає майже мелодією, власне, квазі-темою, а справжня тема «губиться» на слух і відходить на другий план.

Найскладнішим моментом аналізу музики Дуету є поєднання різних начал (образного, ладового, інтервального, врешті-решт, інтонаційного) акомпанементу і теми, що якимось незбагненим чином утворюють єдиний, хоч і неоднозначний, проте монолітний художній образ.

На наш погляд, однією із головних равелівських композиційних ідей є протиставлення м'якої, терцієво-секстової інтерваліки акомпанементу «твердій» — секундово-септимній та кварто-квінтової інтерваліці головної теми. При їх одночасному звучанні виникає дивний, якщо не дивакуватий ефект. Резонанс між супроводом та темою виникає і через остинатність та абсолютну статичність першого із пластичністю та прагненням до плинності другої. У сфері метроритміки, фразування та навіть графіки мелодичних ліній відбувається

свого роду накладення та неспівпадіння «хвиль», які створюють таку собі подвійну «образну синусоїду» вже від початкових тактів Дуету.

Парадокс тематичного розвитку в цьому творі полягає в тому, що всі теми, здавалося б, є індивідуальними та самобутніми, але водночас сприймаються похідними від головної, її варіантами, комбінованими моделями, тісно пов'язаними із першоджерелом.

Тож доходимо висновку, що розробляючи концепцію твору, Равель рухався в протилежному (від інших авторів збірки) напрямку. Композитор вже мав певний досвід роботи у меморіальних жанрах: ним написана сюїта для фортепіано «Tombeau de Couperin» (1914–1917), він брав участь у схожому меморіальному проєкті пам'яті Й. Гайдна. Однак у випадку з «Tombeau de Claude Debussy» Равель ніби здійснює вихід за межі жанрових традицій «гробниці».

Дует є єдиним твором у збірці, що написаний у швидкому темпі (*allegro*) — при головній ідеї втрати і смутку за померлим це виглядає як мінімум дещо несподівано, а можливо, й іронічно. Більше того, це єдиний твір, призначений для оркестрових інструменталістів високої кваліфікації, що певною мірою ускладнювало умови його виконання. Ще одна особливість — Равель знаходиться в числі небагатьох авторів збірки (можна доєднати ще Бартока і Гуссенса), хто не дав твору програмної назви, чим позбавив себе можливості спрямувати образні асоціації слухача в задане русло. Отже, Равель єдиний, хто створив своєрідний «антимеморіальний» опус.

Цілком ймовірно припустити, що крім суто музичних ідей та тематичних комбінацій, характерних для жанру Дуету, композитор міг покласти в його основу і дещо глибшу, символічну концепцію. Використання двох інструментів (скрипки та віолончелі), тембри яких є дуже близькими, але не ідентичними, а партії щільно, хоч і не завжди зрозумілим чином взаємодіють між собою, можемо сприймати як символічне відображення так само наближених і водночас неоднозначних відносин між Равелем та Дебюссі. Зважаючи на великий вплив останнього на творчість Равеля (якого довгий час визначали як епігона), ризикнемо стверджувати, що Равель свідомо відмовляється у своїй меморіальній

п'есі від показових, очевидних, найбільш універсальних і знакових прийомів дебюссізму. Адже ще на початку 1900-х років він розпочав прокладання автономного стилістичного курсу, здобуваючи своїх власних послідовників, у перспективі часу — реципієнтів. Тож Равель, вочевидь, мав на меті вшанувати пам'ять Дебюссі без застосування головного арсеналу дебюссізму.

Одним із найбільш визнаних та багатогранних західних митців ХХ століття, які зазнали впливу Дебюссі, є *Бейла Барток* (1881–1945). Його участь у збірці «Tombeau de Claude Debussy» стала своєрідним трампліном, що дозволив угорському музиканту безпосередньо заявити про себе в мистецьких колах давно омріяного Парижа. О. Корчова стверджує, що «музика композитора вбирає в себе максимальну кількість лексично-стильових елементів: постромантичних, імпресіоністсько-символістських, постімпресіоністських (фовістських, варваристських), експресіоністських, урбаністських, конструктивістських. І саме тому вона є показовим явищем модернізму» [38, с. 348–349]. Початок засвоєння цього багатющого арсеналу почасти був зумовлений інтересом до музики Дебюссі. Період 1910–1920-х років у творчості Бартока дійсно позначений наближенням до імпресіоністської та символістської традицій, що, відповідно до концепції нашої роботи, припадає на рубіж прижиттєвого й посмертного етапів розгортання дебюссізму.

Місто Дебюссі, Париж став для Бартока тією мистецькою фортецею, «взяти» яку йому вдалось далеко не одразу. Перша поїздка до Парижа (1905) склалася для нього невдало у виконавсько-професійному плані (безрезультатний виступ на Міжнародному конкурсі піаністів імені Антона Рубінштейна), проте виявилася багатою на враження, отримані від численних культурних подій та явищ. Однак уже 1907 рік стає переломним у творчому житті молодого Бартока: З. Кодай, своєї черги повернувшись із Парижа, предметно ознайомлює його з музикою Дебюссі. Отже, Барток, який переживав кризу та водночас перебував у пошуках нового, отримав «свіжу кров», що ніби перелилася від Дебюссі в тіло його власної творчості. «Згодом Кодай і Барток побачили в Дебюссі шлях до звільнення від німецького культурного панування — мету, яка була так само

важливою в політиці, як і в музиці» [71, с. 13]. Зі сказаного доходимо висновку, що дебюссізм міг стати для угорського композитора рятівною альтернативою як шлях прогресивного оновлення музичної мови — на противагу вагнеризму, який хоч і залишався «на висоті», та все ж явно перенаситив собою європейське мистецьке середовище.

Американський музикознавець, диригент Леон Ботстайн (Leon Botstein) у статті «З Угорщини: Барток, модернізм і культурна політика музики ХХ століття» [71] позначає прагнення Бартока знайти власну творчу і національну самобутність через синтез різнорідних модерністських стильових напрямів, репрезентованих провідними митцями того часу. Серед іншого, науковець стверджує: «Саме ідея служіння угорській нації через модерністське мистецтво надала композиторській творчості Бартока, починаючи з “Кошута”, внутрішньої цілісності. Хоча Барток після свого “штраусівського” періоду й надалі запозичував еkleктичний набір західних модерністських стратегій — зокрема у Рegera, Дебюссі, Стравінського та Шенберга, — кожен етап оцінювався з погляду його користі для національного культурно-політичного проекту» [71, с. 24]. Окреслене міркування підтверджує ідею рецепції як продуманої стратегії, ретельної індивідуальної роботи із запозиченими прийомами та їх адаптації у власному тексті.

Наступна подорож Бартока до Парижа 1909 року, здійснена з тією ж метою творчої реалізації, так само зазнала невдачі. Хоча зустрічі з кумиром не відбулося, проте його стилістика, зокрема техніка роботи в ладовій сфері, відтоді ще більше приваблювала угорського митця, який прагнув «модернізувати» свою роботу з фольклором. Саме у творах 1910–1920-х років Барток вдався до наочного поєднання давнього фольклорного матеріалу з передовими досягненнями композиторів початку ХХ століття, особливо Дебюссі.

Отже, можемо вивести формулу «народна архаїка + модернізм = Барток», що певною схематичною мірою визначає спрямування бартоківського індивідуально-стильового процесу тих років.

Знаковим для Бартока став 1910 рік, коли Дебюссі своєї черги відвідав Будапешт із авторським концертом, після якого познайомився нарешті з провідним угорським композитором та виконавцями його Струнного квартету. На жаль, молодий колега не отримав очікуваного схвального відгуку від метра французької музики. Однак навіть цей випадок не охолодив потяг Бартока до музики Дебюссі. Характерні імпресіоністські елементи присутні у багатьох бартоківських творах цього періоду — таких, як «Ескізи» (1908–1910), «Багателі» (1907), Друга скрипкова соната (1922), «Мікрокосмос» (1926–1937) та ін. А оперу «Замок герцога Синя Борода» взагалі можна розглядати, цілеспрямовано порівнюючи з «Пеллеасом і Мелізандою» Дебюссі відповідно до спільних для обох творів символістських тенденцій.

Підтвердженням зазначених позицій слугує спостереження Едвіна фон дер Нюля (Edwin von der Nüll), автора першої німецької монографії, присвяченої Бартоку [126]. Науковець підкреслює рецепцію дебюссізму угорським композитором: «Він вирвався з атмосфери неоромантизму та приєднався до дебюссізму. Щоправда, він не піддався чарівності надчуттєвої жіночності Дебюссі... Він узяв від французького композитора те, що міг інтегрувати у власну вперту, кутасту натуру. Він охоче сприйняв збагачення гармонічних засобів, але не відмовився від різко окресленої мелодичної лінії; таким чином із поєднання цих двох сил виникли форми набагато радикальніші, ніж це коли-небудь було у Дебюссі» [126, с. 2].

Відтак Бартока можна охарактеризувати як композитора, суттєво наближеного до Дебюссі у творчому плані — на тлі стилістично більш віддалених композиторів-авторів збірки «Tombeau de Claude Debussy» (наприклад, того ж Стравінського).

Як і у випадку зі Стравінським та Равелем, *безіменна мініатюра Бартока* є частиною іншого твору — циклу «Імпровізації на угорські народні теми» ор. 20, написаного тоді ж, у 1920 році. Доцільно виділити тут характерний для автора принцип поєднання народного першоджерела із модерністськими засобами його втілення. Відомо, що п'єсу з цього циклу під № 7 Барток ще

раніше присвятив пам'яті Дебюссі — власне, вона й увійшла до збірки «Tombeau de Claude Debussy».

Завдяки наявності протиставлення епічного та дещо специфічного ліричного начал п'єса наближається до жанру рапсодії і слугує прямим посиленням до Ф. Ліста, творчість якого, як відомо, також складала для Бартока базовий орієнтир, особливо на ранньому етапі. Водночас прикладом втілення сфери архаїчного була і творчість Дебюссі — достатньо порівняти вступну лейттему із «Пеллеаса і Мелізанди» з тематизмом замку з опери «Синя Борода».

На перший погляд, меморіальна мініатюра зовсім не має дебюссістських стилістичних рис. Проте зазначимо, що Барток, зазнавши суттєвого впливу творчості Дебюссі, опосередковано втілює його прийоми у кількох ключових сферах. Саме робота з ладами (звукорядами) та актуалізація архаїчної образності є ключовим аргументом при визначенні елементів стилю Дебюссі, наявних у Бартока (Додаток А, приклад 3.5). Робота ж із тематизмом та арсенал фактурних прийомів зазнали в угорського композитора значно більшої трансформації. Ще однією особливістю структурного рішення п'єси є варіативність у межах тричастинної форми, у якій наявна реприза з ефектом образного «розсіювання» (що було притаманно й Дебюссі).

Отже, бартоківська рецепція дебюссізму не така очевидна — як у цій п'єсі, так і в інших творах 1910–20-х років — через велику естетичну, особистісну та навіть ментальну віддаленість композиторів. Для Бартока творчість автора «Фавна» не стала поворотом на інший стилістичний маршрут, а слугувала поштовхом до продовження власного розвитку, засобом для більш «привабливої» презентації роботи зі специфічним музичним матеріалом стародавнього народного походження, що метафорично можна назвати відхиленням у дебюссізм на шляху до остаточної кристалізації неофольклоризму — найширшого стильового фарватера, який «посідає своє визначене місце в архітектоніці творчого методу Бартока, будучи основою його композиторської та людської ідеології» [38, с. 349].

*Мануель де Фалья* (1876–1946), яскравий представник іспанської музичної культури, найактивнішим чином долучився до проєкту вшанування пам'яті Дебюссі у 1920 році. Ще на початку свого композиторського становлення, розуміючи обмеженість культурного життя країни, зокрема й Мадриду, де Фалья прагне творчого розвитку та переїжджає у 1907 році до Парижа. Наступні кілька років перебування в столиці Франції були винятково плідними у його біографії та, зокрема, ознаменувались встановленням великої кількості мистецьких контактів із видатними музикантами — Ф. Шміттом, П. Дюка, М. Равелем, І. Стравінським (які згодом стали авторами меморіальної збірки) та ін.

