

УДК 78.071.1Дебюссі:78.072:78.036](44)(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276572>

ДЕОБА С. А.

Деоба Сергій Андрійович — викладач Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка, аспірант кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8749-4482>

deoba1997@gmail.com

© Деоба С. А., 2023

ДЕБЮССІЗМ ЯК МОДЕРНІСТСЬКИЙ ФЕНОМЕН: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ, МУЗИКОЗНАВЧІ ПІДХОДИ

Розглянуто історію виникнення і подальшого функціонування персонально-стильового явища дебюссізму. Висвітлено тлумачення відповідного поняття в зарубіжній літературі різних наукових жанрів. Позначено кульмінаційні (пікові) зони інтенсивності використання поняття «дебюссізм» у хронологічній лінійці: від моменту виникнення до сьогоденних часів. Крізь призму застосування зазначеного поняття виявлено масштаб і уточнено характер впливу творчості К. Дебюссі на композиторів-сучасників у контексті доби модернізму. Простежено історію поширення дебюссізму та розглянуто його критично-теоретичне підґрунтя у французькому мистецькому середовищі початку ХХ століття. Диференційовано аксіологічну складову тлумачення дебюссізму та простежено еволюцію підходів до цього поняття в найбільш показових працях зарубіжних музикознавців і критиків від початку ХХ до перших десятиліть ХХІ століття. Виявлено і розширено коло сучасників К. Дебюссі, які були прихильниками його творчості. Подано перелік творів, що можуть позиціонуватися в історії музики під брендом дебюссізму. Здійснено спробу систематизації проаналізованих наукових поглядів на іменний «-ізм» К. Дебюссі та обґрунтовано необхідність його виокремлення як показового модерністського феномену поруч із імпресіонізмом та символізмом. Адаптовано власну дефініцію поняття дебюссізму, що дозволяє прискорити його науковий вжиток, зокрема у вітчизняному музикознавстві. Розкрито три рівні функціонування дебюссізму: композиційний, соціальний та епохальний, які сприяють комплексному дослідженню цього явища в різних контекстних зрізах. Висунуто ідею розмежування наслідування творчих прийомів К. Дебюссі як цінної в художньо-естетичному плані рецепції та епігонства. Запропоновано авторську періодизацію дебюссізму на прижиттєвий та посмертний етапи. Намічено нові проблемні зони та перспективи дослідження модерністських музично-стильових явищ шляхом виокремлення персонального «-ізму» К. Дебюссі.

Ключові слова: дебюссізм, доба модернізму, стиль, персонально-стильовий феномен, музичний модернізм, творчість Клода Дебюссі.

Вступ. Клод Дебюссі прийшов у світ більш ніж півтора століття тому. Через 40 років його ім'я не сходило зі шпальт провідних європейських газет і мистецьких журналів. Від того часу популярність французького митця зростає буквально до космічних масштабів: «(4492) Дебюссі»¹ — саме так у 1990 році був названий астероїд із

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

поясу Юпітера. Позначене іменем одного з геніїв музичного модернізму, це небесне тіло символічно відображає розмах творчих досягнень свого героя. На сьогодні жоден перелік концертного чи навчального репертуару будь-якого мистецького закладу світу не обходиться без музики Клода Дебюссі, як і творчість кількох поколінь західних композиторів не обійшлась без його впливу. Художні здобутки композитора стали настільки вагомими, що породили могутню хвилю наслідування, яка розлилась по музичній території усієї Європи, і не тільки.

Однак іменем Дебюссі названо і дещо більш «приземлене». Комплекс індивідуальних ідейно-естетичних та композиційно-стилістичних прийомів автора «Фавна» ще на початку ХХ століття почали називати дебюссізмом, окремі випадки наслідування — дебюссізмами, а самих його представників — дебюссістами. Як і більшість інших мистецьких дефініцій, спрямованих на охоплення й осмислення тогочасних артистичних явищ, поняття дебюссізму сприймалось доволі неоднозначно та залишалось не до кінця визначеним і при житті К. Дебюссі, і після його смерті, більше того — залишається таким навіть за понад сто років потому, у сьогоднішньому ХХІ столітті. Оскільки коло послідовників митця постійно змінювалось, а сам дебюссізм у різноманітних музикознавчих контекстах зберігає свою дискусійність, він зрештою перетворюється чи не на більш резонансний феномен, ніж першоджерело, тобто 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.