Знайомство з М. Равелем виявилось доленосним для М. де Фальї, оскільки саме той познайомив його з Дебюссі. Для французьких митців де Фалья став живим, «натуральним» представником світу Іспанії, який обоє палко любили і талановито зображали (наприклад, в «Іспанській рапсодії» та «Іберії» відповідно). Подальші контакти сприяли ширшому розвитку композиторських підходів де Фальї, у тому числі в плані засвоєння дебюссізму. Так, у його фортепіанному циклі «Іспанські п'єси» (1906–1909) вже можна простежити вплив стилістики Дебюссі. А в процесі написання вокального циклу «Три пісні Теофіля Готьє» (1909–1910) де Фалья мав можливість вислухати цілий ряд порад-корекцій Дебюссі та втілити їх у життя.

Повернення до Іспанії (1914) збіглося з моментом остаточного формування творчої індивідуальності де Фальї, підживленої новими враженнями, а головне — досвідом, отриманим зокрема й від Дебюссі. Згодом, у листопаді 1920 року, на прохання А. Прюньєра М. де Фалья пише широко відому статтю «Клод Дебюссі та Іспанія» [88], у якій розглядає природу віддзеркалення іспанської тематики у творчості французького композитора<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Стаття була розміщена у другому, іменному випуску «La Revue musicale» за місяць після її написання.

Окрім того, де Фалья створив п'єсу для гітари «*Homenaja á Claude Debussy*», яка увійшла до нотної збірки «*Tombeau de Claude Debussy*»<sup>1</sup>. Ця п'єса стала однією з найпопулярніших у гітарному репертуарі від 20-х років минулого століття до наших днів.

Образна концепція п'єси найяскравіше розкривається у кодї, де автор вдається до цитування Дебюссї. Цитатним матеріалом слугує фрагмент із «Вечора в Гранадї» із фортепіанного циклу «Естампи» (Додаток А, приклад 3.6). Хоча запозичений фрагмент не є точним, оскільки де Фалья запроваджує розрідження фактури (очевидно для того, аби її можна було відтворити на гітарі), однак структурні масштаби першоджерела і «обробленої» цитати однакові, ба більше, тональна, ритмічна й мелодична складові збігаються (Додаток А, приклад 3.7). Зауважимо, що саме про «Вечір в Гранадї» де Фалья окремо писав у згаданій раніше статті: «У композиції “Вечір у Гранадї” всі музичні елементи об'єднані з єдиною метою — викликати спогади. Саме через те, що її поява спричинена натхненням, ця музика навіює певні образи, мерехтливі в місячному світлі на прозорій воді широких басейнів, якими прикрашений замок Альгамбра» [88, с. 208].

Слова де Фальї можуть пояснити також ідейну концепцією його власної мініатюри: оживити спомин про померлого за посередництва «авторизованих» іспанських мотивів творчості французького генія. Метафорично кажучи, де Фалья реалізував чергову згадку-оплакування про Дебюссї через ностальгію останнього за Іспанією, оскільки Дебюссї, за висловом де Фальї, зміг, уникаючи конкретного цитування народних тем, правдиво та яскраво відтворити іспанський колорит у своїй творчості.

Отже, у меморіальній мініатюрі з'являється своєрідний образно-стилістичний відблиск музики Дебюссї, для якого Іспанія слугувала джерелом натхнення. Останнє проявляється, як мінімум, у принципі монообразності, що зберігається впродовж розгортання цілої композиції.

---

<sup>1</sup> «Homenaja» в перекладі з іспанської «данина». За рік потому композитор здійснив авторську транскрипцію твору для фортепіано.

Наприкінці коди де Фалья як ремінісценцію використовує початкову секундову інтонацію, чим і закріплює арковий зв'язок між початком та завершенням твору. З кожним наступним проведенням ця інтонація відтворена у ритмічному збільшенні, що сприймається як останні скорботні зітхання, схлипування, відчайдушні звуки оплакування. У масштабі всієї композиції окремо відзначимо танцювальний, загострений, дієвий супровід у поєднанні з експресивним мелосом, який включає в себе плачові інтонації (що є характерною ознакою традиційної іспанської музики).

Здійснений аналіз дозволяє дійти висновку щодо мінімального вияву у п'єсі М. де Фальї рецепції дебюссізму (більшою мірою в сфері образності), яка полягає в одиничному цитуванні теми Дебюссі на суцільному стилістично-нейтральному тлі. Попри, здавалося б, незначний зв'язок з Дебюссі у технологічно-композиційному сенсі, де Фалья все ж керувався високою метою — віддати данину поваги тому, хто так багато зробив для артистичного іміджу його батьківщини.

Наостанок висунемо припущення, що де Фалья створив свою п'єсу як продовження і підтвердження положень власної статті про зв'язок Дебюссі з Іспанією, надавши їй вигляду своєрідного «музичного конспекту», який не потребує додаткових слів...

З усіх учасників меморіального проекту менше за інших поталанило на особистісні контакти із Дебюссі італійському композитору *Джану Франческо Маліп'єро* (1882–1973). У 1913 році він слідом за старшими колегами здійснив поїздку до Парижа, де познайомився все з тими ж М. де Фальєю, І. Стравінським, М. Равелем. Однак із самим Клодом Французьким зустрітись не судилося (принаймні, згадок про те, що вони були особисто знайомі, не віднайдено — можливо, на заваді стала гастрольна подорож Дебюссі, що відбулася того ж року). Проте з музикою Дебюссі молодий Маліп'єро, безперечно, докладно ознайомився, і вона справила на нього велике враження. Очевидно, символістсько-імпресіоністські новації таки вплинули на італійця, оскільки ранній період його творчості дослідники визначають саме в аспекті стилістики

імпресіонізму (справді, побувати в тогочасному Парижі і не піддатися чарам музики Дебюссі — те саме, що зайти в море і вийти з нього сухим).

Як італійський співробітник «La Revue musicale», Маліп'єро, цілком ймовірно, був завчасно поінформований про планування на осінь меморіального проєкту. Тож фортепіанна мініатюра була написана ним ще навесні 1920 року в Римі. Враховуючи нещодавні контакти із засновником видання А. Прюньєром під час перебування останнього в італійській столиці, факт появи цієї п'єси у складі збірки не викликає здивування.

Індивідуальність Маліп'єро як композитора почала проявлятися в його музиці доволі пізно, починаючи від 1920-х років. Тому можна стверджувати, що п'єса належить до знакових творів, які позначають процес формування його авторського стилю.

Аналіз *мініатюри* під назвою *Hommage* доводить безсумнівну наявність впливу Дебюссі на творчість Маліп'єро, адже у ній італійський композитор прагне створити свого роду репліку на конкретний твір<sup>1</sup>. У процесі детального розгляду п'єси Маліп'єро виявляється неабияка її подібність до прелюдії «Затонулий собор» (№ 10) із першого тому фортепіанних прелюдій Дебюссі. Навіть при побіжному візуальному перегляді можна помітити графічну схожість із нотним текстом «Затонулого собору», не кажучи вже про подібність у фонічному, фактурному та темброво-регістровому відношеннях. Наразі варто промаркувати кілька основних, типових рис стилю Дебюссі, які рецептивно відбиваються у творі італійського автора.

Загалом п'єса вирішена у зосереджено-скорботному, навіть дещо траурному (з елементами драматизму) характері, який урізноманітнюється й «просвітлюється» ефектами звукозображальності. Відзначимо, що першим

---

<sup>1</sup> У мистецтвознавчій термінології реплікою є «копія або відтворення твору мистецтва, виконані автором оригіналу або під його наглядом» [135]. Звісно, при застосуванні цього поняття в музикознавчій сфері доводиться дещо міняти акценти. Хоча п'єса Маліп'єро не була написана «під наглядом» Дебюссі, проте сам принцип роботи з масштабнішим твором-взірцем, що слугує матеріалом для створення меншого, але зі збереженням більшості смислових, образних та технологічних домінант є, на нашу думку, достатнім обґрунтуванням застосування поняття «п'єса-репліка» — звісно, у робочому порядку.

технологічним «реплікованим» елементом стає саме звукозображальність. Слідом за Дебюссі, завдяки хоральному викладенню повнозвучних масивних акордів, Маліп'єро прагне змалювати не лише певну архаїчну картину, але також відтворити (зокрема через використання тремолоючих акордів) звуки дзвонів, що одразу спрямовує слухача на шлях асоціацій із «Затонулим собором». Проте музика наповнена додатковим смисловим контентом — сконцентрованою, «усвідомленою» вдумливістю, що сприймається як роздум «над могилою Дебюссі». Підтвердженням є авторські позначення *triste* — дуже сумно (у першому розділі) та *pesante* — важко (у середньому).

Форму твору визначаємо як просту тричастинну репризну з динамізованою репризою. У цьому факті вкотре вбачаємо спорідненість із композиційним стилем Дебюссі, який надавав перевагу саме тричастинним побудовам, певним чином індивідуалізованим.

Провідне тематичне зерно, що міститься у чотиритактовому вступі, у первинному вигляді презентує сукупну композиторську ідею. Із першого ж такту виділяємо низхідну велику секунду — мотив (характерний і для мелосу Дебюссі), що дає поштовх до розвитку короткої фрази, побудованої на пентатонічній ладово-звукорядній основі. Окреслене тематично-інтонаційне зерно, подане у вступі одноголосно, в наступних розділах значно розширюється в об'ємах завдяки щільній акордовій фактурі.

Отже, маючи за образно-смисловий орієнтир картину поступового підйому стін великого собору із товщі води (як то було у прелюдії Дебюссі), автор створює мініатюрний фрагмент-асоціацію із добре впізнаваною музикою. Важливу роль при цьому відіграє використання диференційованих регістрових зон (крайньої нижньої, середньої та високої) — у такий спосіб охоплюється практично весь діапазон фортепіано. Це створює знайомий ефект об'ємності та простору, який входить до виражального комплексу «Затонулого собору» як один із його засадничих компонентів (Додаток А, приклад 3.8).

Оскільки у цьому творі не спостерігається інших, складніших стилістичних прийомів, властивих Дебюссі, проаналізовану мініатюру

сприймаємо в контексті свідомого зближення твору-першоджерела та «перествореної» композиції. Отож, рецептивні прояви дебюссізму тут постають передусім на рівні роботи з образно-ідейним планом, який є достатньо очевидним.

Найбільш віддаленим географічно та найменш знаним учасником проєкту присвяти Дебюссі є митець англійського походження *Юджин Ейнслі Гуссенс* (1893–1962), розквіт творчості якого припадає на 1920–1950-ті роки. Будучи водночас композитором, диригентом та музично-громадським діячем, Гуссенс зміг віднайти можливості для масштабної творчої реалізації у культурно-музичних середовищах аж трьох континентів — Європи, Північної Америки та Австралії (зокрема, як майбутній ректор консерваторії Нового Південного Вельса в Австралії).

Ю. Гуссенс не був знайомий із Дебюссі особисто, ба більше — у його артистичній біографії не було в наявності «паризького періоду» (на відміну від життєписів більшості авторів збірки). Проте, як і багато інших композиторів доби модернізму, поступово відходячи від романтичних тенденцій, митець шукав нові художньо-стильові орієнтири. Одним із них стала творчість Дебюссі. Її вплив особливо відчутний у ранніх та зрілих композиціях Гуссенса. Наприклад, «5 святкових вражень» оп. 7 («5 impressions of a Holiday», 1914) для флейти, віолончелі та фортепіано свідчать про значний вплив Дебюссі. Цей камерно-інструментальний цикл Гуссенса позначений використанням типових для дебюссізму прийомів — рафінованої фактури, арабесковості мелодичних побудов, колористичної гармонії, пентатоніки як ладової основи тематизму. Серед творів Гуссенса для фортепіано відзначимо «Поєми природи» оп. 25 («Nature poem», 1919). Цикл складається з трьох п'єс: «Пробудження», «Пастораль» та «Вакханалія», назви яких виписані композитором лише наприкінці їх звучання. Таку композиторську практику можна назвати пост-програмністю<sup>1</sup>: композитор подає назву твору в кінці, аби слухач «заднім

---

<sup>1</sup> Власне робоче визначення, що потребує подальшої розробки.