Тож проблема наукової адаптації зазначеного поняття, його поступового і глибокого дослідницького засвоєння видається нагальною і такою, що потребує всебічної уваги та поетапного розв'язання — цим і зумовлена **актуальність та наукова новизна статті**.

Мета статті — здійснити огляд доступних джерел щодо шляхів становлення і особливостей розвитку явища дебюссізму як нового індивідуально-стильового сегменту модерністської доби; простежити біографічні та історичні обставини, які передували і супроводжували формування дебюссізму; активувати поняття дебюссізму в інтересах подальшого термінологічного вжитку на теренах вітчизняного музикознавства.

Методологія дослідження об'єднує *історичний та порівняльний* методи для простеження моменту виникнення і проявів функціонування дебюссізму. *Метод операціоналізації понять* задіяний у статті задля уточнення параметрів визначення поняття дебюссізму, а також формулювання власної його дефініції. *Системний підхід* забезпечує комплексну взаємодію різних рівнів вияву досліджуваного поняття.

Аналіз публікацій. Щоб оцінити масштаб висвітлення явища дебюссізму в літературі загалом, для початку скористаємось статистичним підходом. Спираючись на дані служби *Google Books Ngram Viewer*¹, переконуємось в інтенсивності застосування досліджуваного нами поняття у всій доступній франкомовній і англomовній літературі, яка існує в електронному вигляді. Як видно зі Схеми 1, хронологічна лінійка бере відлік від дати народження К. Дебюссі — 1862 року — і доходить до 2019 року (останні роки ще не опрацьовані сервісом).

¹ Google Books Ngram Viewer — пошукова онлайн-система Google, що дозволяє будувати графіки частотності мовних одиниць, опублікованих із 1500 до 2019 рр. та зібраних у сервіс Google Books (<https://programka.com.ua/dokument/google/chto-takoe-google-ngram-viewer>).

Схема 1.

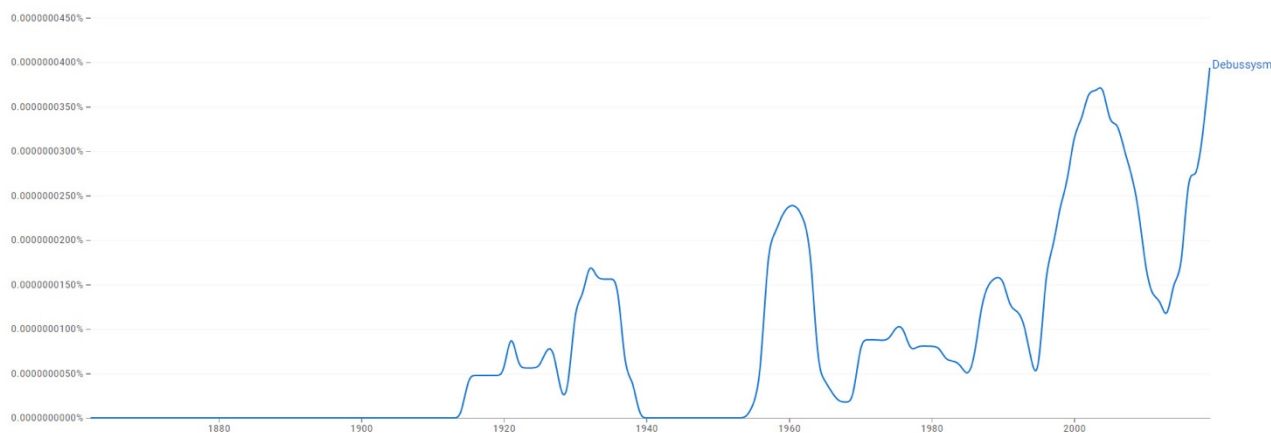
Частота використання поняття «дебюссізм» у франкомовній літературі



Як бачимо, 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 публіцистично-критичному вжитку), триптих симфонічних ескізів «Море», перша серія фортепіанних прелюдій тощо. Цілком зрозуміло, що плідна, новаторська й резонансна творчість К. 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 «Tombeau de Claude Debussy» в ролі додатку. Ця подія, що постала незабаром після смерті композитора, породила нову хвилю зацікавленості постаттю К. Дебюссі, його творами і, звісно, актуалізувала проблематику визначення його стильових орієнтирів, 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 дослідження відповідної проблематики втрачає свою потужність. Натомість протилежна картина спостерігається в англомовних джерелах (схема 2).

Схема 2.

Частота використання поняття «дебюссізм» в англомовній літературі



Показово, що тут перший підйом датується із запізненням, але 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, 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 англомовними авторами в Європі та Америці. А новий оберт популярності поняття дебюссізму в англомовному середовищі на початку XXI століття можна пояснити нагальною потребою переосмислення творчості автора «Фавна», спростування певних естетичних стереотипів, зміною застарілих стильових кліше.

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 і доктора мистецтвознавства) — Аліни Кириченко [Кириченко, 2016] і Лілії Шевченко [Шевченко, 2020]. У цих роботах побіжно фігурує досліджуване нами поняття, однак відповідне термінологічне підґрунтя відсутнє, що залишає за читачем можливість власної інтерпретації. Слід також зазначити, що в одному з інтерв'ю Анни Луніної з композитором Леонідом Грабовським [Луніна, 2015] останній вживає поняття «постдебюссізм», проте і в цьому випадку воно фактично залишається без пояснення. Отже, запропонований у статті 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 Джакобсон (Julius Jacobson) у книзі «Досвід класичної музики: відкрийте для себе музику найвидатніших композиторів світу» («The classical music experience: discover the music of the world's greatest composers», 2003) [Jacobson, 2003], орієнтований 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 літературних ареалах свідчить про його вагомність в історії музичного мистецтва.

Безсумнівно, поняття, про яке йдеться, активно вживалось 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. Детальний перелік відповідних публікацій вміщувати тут вважаємо недоречним. Відзначимо лише, що хронологічно перша згадка про дебюссізм на теренах України, яку вдалося віднайти, міститься в 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. В “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» [Яновський, 1919, с. 3].

Доволі примітно, що у сучасному й авторитетному словнику французької мови під редакцією Жіль Колін (Gilles Colin, «Le méga-dictionnaire de la langue française», 2021) дебюссізм позначено як «музичний стиль, характерний для композитора Де-

бюссі та музикантів, які його наслідують або були натхненні ним», а власне дебюссістами названо шанувальників творчості Дебюссі [Colin, 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, що головне, позначається як певний стиль, що принципово підіймає статус відповідного явища. У бібліографічному довіднику Джеймса Бріско (James Briscoe) «Claude Debussy: a guide to research» (1990)¹ у покажчику імен і понять фігурує й дебюссізм, що представлений одинадцятьма джерелами, в яких ґрунтовно розглядається однойменний феномен. Серед них, зокрема, показовою, з огляду на назву, є стаття знаного композитора Шарля Кьоклена «Клод Дебюссі і тогочасний дебюссізм» (Charles Koechlin, «Claude Debussy et le Debussysme dans l'époque», 1952)². 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 у вільному доступі. Проте з часу видання цього довідника з'явилися нові важливі джерела, що суттєво збільшують дослідницькі можливості сьогодення.

Контроверсійний бік ставлення до дебюссізму представлений у книжці Ніколаса Слонімського «Лексикон музичної лайки: критичні напади на композиторів від часів Бетховена» (Nicolas Slonimsky, «Lexicon of musical invective: critical assaults on composers since Beethoven's time», 1953), що є рідкісним зібранням образ і «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 марнославного, ніж наслідування в дебюссізмі» [Slonimsky, 1953, с. 101]. Отже, праця Н. Слонімського є важливою з позиції багатогранного висвітлення поняття дебюссізму, зокрема, 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 довідковому джерелі автор «Фавна» як митець й особистість постає 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...» [Nichols, 1986, с. 105]. Автор статті дає зрозуміти, що форсування сучасниками ідеї про К. 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» (1999) [Кассу, 1999] опосередкованим чином подає вкрай важливе для нас визна-

¹ 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/claudedebussygui0000briso/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 03.04.2022).

² Ця стаття наразі відсутня у вільному доступі.