числом» порівняв свої образно-асоціативні враження (що є домінуючими, або принаймні мають бути такими) із авторським задумом. Стимулювання слухача до пошуків власних образних асоціацій було, як відомо, притаманно Дебюссі у його Прелюдіях для фортепіано.

Слідучи чітко вираженим мистецьким курсом, композитор-англієць не міг недооцінювати значення спадщини Дебюссі як певної основи розвитку європейської музики ХХ століття загалом. Це сприяло виникненню відповідних творчих паралелей та зумовило позицію пієтету Гуссенса щодо автора «Фавна».

Слідом за персоною свого творця *п'єса* Ю. Гуссенса зі збірки «*Tombeau de Claude Debussy*» представляє широке поле для спостережень, хоча про історію її створення достеменно нічого не відомо. Загалом характер твору можна визначити як скорботно-вдумливий, трагічно-експресивний (що засвідчує ремарка *Molto moderato con espressione*), і навіть ламентозно-афективний із моментами просвітлення, ремінісценціями спогадів швидкоплинного життя — тобто, всього комплексу відчуттів, викликаного ідеєю вшанування світлої пам'яті митця, який дочасно пішов із життя.

П'єса Юджина Гуссенса, хоча й не є повністю дебюссістською за музично-стилістичним рішенням, проте за рахунок провідних, домінуючих принципів та елементів організації являє собою переконливий зразок дебюссізму.

Починаючи із більш загальних ознак іменного феномена Дебюссі, зазначимо, що автор твору використовує тричастинну структуру за зразком Дебюссі: композиція є невеликою за своїми масштабами, однак містить доволі значну кількість внутрішніх структурних елементів.

Із цього випливає наступна дебюссістська ознака — мікротематизм. Відзначаємо, що лаконічним розділам притаманна економність тематичного викладення. В основі тематичної організації твору — виразний ямбічний мотив із чотирьох звуків, котрий має величезне значення як у драматургічно-концептуальному плані, так і в плані розвитку тематизму. Його можна тлумачити як основне тематичне зерно, ядро усієї композиції та осердя авторської концепції. Зворот, що має сумовито-зітхальний та водночас експресивно-

гіпнотичний характер, доцільно назвати «мотивом Дебюссі». Адже коли його каркас, що складається зі звуків *ля — до — сі — ре*, перекласти на латинські, літерні назви, отримаємо символічний ряд *A — C — H — D*, тобто офіційні ініціали імені «Ашиль Дебюссі» (звісно, виводимо це із французького написання — *Achille Debussy*). Саме цей мотив-монограма<sup>1</sup> є символічним містком, що пролягає від композиції твору до його концепції (Додаток А, приклад 3.9).

У мініатюрі Гуссенса спостерігаємо також і структурну подрібненість, що втілена у поділі на два композиційних елементи середнього розділу та коди, завдяки чому автору вдається резюмувати увесь обсяг масштабної ідеї в стислому форматі. Тема середнього розділу побудована на принципово новому матеріалі. Її можна визначити як тему-ремінісценцію на адресу Дебюссі, знак його світлої пам'яті, що активізує в уяві дорогий композиторський образ. Тож можна сміливо стверджувати, що у середньому розділі мініатюри автор вдало користується прийомом прямої стилізації «під Дебюссі».

Таким чином, середній розділ за тематизмом, ладовим забарвленням та фактурою сприймається типово дебюссістським (на відміну від менш «портретних» крайніх). Зокрема, про це свідчить використання автором численних специфічних ладових відтінків (мажоро-мінору, фригійського і дорійського ладів), що в сукупності з натхненною діатонічною мелодією створює ефект поєднання архаїки і модерну (Додаток А, приклад 3.10). Перший елемент теми є наспівно-прозорим завдяки розрідженню фактури, де за відсутності підголосків повністю домінує мелодія у верхньому регістрі, яка відразу ж асоціюється із флейтовими мотивами Дебюссі. За характером мелосу її можна також охарактеризувати як тему арабескового типу.

Другий елемент, породжуючи як мелодичний, так і фактурний контраст, є ще більш дебюссістським. Акордовий виклад із використанням паралельних тризвуків в партії лівої руки та квартакордів в партії правої свідчать про наявність рис хоральності і водночас елементів звукозображальності — автор

---

<sup>1</sup> Варто відрізнити анаграму від монограми. Монограма — одна або кілька початкових літер імені чи прізвища, з'єднаних в один знак або переплетених у вигляді візерунка [44, с. 795].

цілком міг мати на увазі імітування церковних дзвонів, щонайменше з двох причин. Перша — алюзія або посилення на певний конкретний твір Дебюссі (той таки «Затонулий собор»), друга — засіб загострення у розгортанні та посиленні драматургічного смислового навантаження, передбаченого жанром «Tombeau».

Найвагомішою композиційною рисою, що має стосунок до дебюссізму та увиразнюється на прикладі цього твору, є суттєва внутрішня контрастність драматургічного викладу, зокрема тематична, ладогармонічна та динамічна, за умов ідейно-образної монолітності. Так, із позиції тематичного контрасту бачимо у цій п'єсі принципову відмінність між мотивом-монограмою, що підтримує та розвиває свою інтонаційну гегемонію в експозиційному розділі й репризі, та темою-арабескою середнього розділу, побудованою на зовсім іншому інтонаційному матеріалі та ладових принципах.

Наостанок підкреслимо, що досліджувана п'єса Гуссенса є свідомим і яскравим персональним наслідуванням художніх принципів Дебюссі, а також підтвердженням того факту, що творчість останнього справила колосальний вплив на розвиток і становлення композиторського мислення молодшого колеги-модерніста.

Коротко промаркуємо найважливіші віхи виконавської долі збірки «Tombeau de Claude Debussy». Публікація нотного тексту як додатка до другого випуску «La Revue Musicale» відбулась у грудні 1920 року. Концертна прем'єра була реалізована пізніше, 24 січня 1921 року в Парижі у Залі аграріїв (*Salle des Agriculteurs*). Зала слугувала зручним місцем для лекційних зібрань і виконання камерної музики, хоча й поступалася за популярністю концертним аудиторіям Плейель чи Театру на Єлисейських полях. Захід проходив під егідою Незалежного музичного товариства та був анонсований у пресі. Газета *Le Figaro* від 19 грудня 1920 року засвідчила винятковий характер прийдешньої музичної події: «Окрім своїх регулярних концертів, присвячених членам товариства, S.M.I. вирішила присвятити окрему спеціальну сесію пам'яті Дебюссі» [79, с. 4].

Для презентації були залучені швейцарський піаніст Ернст Леві (Ernst Levy), видатна скрипалька, відома своєю дружбою з автором «Болеро» Елен

Журдан-Моранж (Hélène Jourdan-Morhange) та віолончеліст Моріс Марешаль (Maurice Maréchal). Мініатюру де Фальї замість гітарної версії презентувала арфістка Марі-Луїза Казадезюс (Marie-Louise Casadesus). Вокальну мініатюру Саті виконала відома французька співачка Мадлен Греле (Magdeleine Greslé). З технічних причин (принаймні так було вказано у програмі концерту) того вечора не відбулося виконання фрагмента «Симфоній для духових» Стравінського.

Зазначений захід заклав початок тривалого концертного життя та різних інтерпретаційних версій творів із цієї збірки. Деякі композиції набули широкої популярності серед виконавців і слухачів. Такою є передусім «*Hommage*» де Фальї, що стала однією з візитівок творчої спадщини іспанського митця і ледь не обов'язковою п'єсою світового гітарного репертуару. Чільне місце у концертній практиці займає Дует Равеля для скрипки та віолончелі, який невдовзі став сонатою. У фортепіанному виконавському репертуарі вагому роль відіграє мініатюра Дюка «Смуток Фавна в далечині». Інші п'єси виконуються відносно рідше і звучать зазвичай в контексті тематичних або ювілейних заходів.

Встановлювати детальні гастрольні маршрути «*Tombeau de Claude Debussy*» за весь період існування вважаємо недоцільним, однак наведемо показовий факт її значущості в царині європейської культури. У 2020 році до сторічного ювілею публікації збірки було організовано концерти та запис виконання усіх творів провідною міжнародною музичною компанією-лейблом «*NaXos*». Очільником проекту став відомий ізраїльський піаніст, музикознавець, музично-громадський діяч Томер Лев, який не лише займався промоцією зазначених заходів, а й виконував партію фортепіано в усіх відповідних творах. Така виконавська реновація збірки в цілісному вигляді, своєрідна перформативна «арка», розкинута на сто років, стимулювала відродження інтересу до музики композиторів-модерністів, а відтак до спадщини цілого пласту європейської культури початку ХХ століття.

Відзначимо також дотичність українських музикантів до загальноєвропейських тенденцій. Усі твори з меморіальної збірки «*Tombeau de Claude Debussy*» прозвучали у Києві в межах VIII Міжнародної наукової

конференції «Ювілейні та пам'ятні дати 2018 року»<sup>1</sup>. Захід відбувся в рік сотих роковин смерті Дебюссі і став імпульсом до зацікавленості феноменом дебюссізму на виконавському та музикознавчому рівнях.

### **Висновки до розділу 3**

Врахування обставин прижиттєвих стосунків авторів меморіальної збірки з її героєм дозволяє простежити розгортання соціального вектору рецепції дебюссізму. Активне професійне спілкування (в окремих випадках супроводжуване особистісною дружбою) слугувало суттєвим чинником посилення впливу Дебюссі на творчість молодших послідовників — тих, що набували композиторського досвіду або рівнозначних за творчим статусом сучасників, які збагачували себе новими ідеями.

У посмертному періоді перебіг дебюссізму мав свої особливості, зокрема сприяв більш органічній (а можливо, й більш художньо якісній) інтеграції ідей видатного митця у творчість його прихильників. Відтак розглянута нотна збірка є локальним зрізом центрального періоду музичного модернізму. Як виявилось, перебіг реалізації меморіального проекту Дебюссі інтегрувався у більш широкі епохальні процеси формування модерністської спадщини. Це можна пояснити як оптимальною часовою віддаленістю від першоджерела іменного явища, так і зростанням популярності інших модерністських «-змів». Зазначимо також, що в посмертних некрологах та критичних статтях розпочався процес якісного оновлення репутації Дебюссі, а відтак були закладені підвалини соціального осмислення спадщини композитора в контексті колективної спадщини його сучасників і загалом їх епохи. Вагому роль у цьому відігравав Анрі Прюньєр з відродженим виданням «La Revue Musicale», що визначило фарватер мистецького руху, в тому числі модерністського, у Франції та й усій Європі.

---

<sup>1</sup> 24–25 листопада 2018 р., Національна музична академія України. Ініціатором, організатором концерту-презентації збірки «Tombeau de Claude Debussy» та одним із виконавців був автор цієї дисертації.

Майже в кожній мініатюрі збірки «Tombeau de Claude Debussy» присутній смисловий мотив втрати та художня тематика оплакування й посмертного вшанування. Безпосереднім чином це пов'язано зі специфічним французьким жанром *Tombeau*, що сягає корінням XVI століття і став широко вживаним в епоху бароко. У класико-романтичний період жанр зазнав занепаду, проте на початку XX століття знову набув культурної актуальності: фортепіанна сюїта М. Равеля «*Le Tombeau de Couperin*» («Гробниця Куперена», 1917) продемонструвала нове зацікавлення ідеєю «зведення мистецького монумента», вшанування пам'яті у специфічному художньому форматі.