чення дебюссізму як новаторства, що розширює символізм. До того ж автор користується тут й іншими іменними «-ізмами», причетними до історії символізму — такими, наприклад, як вагнеризм та бодлеризм. Зрештою науковець приходиться 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 побіжно тлумачать його, або окреслюють історію його виникнення і подальшого вжитку більш детально. Французький дослідник Арун Рао (Arjun Rao) в статті «П'єро, що гнівається на місяць: Дебюссі, Форе і Равель під час Першої світової війни» («*Pierrots Fâchés avec la Lune: Debussy, Fauré and Ravel during World War I*», 2013) [Rao, 2013] також визначає прем'єру «Пеллеаса» як подію, яка радикалізувала і розділила спільноту критиків і музикознавців на прихильників К. Дебюссі та традиціоналістів. Зокрема, Вюйермоз, Дюка, Жан-Обрі, Лало, Лоренсі, Марнольд (Vuillermoz, Dukas, Laloy, Jean-Aubry, la Laurencie, Marnold) позначені ним під егідою дебюссізму. Отже, чітке декларування зазначеними двома авторами статей 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».

Знаковою історичною обставиною видається поява ще за життя К. Дебюссі робіт критика Луї Лалуа (Louis Laloy), які окреслювали вагомість феномену дебюссізму. Однією з них є фактично програмна стаття «Дебюссі та дебюссізм» (1908), що одразу ж, буквально з титульної сторінки, визначає головну проблему сприйняття композитора та його творчості — тому зупинимось 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» [Laloy, 1910, с. 509] — саме так критик охарактеризував сутність досліджуваного поняття. Автор статті зазначає, що тогочасна французька музика досягла прогресивного рівня розвитку виключно завдяки творчості К. Дебюссі. Л. Лалуа констатує, що творчість видатного композитора безумовно викликала суспільний резонанс, одночасно як в позитивному, так і в негативному спрямуванні. Критик підтверджує високий статус французького музиканта тезою про те, що К. Дебюссі має право бути гідним попередником для прийдешніх поколінь митців.

«Дебюссізм у музиці — те ж саме, що й імпресіонізм у живописі та символізм у поезії» [Laloy, 1910, с. 509], — в такий рішучий спосіб Л. Лалуа формулює своє визначення. Відтак цього автора цілком справедливо можна охарактеризувати як проповідника справи К. Дебюссі. Саме Л. Лалуа, як ніхто інший, активно просував його творчість у мистецьких колах, про що свідчать його публікації в музичній періодиці того часу.

Цікаво, що постановку «Пеллеаса і Мелізанди» критик вважає остаточною перемогою дебюссізму. Цій тріумфальній точці його перебігу, згідно з оглядом Л. Лалуа, передували такі камерно-вокальні та інструментальні твори 1880–1890-х років: «Забуті арієти» на слова П. Верлена (1888), «Галантні свята» (1892), «Ліричні прози» (1895), Струнний квартет (1894) і, звісно ж, «Післяполудневий відпочинок Фавна» (1894) і «Ноктюрни» (1899). Послідовна поява зазначених творів і була, власне, тією еволюцією, що призвела до зародження нового «художнього виду» у стильових процесах модерністської доби. Згідно зі спостереженнями Л. Лалуа, К. Дебюссі вдосконалював свій власний стиль на основі загальних імпресіоністських і символістських тенденцій, які

домінували в західній музиці наприкінці XIX століття. Цілком очевидно, що цей синтез епохального й персонального породив той дебюссізм, який сприймається як новаторське розширення зазначених модерністських напрямків.

Наступною віхою розвитку дебюссізму автор статті визначає період, що розпочався від 1904 року, адже саме тоді з'явилися романси для другої збірки «Галантних свят» і «Пісні Франції» на слова Шарля Орлеанського. Л. Лалуа, продовжуючи перелік показових творів, посилається також на «Образи» для фортепіано, симфонічні ескізи «Море» та інші опуси. Цікаво, що критик був першим, хто порівняв К. Дебюссі з В. А. Моцартом з огляду на «повну ясність» творчого почерку. Звісно, праці Л. Лалуа як абсолютного прихильника К. Дебюссі — в чистому вигляді затятого дебюссіста-теоретика — не претендують на повну об'єктивність, проте виступають важливим підґрунтям у розумінні змісту еволюції й 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 («Maurice Ravel», 1970). Не є новиною, що музика останнього щільно пов'язана 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» В. Серов фактично намагається відновити репутацію композитора, якого свого часу затаврували як дебюссіста. Здійснюючи огляд цієї проблеми, музикознавець не може обійтись без детальної характеристики самого дебюссізму. Першопричиною всіх колізій Серов вважає наявність у впливового критика П'єра Лало (Pierre Lalo) симпатій до творчості К. Дебюссі і, навпаки, антипатій до творчості М. Равеля, що знайшло відображення у французькій музичній періодиці першого десятиліття XX століття. Однак більш важливим чинником, який, на думку автора, зумовив масштабність поширення дебюссізму, була його об'єктивна природа, адже В. Серов підкреслює, що дебюссізм був, власне, колективним феноменом. Ця теза дозволяє розширити коло аналітичних спостережень на безпосередній характер впливу К. Дебюссі на творчість сучасників і 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» [Seroff, 1970, с. 105]. Ці слова В. Серова можуть слугувати підґрунтям для характеристики дебюссізму як певного бренду модерністської музичної культури початку XX століття. 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 «позбулись» Дебюссі вкупі з його іменним «-ізмом». Скоріш за все, автор монографії має тут на увазі недоречність сліпого наслідування стилістики майстра, що стала вже зовсім очевидною на певному етапі.