Назва хронологічно близької нотної збірки (1920) вказує на головну мету меморіального проєкту видання «*La Revue Musicale*» — належного творчого вшанування пам'яті Клода Дебюссі на тлі недавньої смерті композитора, що збіглася з драматичним моментом історії, завершенням Першої світової війни.

Опосередковано факт появи збірки слугує прикладом колективного звернення (колективного посилення) до традиції стародавнього жанру. Важливим результатом є встановлення наявності у збірці ідейного комплексу оплакування-вшанування як першочергового художнього параметру. Звідси й застосування у більшості проаналізованих композицій відповідного виражального комплексу, серцевину якого складає ламентозність на семантичному та інтонаційному рівнях.

Відзначимо винятковий художній потенціал збірки як вагомому етапу життєтворчості її авторів, адже завдяки проєкту окремі твори отримали друге життя шляхом концепційного перегляду та розвитку матеріалу. Мінімальним чином це виявилось у Шмітта, мініатюра якого започаткувала фортепіанний цикл «Міражі» ор. 70. Поряд із ним постає аналогічний за жанром бартоківський твір «Імпровізації на угорські народні теми» ор. 20. Наступним за обсягом став Дует Равеля, перетворений на першу (принципово важливу для циклу загалом) частину Сонати для скрипки і віолончелі. Проте найбільш показовий випадок пов'язаний із творчістю Стравінського. Представлений ним у межах

меморіального проєкту фрагмент із «Симфоній духових інструментів» спонукав композитора до створення масштабного оркестрового твору.

Отже, нотна збірка «Tombeau de Claude Debussy» (1920) представляє своєрідну проєкцію дебюссізму на значно ширший спектр часу — добу модернізму, а на більш локальному рівні — на творчість низки його представників, наділених власними оригінальними естетичними, стильовими та композиційними здобутками. Перейняті десятьма різними композиторами дебюссістські прийоми складаються в єдину, безцінну з точки зору повноти представництва музично-історичну культурну спадщину, втілену у різнобарвній, але впорядкованій художньо-стилістичній палітрі. Предметне знайомство з нею вказує на унікальну природу музичного модернізму, в історії якого нерозривно й подеколи незбагнено переплітаються сліди іменних та загальних феноменів. Будучи виразниками свого культурного часу, вони спонукають до подальшого вивчення епохальної спадщини й відкривають широкі дослідницькі перспективи у сфері розкриття стильових закономірностей західного музичного модернізму.

## ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено дослідження феномена дебюссізму як невід'ємної складової модерністської культурної спадщини кінця XIX – першої третини XX століття у Франції та Європі загалом. Розглянуте явище узгоджується з провідними тогочасними мистецькими тенденціями та чітко відображає естетичні закономірності музичного модернізму.

Засадничою рисою дебюссізму є його щільна інтеграція з минулим та майбутнім, у межах якої виявляється сутність епохальних культурних процесів. Окремі дослідники (Дж. Гаррісон, опосередковано Т. Паре-Морен) взагалі ставлять знак рівності між дебюссізмом та французьким музичним модернізмом. Комунікація досліджуваного явища з найрезонансними класико-романтичними традиціями і водночас його спрямування в бік фундаментальних новацій є прямою індикацією закономірностей модерністської доби як перехідного культурного часу. Пієтет К. Дебюссі до творчості Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо дозволив композитору та його однодумцям зберегти спадковість у відтворенні ясності і витонченості вислову, ментально властивих національному мистецькому устрою. Щодо пізньоромантичних установок в особі Р. Вагнера, значно ближчих у хронологічній дистанції, дебюссізм набув альтернативних форм культурного діалогу з ними. Йдеться про консенсус навколо певних базових цінностей, тимчасовий паралельний рух мистецьких ідей і подальший категоричний перегляд інтонаційних джерел, образних пріоритетів, естетичних переконань та, як наслідок, ледь не усього художнього комплексу.

Вагомою опорою для розвитку дебюссізму була полістильова природа модерністської культури. Новації автора «Фавна», засновані на естетиці імпресіонізму/символізму, почасти корелюються з іншими стильовими явищами, як-от модерн, Ар Нуво, екзотизм, неокласицизм. Очевидна множинність стильових маршрутів, якими рухалася західна академічна музика, зумовила можливості для творчої реалізації Клода Французького і прискорила саму появу дебюссізму. Композитори початку XX століття, які зазнали його

суттєвого впливу, так само не були репрезентантами єдиного стилю, адже у їхній життєтворчості дебюссізм переважно постає як один із проміжних етапів у невідворотніх стильових пошуках, що додатково маркує провідні закономірності епохи.

Іманентна природа модернізму відобразилася також у багаторівневості культурного буття дебюссізму. На найбільш очевидному, композиційному рівні він постає як комплекс засобів, що генерує матеріальні мистецькі форми, покликані оновити лексику минулого. Водночас менш очевидні соціальний та епохальний рівні розбудовуються через актуалізацію універсальних ідей Дебюссі в сучасних контекстах через тривалий вплив на слухачів-прихильників, композиторів-послідовників, дослідників-апологетів.

Дослідження історії та розвитку дебюссізму в біографічному, історико-політичному та мистецькому контекстах дозволяє спростувати стереотипну думку щодо спонтанності його виникнення. Натомість іменний феномен постає як результат інтенсивної й довготривалої стильової акумуляції (за Л. Валласом). Це надає підстави розглядати динамічний процес розгортання дебюссізму на тлі синергії контекстів: біографічного (включно з психоемоційним), культурно-мистецького, соціального, історико-політичного. Відмітимо, що паростки проаналізованого персонального-стильового явища присутні вже у творах композитора двох останніх декад ХІХ століття, з яких десятилітня робота над «Пеллеасом і Мелізандою» заклала основу зрілого творчого світогляду й усталеної композиторської мови митця. Після сценічної прем'єри згаданого оперного шедевра дебюссізм «офіційно» з'явився у публічній площині як об'єкт полеміки в критичних виданнях та кулуарах концертних установ. Із цього часу в біографії композитора розпочалося кульмінаційне десятиліття творчих проривів (згідно з Е. Локспейзером) із піковим 1904 роком психоемоційних напружень (за Ф. Лезюром).

Твори зазначеного періоду («Ноктюрни», «Образи», Прелюдії для фортепіано, «Мучеництво святого Себастьяна», «Ігри») засвідчують постійне знаходження нових виразових рішень, відтак стиль Дебюссі не консервується, а,

навпаки, самооновлюється — волею-неволею вже під брендом дебюссізму. Тогочасний сплеск популярності композитора на батьківщині, підсилений гастрольними поїздками Європою, призвів до надмірної активності adeptів дебюссізму. Це обтяжувало Дебюссі, покладаючи на нього небажану місію «лідера школи». Однак у той самий час беззаперечне зростання дебюссізму сприяло розширенню транснаціональної аудиторії митця. Згадані суперечливі події розгорталися на фоні різного роду особистісних психоемоційних зрушень, які змінювали життєві налаштування композитора: розрив першого шлюбу похитнув репутацію, народження доньки принесло новий подих вітального ентузіазму, онкологічна хвороба загострила тенденцію до самозаглиблення (професійного й психологічного). Таким чином, дебюссізм вкорінюється в життєтворчості Дебюссі як парадоксальне поєднання творчої плідності й психоемоційного виснаження, де особисте й художнє, персональне й колективне виявляються чинниками вкрай складного взаємозв'язку.

Виявлена співдія суто мистецьких контекстів розгортається у мороці військово-політичного протистояння Франції та Німеччини останньої третини XIX – початку XX століття. Понад сорок років, обрамлених франко-пруською та Першою світовою війнами, спричинили зовнішньополітичну дестабілізацію та низку внутрішньодержавних криз. Настрої французького суспільства, сформовані у перипетіях антагоністичних зіткнень, зумовили появу схожих суперечностей в артистичній царині. Суспільний запит на відновлення національної гідності Франції у політичному вимірі підштовхнув Дебюссі до ідеї об'єднатися навколо увиразнення естетичних національних чеснот, рішучо відмовившись при цьому від австро-німецьких установок як гостро ворожих на той час.

Виявлений синтез мистецьких та позамистецьких факторів дає підстави сформулювати провідну світоглядно-ідеологічну лінію дебюссізму як прагнення свободи — в усіх можливих контекстуальних секторах і на всіх доступних рівнях функціонування.

У дисертації здійснено намір розмежувати гносеологічну та аксіологічну складові тлумачення дебюссізму шляхом відстеження еволюції його сприйняття і застосування відповідного поняття в музично-критичній та музикознавчій сферах. Упродовж понад столітнього періоду, з моменту виникнення й донині, поняття дебюссізму еволюціонувало від суто оціночних суб'єктивних суджень до виважених науково-пізнавальних позицій. Його початкове негативне забарвлення, особливо у випадках, коли йшлося про формальне наслідування персональних новацій Дебюссі, знайшло відбиття у музичній пресі одразу після прем'єри оперного дітища композитора. У перші роки ХХ століття дебюссізм був переоцінений сучасниками в бік визнання і зрештою затвердився як символ впливового новаторства. Проте одразу по завершенню Першої світової війни, разом зі зміною глобальних орієнтирів, запровадженою лідерами молодшого мистецького покоління, дебюссізм зазнав чергового аксіологічного зниження як надокучливий художній рудимент. Далі, з виходом на культурну арену наступної формації композиторів, чії ідеали ґрунтувалися на відмінних засадах, критичне осмислення творчості Дебюссі та її місця у французькій культурній спадщині зрештою набуло шанобливих обрисів і в цілому стабілізувалося.

Накопичувальна динаміка контрастних оцінок дебюссізму протягом кількох десятиліть створила підстави для переведення відповідного поняття у гносеологічну площину та його застосування в академічній музикознавчій сфері. Цей момент у зарубіжній практиці (включно з французькою) припадає на початок другої половини ХХ століття. Поняттям дебюссізму активно оперують автори провідних монографій та дисертаційних досліджень, у яких відповідний феномен досліджується в різних інтерпретаційних аспектах. Тож закономірною виглядає необхідність подальшої розробки окресленого поняття, зокрема на основі висунутої авторської дефініції як найбільш комплексної серед наявних у розглянутих музикознавчих роботах.

Виокремлено комплекс музичних новацій Дебюссі, що позиціонуються як образно-композиційні маркери дебюссізму. Вони наявні в численних творчих рішеннях французького митця, а також у творах композиторів-послідовників.

Вагому роль відіграють принципи мікротематизму, глибинної деталізації тематичного розвитку, оновлення палітри тематичних моделей, зокрема через застосування фігуративно-фонового тематизму. Суттєво змінюється ієрархія виразових засобів, оскільки роль провідного носія образності, окресленої певним тематичним утворенням, відтепер відіграють ритм, тембр, гармонія, фактура. Багатоелементність тематичного матеріалу та розшарований малюнок його розвитку сприяють сутнісному переосмисленню засад музичної структури як такої. Черговим маркером є наявність єдиного (вкрай розлогого та складного) музичного образу в рамках конкретного твору, що підтверджує відмову Дебюссі від драматургічного ресурсу гострої конфліктності (у класико-романтичному сонатному вимірі). Вершиною майстерності композитора, яку намагалися відтворити та інтерпретувати послідовники, є робота зі звуком. Зміна гармонічного устрою від функційності до колористичності в поєднанні з новими тембровими комбінаціями радикально розширила естетично прийнятний горизонт звуковисотності за рахунок впровадження того, що можна назвати зачатками сонористичного мислення.

У процесі опрацювання проблематики дебюссізму постала необхідність пошуку відповідних аналогів. Здійснене співставлення рис дебюссізму і вагнеризму як близьких у часі персонально-стильових феноменів показало, що обидва явища вийшли за межі індивідуального стильового впливу й трансформувались у надособистісні культурні феномени з власними системами виразових засобів, естетики, рецепції та подекуди ідеології. І вагнеризм, і дебюссізм зазнали поступового відокремлення від образів своїх творців, набуваючи самостійного соціокультурного життя. Спільною передумовою їх функціонування була первинна негативна реакція в музично-критичному середовищі, яка згодом еволюціонувала до рівня широкого визнання та повноцінного представництва епохи.

Проартикульовано найважливіші відмінності між вагнеризмом і дебюссізмом. На соціальному рівні вагнеризм вирізнявся експансивним характером поширення, був явищем централізованого типу та мав чітко виражені

ідеологічні домінанти: романтичну в естетичній площині, ідеалістичну в світоглядній, націоналістичну в політичній. Натомість дебюссізм був феноменом адаптивним — таким, що більшою мірою реагує на вже наявний комплекс контекстних подій, менш соціально інституціолізованим. Завдяки незалежним естетичним концепціям (де-героїзація художнього світу) і технологічним засобам (де-функціолізація звуковисотності) дебюссізм став визначальним персональним феноменом наступної мистецької епохи.

Водночас ще одним спільним знаменником (принаймні у французькому культурному середовищі) визначено близькість до символізму, потужної стильової платформи, що виникла у західному мистецтві в кульмінаційний момент переходу від романтизму до модернізму. Творчість Вагнера, у якій засновано міфологічно-символізовану естетичну модель, передвіщає і до певної міри формує появу суто символістського світосприйняття. Творчість Дебюссі, своєї черги, затверджує символізм як естетику свободи, завдяки чому сягає нових художніх обривів.

Складне співвідношення вагнеризму і дебюссізму можна охарактеризувати як послідовність фаз спадковості/трансформації/відторгнення. Це підводить до розуміння кардинальної різниці в їх епохальних сутностях. Вагнеризм є продуктом довготривалої романтичної епохи, підсумовуючи понад столітній художній поступ. У своєму прагненні універсального синтезу, естетичної завершеності і всеохопності вагнеризм залишався на позиціях європоцентризму. На противагу цьому дебюссізм піддає сумніву будь-який «центризм», реагуючи на кризу романтичних цінностей ідеями звільнення й розширення досвіду, у тому числі за європейські культурні межі. Загалом здобутки дебюссіму є ознакою досягнення такого рівня художніх змін, який був недоступний естетиці пізнього романтизму.

Важливою складовою дослідження дебюссізму є розкриття впливу на нього такого тяглого культурного явища, як *екзотизм*. Ментальне доєднання до його настанов надало новаціям Дебюссі специфічне культурне підґрунтя. Функціонування екзотизму в західному музичному мистецтві не обмежувалось

окремими національними традиціями, а сам цей феномен за часів композитора набув статусу епохальної стильової тенденції. Тематичні, інтонаційні, ладові, темброві ресурси розширеної екзотичної природи розглядалися як частина колективної французької протидії німецькій культурній гегемонії після франко-пруської війни. Отже, численні ознаки екзотизму у творчості Дебюссі та його колег-дебюссистів мають не лише вагому естетичну, а й ідентифікаційну функцію, попутно сприяючи модернізації національного художнього середовища. Запропонована типологія різновидів екзотизму (міфологічний та географічний, з поділом останнього на регіональні підвиди: іспанський, японсько-китайський, яванський або острівний) сприяє більш предметному виокремленню образно-композиційних коренів «інакшості», властивої поезиці дебюссізму.

Наступним кроком дослідження постав розгляд естетичного *концепту тиші* в контексті модерністських мистецьких тенденцій. Його запровадження у творчій практиці французького митця видається одним із найрадикальніших ідейних оновлень, своєрідною квінтесенцією дебюссізму, цілісною модерністською (і не тільки) художньою стратегією. Її інноваційність полягає у трансформації тиші на рівні композиційного мислення, надання їй функції повноцінного елементу музичного вислову. Через оперування паузами, цезурами, динамічними градаціями, тембровими розрідженнями та ефектами затихання Дебюссі створює простір, у якому межа між звучанням і мовчанням принципово розмивається. Такі підходи формуються на тлі міжмистецьких контактів, зокрема із символістською літературою, живописом, філософією, навіть німим кіно. Можна стверджувати, що Клод Французький відкриває в тиші універсальний модерністський ресурс. До того ж, тиша як фактор експресії (за висловом самого Дебюссі) стала ще однією формою опозиції вагнерівській традиції. Звернення до естетики невимовного, запроваджене в культурному бутті дебюссізму, розмикає семантичні музичні кордони. Присутність концепту тиші в авангардистських та постмодерністських пошуках підтверджує актуальність дебюссізму в хронологічному континуумі сучасності.

Простежено шляхи прямого та опосередкованого впливу К. Дебюссі на творчість композиторів-модерністів першої третини ХХ століття; таким чином з'ясовано рушійні механізми композиторської рецепції дебюссізму. Її вирішальною передумовою стала резонансна прем'єра опери «Пеллеас і Мелізанда», що породила хвилю зацікавленості творчими ідеями Дебюссі не лише з боку слухачів, а й композиторів. Як наслідок постав рух прихильників, позначений широкими соціальними зв'язками. Застосування поняття *рецепції* дозволило уточнити внутрішні обставини функціонування дебюссізму та виокремити два типи взаємодії творчості Дебюссі з опусами композиторів-послідовників: *дебюссізм-рецепція* і *псевдодебюссізм*. Як дебюссізм-рецепція розглядається художньо продуктивне застосування стильових прийомів майстра: такий тип взаємодії є джерелом подальшої інтеграції, органічного перетворення запозиченого у новій композиції. Для відмежування успішної творчої практики від випадків епігонства, про які так часто писали в контексті впливу Дебюссі, пропонується залучати вислів «псевдодебюссізм» (за Б. Келлі). Запропонований підхід сприяє подоланню залишків негативістської інерції у застосуванні базового поняття та його подальшому науковому просуванню.

Особливе місце в історії дебюссізму посідає *меморіальна нотна збірка «Tombeau de Claude Debussy»*, опублікована у відновленому в 1920 році паризькому виданні «La Revue Musicale». Ця подія позначила перехід до посмертного етапу критичного осмислення, публічного поширення, а відтак формування незворушних уявлень про цінність творчості Дебюссі та її приналежність до високої культурної спадщини. Простежена в дисертації історія видання дає підстави стверджувати, що цей унікальний (за оформленням, контентом, рівнем представництва, масштабами поширення, культурною політикою) журнал на чолі з А. Прюньєром віддзеркалював передові мистецькі ідеї часу. Факт появи на його сторінках збірки «Tombeau de Claude Debussy» фіксує чергову пікову точку в історичному розгортанні дебюссізму. Збірка відіграла непересічну роль у його безпосередньому культурному просуванні в

середовищі композиторів-модерністів різних статусних рядів, сприяючи посиленій ретрансляції ідей Дебюссі. Авторський склад збірки та простеження відповідних персональних зв'язків висвітлили спектр історично-біографічних ролей французького композитора як кумира поколінь, рівного серед лідерів західного музичного світу, друга, конкурента або ж фігуранта певних внутрішньо-композиторських дискусій.

Провідні ознаки дебюссізму аналітично систематизовано на прикладі розгляду мініатюр зазначеної колективної меморіальної збірки «Tombeau de Claude Debussy». Як безпосередній музичний артефакт, вона розкриває цінності модерністської культурної спадщини та представляє собою хрестоматию дебюссістських підходів.

Усі автори інструментальних п'єс (крім Саті, який запропонував вокальну мініатюру) вдаються до застосування показової для Дебюссі тричастинності зі збереженням принципу індивідуалізації такої структури. Равель застосовує поєднання тричастинності з сонатністю, Барток — із варіаційністю, де Фалья тлумачить коду як композиційний розділ, що містить прийом розсіювання тематичного матеріалу, Шмітт у репризі підводить розвиток до кульмінації, яка слугує обґрунтуванням нової композиційно-драматургічної фази. У такий спосіб автори збірки розкривають потенціал тричастинності для розробки в реаліях композиторського мислення ХХ століття.

Кожен із авторів по-своєму наслідує Дебюссі, відтворюючи притаманні йому ідейно-образні комплекси, тематичні сфери і навіть дублюючи конкретні образні концепції. Окремо стоять Дует М. Равеля (прихований біографічний зміст якого можна прочитати як «творчий дует Дебюссі і Равеля») та п'єса Ю. Гуссенса, де передбачається віртуальна присутність самого Дебюссі (у вигляді теми-монограми). Композиція Е. Саті спрямовує до роздумів про вічне мовчання, зосереджене «поза кадром» звучання вокальної мініатюри. Особливої уваги заслуговують мініатюри П. Дюка та Ф. Шмітта, у яких автори безпосередньо вдалися до міфологічного образу Фавна.

Важливим спільним підходом є залучення запозиченого у Дебюссі або натхненного його творами музичного матеріалу (цитати, алюзії, стилізація тощо). Це очевидний і водночас переконливий доказ того, що вплив дебюссізму може здійснюватися локально, на компактних відрізках нотного тексту. Таким є приклад М. де Фальї, який інтегрував цитату із «Вечора в Гранаді» з «Естампів» задля втілення спогаду про «іспанського» Дебюссі. Протилежним випадком є наявність у п'єсі Ф. Маліп'єро стилізації «Затонулого собору». Розглядаємо її як фронтальну форму рецепції, визначену за допомогою робочої дефініції «п'єса-репліка». Спеціальний інтерес складає п'єса Б. Бартока, природа якої полягає в поєднанні рис дебюссізму з доволі віддаленою від нього неофольклористичною стильовою основою.

Останнім форпостом дебюссізму, надійно «захищеним» авторами збірки, вважаємо специфічну фортепіанну фактуру. Саме фактурні принципи, застосовані в меморіальній збірці, споріднили між собою позиції доволі віддалених світоглядно чи стилістично протилежних митців, які виступають у ролі реципієнтів Дебюссі.

Проведене дослідження презентує явище дебюссізму як невід'ємну, фундаментальну складову історії музичного модернізму у Франції та Європі. Оптика культурної спадщини допомогла дослідити обраний феномен у розширених, позамистецьких контекстах, виявити у ньому переосмислені або зовсім нові естетико-стильові компоненти та глибше розглянути зв'язок дебюссізму з минулим і майбутнім. Окреслена сукупність чинників дозволяє охарактеризувати дебюссізм не як окремий мистецький кейс, хай і винятково яскравий, а як безцінний культуротворчий актив, що продовжує приносити духовні дивіденди.

Насамкінець наголосимо: вивчення дебюссізму як явища модерністської доби активує особливу проблематику, спільну для тих секторів естетики, культурології та мистецтвознавства, що зорієнтовані на дослідження західної художньої спадщини кінця XIX – початку XX століття: взаємозв'язок персонального та епохального. Довічне питання — митець впливає на епоху чи

епоха формує митця? — може бути принаймні уточнене та сфокусоване завдяки дослідженню іменних феноменів. Тож на прикладі дебюссізму доходимо висновку, що атрибуція модерністської культурної спадщини, серед іншого, полягає у вияві таких індивідуальних новацій, які глибинно взаємодіють із універсальними тенденціями епохи. Перспективи опрацювання зазначеної проблематики сприятимуть глибшому розумінню історичної ваги та художньої цінності будь-яких персональних мистецьких внесків у світову культурну спадщину.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Вектори музичного американізму в Концерті для кларнета і струнного оркестру Аарона Копленда. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2026. Вип. 145 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 135–152. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2026.145.356107>
2. Бродель Ф. Ідентичність Франції. Простір та історія. Книга 1 / Пер. з фр. С. Глухової. Київ : Видавництво Жупанського, 2013. 368 с.
3. Бродель Ф. Ідентичність Франції. Люди і речі. Книга 2 / Пер. з фр. С. Глухової. Київ : Видавництво Жупанського, 2014. 232 с.
4. Бродель Ф. Ідентичність Франції. Книга 3 / Пер. з фр. С. Глухової. Київ : Видавництво Жупанського, 2017. 472 с.
5. Василенко О. В. Творчість українських композиторів епохи голодоморів 1920-х та 1930-х років у контексті мистецьких стратегій спротиву. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2026. Вип. 5. С. 85–102. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2026.05.68>
6. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ ст. Київ : Муз. Україна, 1993. 207 с.
7. Гнатів Т. Ф. Клод Дебюссі – реформатор музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 3. С. 35–43.
8. Гнатів Т. Ф. Ріхард Вагнер і Клод Дебюссі (єдність і боротьба протилежностей). *Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство* : зб. статей. Київ, 2004. Вип. 16. С. 193–202.
9. Гнатів Т. Ф. Ріхард Вагнер і Клод Дебюссі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 12 : *Історія музики в минулому та сучасності*. С. 184–197.
10. Горобець Р. Традиційний японський театр та його відображення в опері П. Масканьї «Ірис». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. 2013. Вип. 38. С. 68–78. URL: <https://intermusic.kh.ua/vyruk38/vyruk38-68-78.pdf> (дата звернення: 03.12.2023).
11. Грабовський В. Музика і націоналізм. Паралелі та перехрестя. Дрогобич : Просвіт, 2023. 480 с.
12. Гомбріх Е. Г. Оповідь про мистецтво / пер. з англ. А. Накорчевський. Київ : ArtHuss, 2024. 664 с.

13. Деоба С. А. «La Revue Musicale»: історія успіху музичного видання доби модернізму. *Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва»* (Київ, 24 квітня 2023 р.). Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 166–169.

14. Деоба С. А. Дебюссізм як модерністський феномен: постановка проблеми, музикознавчі підходи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 136 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 149–164. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276572>

15. Деоба С. А. Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2023. № 2(54). С. 33–41. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.2.5>

16. Деоба С. А. Дебюссізм як модерністський персонально-стильовий феномен (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy»). *XXIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 29–31 березня 2024 р.) : Тези доповідей*. Київ, 2024. С. 53–55.

17. Деоба С. А. Музика і політика у Франції між двома війнами: від Франко-пруської до першої світової. *Мистецтво в обороні : колект. монографія*. Київ: Фенікс, 2024. С. 405–430. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51074/1/O\\_Bondareva\\_MWO\\_FUFKM.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51074/1/O_Bondareva_MWO_FUFKM.pdf) (дата звернення: 08.08.25).

18. Деоба С. А. «Він підтвердив надію на нові часи» (смерть Клода Дебюссі як новий оберт поширення дебюссізму. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва : Матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 24 жовтня 2024 р.). Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024. С. 104–106.

19. Деоба С. А. Концепт тиші як провідний образно-композиційний маркер дебюссізму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей*. Дніпро : Грані, 2024. Вип. 27. С. 303–316. DOI: <https://doi.org/10.33287/222462>

20. Деоба С. А. Рецепція дебюссізму в історії європейського музичного модернізму (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 194–210. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301136>

21. Деоба С. А. «Hommage» Джана Франческо Маліп'єро: маркери образно-ідейної рецепції дебюссізму. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Переяслав, 23 квітня 2025 року. Переяслав, 2025. С. 51–56.

22. Деоба С. А., Корчова О. О. Вагнеризм і дебюссізм як взаємопов'язані феномени. *Українська книга про Ріхарда Вагнера* / за заг. наук. ред. М. Черкашиної-Губаренко, О. Клековкіна. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Ніжин, 2022. С. 237–255. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Ukrainian\\_Book\\_about\\_Richard\\_Wagner.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Ukrainian_Book_about_Richard_Wagner.pdf) (дата звернення: 11.03.23).

23. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: аспекти вияву творчої індивідуальності : монографія. Харків : Акта, 2021. 334 с.

24. Драч І. С. «Інстинкт майстерності» у структурі композиторської діяльності. Казус Равеля. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2025. Вип. 144 : *Сучасна музична наука: теорія, історія, виконавство*. С. 39–49. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144.347590>

25. Жарков О. М., Коханик І. М. Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022. Вип. 135 : *Теоретичні проблеми композиторської творчості*. С. 96–111. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>

26. Жаркова В. Б. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра) : монографія. Вид. 2-ге, доп. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 520 с.

27. 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. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>

28. Жаркова В. Б. Відлуння Першої світової війни у музиці Моріса Равеля: митець і час. *Мистецтво в обороні* : колект. монографія. Київ : Фенікс, 2024. С. 449–463. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51074/1/O\\_Bondareva\\_MW\\_O\\_FUFKM.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51074/1/O_Bondareva_MW_O_FUFKM.pdf) (дата звернення: 09.08.25).

29. Жаркова В. Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 22–38. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.300957>

30. Іванніков Т. П. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 498 с.

31. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: живопись, графика и скульптура. Москва : Республика, 1999. 342 с.
32. Кириченко А. Д. Концепція «світового театру» в оперній творчості німецьких композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 16 с.
33. Кияновська Л. О. Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ, 2010. № 4 (9). С. 3–11.
34. Климова Н. И. Оперный театр Клода Дебюсси: символистские аспекты организации : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2014. 196 с.
35. Кодай З. Избранные статьи. Москва : Сов. композитор, 1982. 288 с.
36. Козлов В. М. Особливості тематизму Дебюссі. *Українське музикознавство* : наук. міжвідомчий збірник. Київ : Музична Україна, 1975. Вип. 10. С. 43–63.
37. Корбен А. Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів. Пер. з фр. І. Рябчія та Г. Малець. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка–Центр. 2023. 144 с.
38. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
39. Косарева Г. С. Давньосвіт Валерія Шевчука: художня рецепція старовинних літературних пам'яток : монографія. Миколаїв, 2013. 186 с.
40. Кушнірук О. Рецепція мінімалізму у творчому доробку Олександра Щетинського. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. статей. Рівне, 2013. Вип. 19 (1). С. 204–208.
41. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс : колект. монографія / Ред. Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. Тернопіль, 2004. 378 с.
42. Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2005. 188 с.
43. Луніна Г. Є. Леонід Грабовський: «Поняття школи Бориса Лятошинського вважаю цілком правомірним». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 1. С. 3–15.
44. Монограма. Словник української мови: в 11 т. Т. 4. Київ: Наукова думка, 1973. С. 795.

45. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / Пер. з фр. А. Репи. Київ : ТОВ «Видавництво “КЛЮ”», 2014. 272 с.
46. Одесский листок. 1918. № 60. 02 апреля.
47. Олійник С. Ф. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 195 с.
48. Поливач К. А. Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України (суспільно-географічне дослідження) : дис. ... канд. географічних наук : 11.00.02 – Економічна та соціальна географія / Нац. акад. наук України, Інститут географії. Київ, 2007. 206 с.
49. Приходько А. В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури / Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України. Київ, 2016. 18 с.
50. Пруст М. У пошуках утраченого часу : Твори. У 7 т. Київ: Юніверс. 1997. Т. 1 : На Саваннову сторону : Роман / Пер. з фр. А. Перепадя. 368 с.
51. Редя В. Я. Діалог культур у мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: зб. наук. статей. Дніпро, 2023. Вип. 25(2). С. 96–109. DOI: <https://doi.org/10.33287/222333>
52. Редя В. Я. Історичні типи та форми інтегративних взаємодій у мистецтві. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2011. Вип. 97: *Учні-Вчителю*. С. 12–21.
53. Редя В. Я., Рахматуллаєва А. А. Вокальна мініатюра Клода Дебюссі «Clair de lune»: від композиторського задуму до виконавських інтерпретацій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2025. Вип. 143: *Інтерпретаційні аспекти музичної творчості*. С.144–157. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342816>
54. Саїд Е. В. Орієнталізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
55. Стрілецька О. І. Концепт індивідуального композиторського стилю та його проєкція на творчість інших митців (на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського) : дис. ... д-ра філософії : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2023. 313 с.
56. Сузір'я французької поезії: антологія. Т. 1. Пер. М. Терещенко. Київ : Дніпро, 1971. 440 с.
57. Сюта Б. О. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. *Науковий вісник Національної музичної академії України*

імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 75 : *Композитор і сучасне соціокультурне середовище*. С. 19–24.

58. Тиша. *Словник української мови* : В 11 т. Т. 10. Київ: Наукова думка, 1979. С. 135.

59. Цин Л. «Песни Билитис» Клода Дебюсси на тексти Пьера Луиса (история творческих отношений композитора и поэта). *Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство* : зб. статей. Київ, 2016. Вип. 53. С. 228–238.

60. Цин Л. «Три баллады Франсуа Вийона» К. Дебюсси: особенности прочтения традиционной национальной культуры. *Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство* : зб. статей. Київ, 2017. Вип. 55. С. 204–216.

61. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 380 с.

62. Чернігова Т. Л. Філософсько-антропологічний вимір творчої спадщини М. Метерлінка : дис. ... канд. філософських наук : 09.00.04 – Філософська антропологія, філософія культури / Харківський Нац. університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2021. 237 с.

63. Черноіваненко А. Поетика «тиші» у музичному інструменталізмі. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 20. С. 305–316.

64. Шевченко Л. М. Сильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 36 с.

65. Яновский Г. Модест Петрович Мусоргский. *Театральный вестник*. 1919. 6–8 мая, № 3–4.

66. Anderson E. In a Silent Way. *Journal of Aesthetics & Culture*. Vol. 12. No.1. Abingdon, Oxfordshire: Routledge/Taylor & Francis Group. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1080/20004214.2020.1712764>

67. Antokoletz E. Music as Encoder of the Unconscious in Pelléas et Mélisande. *Rethinking Debussy* / Ed. Elliott Antokoletz, Marianne Wheeldon. Oxford–New York : Oxford University Press, 2011. P. 123–145.

68. Babyak T. Nietzsche, Debussy, and the shadow of Wagner : Ph.D. Dissertation / Cornell University. Ithaca, New York, 2014. 308 p.

69. Beličová R. Reception-Aesthetics of Music and its Nomenclature. Nitra: Institute of Literary and Artistic Communication, Faculty of Arts, Constantine the Philosopher University in Nitra. 2008. 96 p. URL: <https://www.aesthetics-of->

music.com/wp-content/uploads/2008/01/reception-aesthetics-of-music-and-its-nomenclature-by-renata-belicova.pdf?utm\_source=chatgpt.com (accessed: 10.11.2023).

70. Bellman J. D. Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*. Vol. 94, No. 3, 2011. P. 417–438. URL: <https://www.jstor.org/stable/41289212> (accessed: 13.04.2023).

71. Botstein L. Out of Hungary: Bartok, Modernism, and the Cultural Politics of Twentieth-Century Music // *Bartók and His World*. / ed. by Peter Laki. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995. P. 3–63.

72. Briscoe J. Claude Debussy: a guide to research. New York : Garland, 1990. 504 p. (Garland reference library of the humanities; vol. 771. Composer resource manuals; vol. 27). URL: <https://archive.org/details/claudedebussygui0000bris/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 03.04.2022).

73. Brody E. Paris: the Musical Kaleidoscope, 1870–1925. New York: George Braziller. 1987. 359 p. URL: <https://archive.org/details/parismusicalkale00brod/mode/2up?view=theater> (accessed: 15.04.2023).

74. Buch E. «The Germans and the Bosch»: German Music in Paris during the First World War. *Le Mouvement Social*. 2004. Vol. 208, Iss. 3. URL: <https://shs.cairn.info/journal-le-mouvement-social1-2004-3-page-45?lang=en> (accessed: 03.04.2024).

75. Caillard C.-F., de Bérays, J. Le cas Debussy: une opinion de M. Claude Debussy, un article de M. Raphaël Cor, une enquête de la «Revue du temps présent», le secret de M. Debussy. Paris : H. Falque, 1910. 144 p.

76. Cocteau J. Cock and Harlequin. London : The Egoist Press, 1921. 57 p.

77. Coke-Enguíanos M. Towards a Poetry of Silence: Stéphane Mallarmé and Juan Ramón Jiménez. *Studies in 20th & 21st Century Literature*. Vol. 7. Issue 2: *Special Issue on Juan Ramón Jiménez*. Manhattan, KS: New Prairie Press. 1983. P. 147–160. URL: [https://www.researchgate.net/publication/273289892\\_Towards\\_a\\_Poetry\\_of\\_Silence\\_Stephane\\_Mallarme\\_and\\_Juan\\_Ramon\\_Jimenez](https://www.researchgate.net/publication/273289892_Towards_a_Poetry_of_Silence_Stephane_Mallarme_and_Juan_Ramon_Jimenez) (accessed: 06.04.2025).

78. Colin G. Le méga-dictionnaire de la langue française. URL: <https://archive.org/details/les-mots-commencant-parc/Les%20mots%20commencant%20par%20D/page/n125/mode/2up> (accessed: 02.04.2022).

79. Crémone L. Chronique. *Le Figaro*. 1920, 19 décembre, № 353. P. 4.

80. Dayan P. On Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writing. *19th-Century Music*. Vol. 28. No. 3. University of California Press. 2005. P. 214–229. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2005.28.3.214> (accessed: 12.05.2023).

81. Debussy C. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris : Gallimard, 1971. 332 p. URL: <https://archive.org/details/monsieurcrocheet0000debu/page/222/mode/2up> (accessed: 13.03.2023).

82. Debussy letters. / Selected and ed. by F. Lesure and Roger Nichols. Transl. by Roger Nichols. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 355 p. URL: [https://archive.org/details/debussyletters0000debu/mode/2up?utm\\_source=chatgpt.com&q=+Groux](https://archive.org/details/debussyletters0000debu/mode/2up?utm_source=chatgpt.com&q=+Groux) (accessed: 26.04.2025).

83. Debussy on Music: The Critical Writings of the Great French Composer Claude Debussy / Transl. and ed. by R. Smith; collected and introd. by F. Lesure. New York: Alfred A. Knopf, 1977. 353 p. URL: <https://archive.org/details/debussyonmusiccr0000debu/page/262/mode/2up?q=rStravinsky> (accessed: 13.11.2025).

84. Donnellon D. Debussy as musician and critic. *The Cambridge companion to Debussy* / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 43–58. URL: [https://archive.org/details/cambridgecompani00trez\\_0](https://archive.org/details/cambridgecompani00trez_0) (accessed: 03.04.2022).

85. Duchesneau M. La revue musicale (1920–40) and the founding of a modern music. URL: <https://www.scribd.com/document/514195019/La-Revue-Musicale-by-Michel-Duchesneau> (accessed: 15.05.2020).

86. Duchesneau M. La Revue musicale ou le phœnix musical. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/rmo/2017-v4-n2-rmo03410/1043218ar/> (accessed: 13.05.2020).

87. Epardaud E. Claude Debussy // La Presse. 1918. № 9327. 27.03. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k599245j/f2.item> (accessed: 03.02.2020).

88. Falla M. de Claude Debussy et L'Espagne. *La Revue Musicale*. 1920, no. 2. P. 206–210.

89. Fourestier L. Lettre au Comité franco-américain. *Gazette des classes du Conservatoire*, no 1. Paris, déc. 1915. F-Pn : Rés Vm Dos 88 (1). P. 12. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1219888t/f14.item> (accessed: 22.12.2025)

90. Frisch W. *Music in the nineteenth century*. New York : W.W. Norton and Company, 2013. URL: <https://archive.org/details/musicinnineteent0000fris/mode/2up?q=wagnerism> (accessed: 06.08.2022).

91. Grob K. *Moral Philosophy and the Art of Silence*. Ph.D. *Dissertation* / Loyola University. Chicago, 2014. 284 p. URL: [https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2262&context=luc\\_diss](https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2262&context=luc_diss) (accessed: 16.01.2025).

92. Guo C. *Chinese and Other Asian Influences in Debussy's Piano Music*. Doctor of Musical Arts dissertation / University of Alabama, 2021. 73 p.

93. Harrison J. E. *Fashionable Innovation: Debussysme in Early Twentieth-Century France*. Ph.D. *Dissertation*, The Ohio State University. 2011. 292 p. URL:

[https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb\\_etd/ws/send\\_file/send?accession=osu1322638382&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1322638382&disposition=inline) (accessed: 09.05.2020).

94. Harvey D. A History of Heritage. *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity* / ed. Brian Graham and Peter Howard. Farnham: Ashgate, 2008. P. 28–56.

95. Héritage. Le Robert Dictionnaire de la langue française. URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/heritage> (accessed 19.08.2024).

96. Jacobson J. H. The classical music experience: discover the music of the world's greatest composers. Naperville, Ill.: Sourcebooks 2003. 318 p. URL: <https://archive.org/details/classicalmusicex0000jaco/page/318/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.04.2022).

97. Jarociński S. Debussy: impressionism and symbolism. London: Eulenberg Books. 1976. 175 p.

98. Johnson J. H. Listening in Paris: A Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1995. 384 p.

99. Kelly B. L. Debussy and the Making of a musicien français: Pelléas, the Press, and World War I. // *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939* / ed. by Barbara L. Kelly. Rochester, NY: Boydell & Brewer. 2008. P. 58–76.

100. Kelly L. B. Debussy's Parisian affiliations. *The Cambridge companion to Debussy* / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 25–42.

101. Kowalski L. A. The Art of Silence. Ph.D. *Dissertation* / *University of Louisville*. Louisville, 2017. 177 p. URL: <https://scispace.com/pdf/the-art-of-silence-ca2hvfabhx.pdf> (accessed: 21.06.2025).

102. La correspondencia de España. 1918. № 21958. 27.03. URL: <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=10007139380> (accessed: 02.02.2020).

103. La Revue Musicale. Le Répertoire international de la presse musicale. Introduction by Michel Duchesneau URL: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=REV> (accessed: 25.10.2023).

104. Laloy L. Claude Debussy et le debussysme. *Revue S.I.M. [Soc. Internationale de Musique, section de Paris]* Vol. 6. 1910. Aug.–Sept., No. 8 and 9. P. 507–519.

105. Langham Smith R. Debussy Fifty Years Later: Has the Barrel Run Dry? // *Debussy's Resonance* / ed. by François de Médicis and Steven Huebner. Rochester: University of Rochester Press, 2018. 625 p.

106. Le Gaulois. 1918. № 14774. 27.03. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k537569p/f1.item> (accessed: 20.05.2020).

107. Le Petit Journal. 1918. № 20179. 27.03. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6218628/f3.item> (accessed: 10.03.2020).
108. Lesure F. Claude Debussy: a critical biography. English translation and revised ed. by Marie Rolf. Rochester : University of Rochester Press, 2019. 525 p.
109. Leydon R. Narrative Strategies and Debussy's Late Style : Ph.D. Dissertation / McGill University. 1996. 253 p.
110. Locher H. The Idea of Cultural Heritage and the Canon of Art. *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. Vol. 23. Tallinn, 2014. P. 20–36.
111. Locke P. R. A broader view of musical exoticism. *The Journal of Musicology*. Vol. 24, No. 4, 2007. P. 477–521. DOI: <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477>
112. Locke P. R. On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 69. Issue 4, 2012. P. 318–328. URL: <https://www.researchgate.net/publication/290581912> (accessed: 15.04.2023).
113. Locke P. R. Unacknowledged Exoticism in Debussy: The Incidental Music for Le martyre de saint Sébastien (1911). *The Musical Quarterly*. Vol. 90. No 3/4. Oxford: Oxford University Press. 2007. P. 371–415. URL: <https://www.jstor.org/stable/25172878> (accessed: 17.11.2022).
114. Lockspeiser E. Debussy. New York : McGraw-Hill, 1972. 304 p.
115. Lockspeiser E. Debussy's concept of the dream. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 89th Sess. London : Taylor&Francis, Ltd. 1962–1963. P. 49–61.
116. Lowenthal D. The Heritage Crusade and the Spoils of History. Cambridge, U.K.; New York : Cambridge University Press, 1998. 338 p.
117. Lowenthal D. The Past Is a Foreign Country. Cambridge : Cambridge University Press, 1985. 489 p.
118. Maeterlinck M. The Treasure of the Humble / Transl. by Alfred Sutro; introduction by A. B. Walkley. New York/London: Dodd, Mead & Company and George Allen, 1900. 225 p. URL: [https://www.gutenberg.org/cache/epub/48217/pg48217-images.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.gutenberg.org/cache/epub/48217/pg48217-images.html?utm_source=chatgpt.com) (accessed: 19.04.2023).
119. Martin, Benjamin F. The hypocrisy of justice in the Belle Epoque. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1984. 251 p.
120. McDowell S. Heritage, Memory and Identity. *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity Routledge* / ed. by Brian Graham, Peter Howard. London : Routledge, 2008. P. 37–53.
121. McQuinn J. Exploring the erotic in Debussy's music. *The Cambridge companion to Debussy* / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 117–136. URL: [https://archive.org/details/cambridgecompani00trez\\_0/page/116/mode/2up?q=debussysme](https://archive.org/details/cambridgecompani00trez_0/page/116/mode/2up?q=debussysme) (accessed: 03.04.2022).

122. Müller O. S. The Invention of Silence: Audience Behavior in Berlin and London in the Nineteenth Century. *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe* / ed. by Daniel Morat. New York and Oxford : Berghahn Books, 2014. 352 p.

123. Myers R. H. Ravel: life and works. Westport, Conn., Greenwood Press, 1973. 239 p. URL: <https://archive.org/details/ravellifeworks0000myer/page/n5/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 03.04.2022).

124. Neue Hamburger Zeitung. 1918. № 161. 28.03. URL: [https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource\\_3000094562982](https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000094562982) (accessed: 14.03.2020).

125. Nichols R. Claude Debussy. The New Grove twentieth-century French masters: Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez. New York : Norton, 1986. 291 p. URL: <https://archive.org/details/newgrovetwentiet0000unse/page/n7/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 02.04.2022).

126. Nüll E. von der. Béla Bartók: Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik. Halle, 1930. 120 s.

127. Paré-Morin T. Sounding Nostalgia in Post-World War I Paris : Ph.D. *Dissertation / University of Pennsylvania*. Philadelphia, 2019. 300 p. URL: <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5185&context=edissertation> (accessed: 15.04.2022).

128. Parker D. C. Exoticism in Music in Retrospect. *The Musical Quarterly* Vol. 3. No. 1. Oxford: Oxford University Press. 1917. P. 134–161. URL: <https://www.jstor.org/stable/738010> (accessed: 13.05.2023).

129. Pasler J. Melisande's Charm and the Truth of Her Music. *Rethinking Debussy* / Ed. Elliott Antokoletz, Marianne Wheeldon. Oxford–New York : Oxford University Press, 2011. P. 55–75.

130. Pasler J. The Dynamics of Identity and the Struggle for Distinction. *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*. Berkeley, CA: University of California Press. 2009. P. 643–694. URL: <https://music-web2.ucsd.edu/~jpasler/wp/wp-content/uploads/2023/02/012-Chapter-12-Composing-the-Citizen.pdf> (accessed: 04.01.2026).

131. Petzoldt R. Richard Wagner: sein Leben in Bildern. Leipzig: Enzyklopädie Verlag. 1963. 71 s.

132. Pisling S. Claude Debussy. *Berliner Börsenzeitung*. 1918. № 149. P. 4. URL: [https://www.europeana.eu/en/item/9200355/BibliographicResource\\_3000117722844](https://www.europeana.eu/en/item/9200355/BibliographicResource_3000117722844) (accessed: 09.05.2023).

133. Rao A. Claude de France: Debussy's Great War of 1915. *France and Ireland, Notes and Narratives* / ed. U. Hunt and M. Pierce, Bern ; Oxford : Peter Lang, 2015. 11 p.

134. Rao A. *Pierrots Fâchés Avec la Lune: Debussy, Fauré and Ravel during World War 1* / Technological University Dublin. Dublin, 2013. P. 55.
135. Replica. *The Dictionary for the Real World*. URL: [https://www.dictionary.com/browse/replica?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.dictionary.com/browse/replica?utm_source=chatgpt.com) (accessed: 13.11.2025).
136. Ross A. *Wagnerism, Art and Politics in the Shadow of Music*. HarperCollins Publishers, 2020. 784 p.
137. Saint-Saëns K. *Harmonie et mélodie*. Paris: Calmann-Lévy. 1885. URL: <https://archive.org/details/harmonieetmlo00sain/page/n9/mode/2up> (accessed: 05.05.2023).
138. Schnapper L. Saint-Saëns as President of the Société des Compositeurs (1887–1891). *Camille Saint-Saëns and his world* / ed. by Jann Pasler. Princeton University Press. 2012. URL: <https://archive.org/details/camillesaintsans0000unse/page/118/mode/2up?view=theater> (accessed: 10.05.23).
139. Seroff V. *Maurice Ravel* Freeport. N.Y., Books for Libraries Press, 1970. P. 310. URL: <https://archive.org/details/mauriceravel0000sero/page/106/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.05.2022).
140. Shirer W. *The collapse of the Third Republic: an inquiry into the fall of France in 1940*. New York Pocket Books. 1971. URL: [https://archive.org/details/collapseofthindr0000shir\\_n3w0/page/86/mode/2up](https://archive.org/details/collapseofthindr0000shir_n3w0/page/86/mode/2up) (accessed: 13.04.23).
141. Slonimsky N. *Lexicon of musical invective: critical assaults on composers since Beethoven's time*. New York: Coleman-Ross 1953 P. 296. URL: <https://archive.org/details/lexiconofmusical0000slon/page/n5/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 22.04.2022).
142. Strasser M. *Providing Direction for French Music: Saint-Saëns and Société Nationale*. *Camille Saint-Saëns and his world* / ed. by Jann Pasler. Princeton: Princeton University Press, 2012. URL: <https://archive.org/details/camillesaintsans0000unse/page/108/mode/2up> (accessed: 10.05.2023).
143. Stravinsky I. *Chronicle of my life*. London: Gollancz, 1936. 286 p. URL: <https://archive.org/details/chronicleofmylif0000stra/page/n3/mode/2up> (accessed: 05.02.2025).
144. Surchamp A. (Dom). *Albert Roussel. Musiciens de tous les temps, № 32*. Paris: Seghers, 1967. 189 p.
145. Tamagawa K. *Echoes from the East: The Influence of the Javanese Gamelan on the Music of Claude Debussy*. Lexington Books, 2019. 179 p.
146. *The Cambridge companion to Debussy* / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. 326 p.

147. The New Oxford History of Music: The Modern Age, 1890–1960. Vol. X / ed. by Martin Cooper. London: Oxford University Press, 1974. 764 p.
148. Thomson R. The Presence of the Past in French Art, 1870-1905: Modernity and Continuity. New Haven : Yale University Press, 2021. 288 p.
149. Trzęsiok M. Claude Debussy. A Grammar of Imagination. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 7 / red. M. Jabłoński. Poznań, 2008. P. 171–184.
150. Tukova I. Art Music and War: Ukrainian Case 2022. *Musicologica Brunensia*. 2023. Vol. 58, issue 2. P. 193–204. DOI: <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12>
151. Tunbridge J. E. Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict. Chichester; New York : J. Wiley, 1996. 299 p.
152. UNESCO Institute for Statistics. “Cultural Heritage”. URL: [https://databrowser.uis.unesco.org/resources/glossary/2488?utm\\_source=chatgpt.com](https://databrowser.uis.unesco.org/resources/glossary/2488?utm_source=chatgpt.com) (accessed: 25.02.2025).
153. UNESCO. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. UNESCO, 1972. URL: <https://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf> (accessed: 25.02.2025).
154. Vallas L. Claude Debussy, his life and works. English translation by Maire and Grace O’Brien. London : Oxford University Press, 1933. 275 p.
155. Vecco M. A definition of cultural heritage: from the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*. Vol. 11. Issy-les-Moulineaux : Elsevier Masson s.r.l., 2010. P. 321–324.
156. Wawro G. The Franco-Prussian War: The German Conquest of France in 1870–1871. New York : Cambridge University Press, 2003. 345 p.
157. Weiss P. Opera: A History in Documents. New York: Oxford University Press. 2002. 338 p. URL: [https://archive.org/details/isbn\\_9780195116373/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/isbn_9780195116373/mode/2up?view=theater) (accessed: 15.04.2023).
158. Wheeldon M. Tombeau de Claude Debussy: the early reception of the late works. *Rethinking Debussy* / ed. Elliott Antokoletz, Marianne Wheeldon. Oxford–New York : Oxford University Press, 2011. P. 259–276.
159. Wheeldon M. Debussy’s Legacy and the Construction of Reputation. New York : Oxford University Press, 2017. 228 p.

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## Нотні приклади

Приклад 3.1

П. Дюка. «Смуток Фавна в далечині» (тт. 1–6)

Assez lent ♩ = 82

PIANO

*p*

2 ped.

*rinf*

*p espr.*

*p*

*rinf*

*p*

*f*

*cédex*

*p*

Приклад 3.2

К. Дебюссі. «Післяполудневий відпочинок Фавна», партія флейти (тт. 1–4)

**Très modéré**

1<sup>er</sup> SOLO

*p* doux et expressif



## Приклад 3.5

Б. Барток. Безіменна п'єса. Експозиційний розділ (тт. 1–12)

Musical score for the first system of Béla Bartók's "Anonymous Piece" (Exposition section, measures 1–12). The score is for piano and includes the following markings and features:

- Tempo/Character:** *Sostenuto, rubato* (measures 1–4), *sempre ben marcato* (measures 5–8).
- Dynamic:** *PIANO* (overall), *f espress.* (measures 1–4), *p* (measures 5–8).
- Articulation:** *pp* (measures 1–4), *mp* (measures 5–8).
- Figures:** Triplet figures (3 3) are present in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8.
- Tempo Change:** *Piu sost. (♩ = 52)* (measures 9–12).
- Dynamic:** *p* (measures 9–12), *pp* (measures 9–12).
- Articulation:** *pp* (measures 9–12).
- Character:** *p cresc. molto* (measures 9–12).

## Приклад 3.6

К. Дебюссі. «Вечір в Гранаді» (тт. 15–22; тт. 17–20.

Цитата виділена пунктиром)

Musical score for the second system of Claude Debussy's "Evening in Granada" (measures 15–22; measures 17–20). The score is for piano and includes the following markings and features:

- Tempo/Character:** *Retenu* (measures 15–16), *Tempo giusto* (measures 17–20).
- Dynamic:** *ppp* (measures 15–16), *pp* (measures 17–20).
- Articulation:** *pp* (measures 17–20).
- Figures:** Triplet figures (3) are present in measures 15, 16, 17, 18, 19, and 20.
- Tempo Change:** *Tempo giusto* (measures 17–20).
- Character:** *pp* (measures 17–20).

## Приклад 3.7

М. де Фалья. Номепаја (фортепіанна версія, тт. 61–66;  
цитата виділена пунктиром)

affrettando

*poco cresc.*

a tempo, ma poco più calmo

*mf pp p marc.*

*poco*

*mf*

## Приклад 3.8

Ф. Маліп'єро. Номмаге. Середній розділ (тт. 16–21)

Pesante

*ff pp*

8ª bassa.....

8ª bassa.....

8ª bassa.....

*p f p*

Ю. Гуссенс. Безіменна п'еса.

Мотив-монограма а — с — h — d (Achille Debussy)

*a c h d*

*Molto moderato con espressione*

*mp*      *mf*

*Pedal each change of harmony*      *Ped.*      *Ped.*

Ю. Гуссенс. Безіменна п'еса. Середній розділ (тт. 10–17)

*a Tempo*

*mp*      *espress. con moto*      *pp*      *mf*

*Ped.*      *Ped.*      *Ped.*      *Ped.*      *Ped.*      *Ped.*      *Ped.*      *Ped.*

*Poco più mosso*      *mf*

## ДОДАТОК Б

### Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження

#### Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Деоба С. А. Дебюссізм як модерністський феномен: постановка проблеми, музикознавчі підходи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 136 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 149–164. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276572>

2. Деоба С. А. Концепт тиші як провідний образно-композиційний маркер дебюссізму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро : Грані, 2024. Вип. 27. С. 303–316. DOI: <https://doi.org/10.33287/222462>

3. Деоба С. А. Рецепція дебюссізму в історії європейського музичного модернізму (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 194–210. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301136>

#### Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

1. Деоба С. А. Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2023. № 2(54). С. 33–41. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.2.5>

#### Наукові праці апробаційного характеру

1. Деоба С. А., Корчова О. О. Вагнеризм і дебюссізм як взаємопов'язані феномени. *Українська книга про Ріхарда Вагнера* / за заг. наук. ред.

М. Черкашиної-Губаренко, О. Клековкіна; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Ніжин, 2022. С. 237–255. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Ukrainian\\_Book\\_about\\_Richard\\_Wagner.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Ukrainian_Book_about_Richard_Wagner.pdf)

2. Деоба С. А. Музика і політика у Франції між двома війнами: від франко-пруської до Першої світової. *Мистецтво в обороні*: колективна монографія Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2024. С. 405–430. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51074/1/O\\_Bondareva\\_MWO\\_FUFKM.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51074/1/O_Bondareva_MWO_FUFKM.pdf)

3. Деоба С. А. «La Revue Musicale»: історія успіху музичного видання доби модернізму. *Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва»* (Київ, 24 квітня 2023 р.). Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 166–169. URL: <https://ir.knutkt.edu.ua/handle/123456789/740>

4. Деоба С. А. Дебюссізм як модерністський персонально-стильовий феномен (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy»). *XXIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 29–31 березня 2024 р.): *Тези доповідей*. Київ, 2024. С. 53–55. URL: [https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024\\_MM\\_Тези.pdf](https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_MM_Тези.pdf)

5. Деоба С. А. «Він підтвердив надію на нові часи» (смерть Клода Дебюссі як новий оберт поширення дебюссізму). *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: *Матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 24 жовтня 2024 р.). Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024. С. 104–106. URL: [https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CONFERENCE\\_24.10.2024\\_v4.pdf](https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CONFERENCE_24.10.2024_v4.pdf)

6. Деоба С. А. «Ноттаге» Джана Франческо Маліп'єро: маркери образно-ідейної рецепції дебюссізму. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики*: матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції, м. Переяслав, 23 квітня 2025 року. Переяслав, 2025. С. 51–56. URL: <https://ehsupir.uhsp.edu.ua/collections/8b039410-7513-4a31-8118-30ad3d2f1d91>

### **Участь у міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях**

1. XVII науково-практична молодіжна конференція «Fresh Science» Студентського науково-творчого товариства «Ocorpus» Національної музичної академії України (Київ, 23 березня 2023 р.). Доповідь: «La Revue Musicale»: культурний менеджмент доби музичного модернізму.

2. XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, 21 листопада 2023 р.). Доповідь: Музика в політичному й культурному протистоянні Франції та Німеччини (1871–1918): інституційний і персональний виміри.

3. XXIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 29–31 березня 2024 р.). Доповідь: Дебюссізм як модерністський персонально-стильовий феномен (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy»).

4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» (Київ, 27 квітня 2024 р.). Доповідь: Симетричні та пропорційні структури у «Tombeau de Claude Debussy» Моріса Оані як фактор рецепції дебюссізму.

5. IX міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (Київ, 24 жовтня 2024 р.). Доповідь: «Він підтвердив надію на нові часи» (смерть Клода Дебюссі як новий оберт поширення дебюссізму).

6. Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» (Київ, 4 грудня 2024 р.). Доповідь: Модерністські «-ізми» у навчальному курсі «Історія західної музики»: дебюссізм.

7. XII Міжнародна науково-практична конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 23 квітня 2025 р.). Доповідь: «Nottage» Джана Франческо Маліп'єро: маркери образно-ідейної рецепції дебюссізму.

8. XV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2025 року» (Київ, 20–21 листопада 2025 р.). Доповідь: Рецепція дебюссізму у творчості Поля Дюка (до пам'ятних дат композитора).