Однією з найсучасніших праць, де докладно і багатогранно розглядається творчість К. Дебюссі, в тому числі і на основі застосування поняттєвого інструментарію його іменного «-ізму», є збірка статей «Кембриджський супутник Дебюссі» («The Cambridge companion to Debussy», 2003)¹ під редакцією Саймона Трезізе (Simon

¹ The Cambridge companion to Debussy / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. 326 p. URL: https://archive.org/details/cambridgecompani00trez_0/mode/2up?q=debussysme (accessed: 03.04.2022).

Treize). Чотирнадцять ґрунтовних статей, що містяться в збірці, розподілені за чотирма тематичними блоками: «Людина, музикант і культура», «Музичні дослідження», «Музичні прийоми», «Виконання і оцінка». Роботи різних музикознавців деталізують і оновлюють погляди як на типові сфери вивчення творчості К. Дебюссі (наприклад, відображення у ній теми природи або аналіз основних технологічних прийомів композитора), так і виявляють нові актуальні проблемно-тематичні ракурси. Серед останніх показовою є стаття Джулії Макквін «Дослідження еротики у музиці Дебюссі» (Julie McQuinn, «Exploring the erotic in Debussy's music») [McQuinn, 2003].

Інша дослідниця, Дейдріе Доннеллон у статті із зазначеної збірки «Дебюссі як музикант і критик» (Deirdre Donnellon, «Debussy as musician and critic») [Donnellon, 2003] окремим підрозділом, названим саме «Дебюссізм», розглядає зміст відповідного явища. Вона констатує, що творчість Дебюссі можна охарактеризувати як процес пошуку свободи в музиці. Авторка акцентує добре відомі положення щодо того, що цю свободу композитор віднайшов у використанні нових гармоній, цілотнонових ладів та пентатоніки, в інтонаціях східної музики, зокрема яванської. Поряд із тим Д. Доннеллон окреслює до цього часу невідомий факт, згідно з яким французький композитор Рене Ленорман (Rene Lenormand) у 1913 р. у дослідженні, присвяченому сучасній гармонії, проголосив К. 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 і музикознавців зрозуміти, а тим більше переконливо проаналізувати його візитівку — оперу «Пеллеас і Мелізанда». Авторка опосередковано стверджує, що явище дебюссізму ніби «закам'яніло» після «Пеллеаса». У той час, як сам К. Дебюссі рухався вперед у подальших пошуках свободи, його молодші прихильники, взявши за взірць музичну мову зазначеної опери, не виходили з породженої нею естетичної (стильової) «колії». Це дратувало К. Дебюссі, тому він часто заперечував існування «своєї» 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) в статті «Паризькі зв'язки Дебюссі» («Debussy's Parisian affiliations») [Kelly, 2003], так само вміщеній у кембриджській збірці, користується словом «псевдодебюссізм», вочевидь призначеним для композиторів, які механічно наслідували Дебюссі, паралізуючи тим самим власну творчу ідентичність.

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) із університету Огайо «Модні інновації: дебюссізм у Франції початку ХХ століття» («Fashionable Innovation: Debussysme in Early Twentieth-Century France», 2011). Музикознавиця 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 більш ніж 500 (!) дебюссістських творів, до числа яких належать опуси як самого метра, так і його послідовників. Проте по мірі розгортання власних міркувань авторка дисертації подає кілька різних дефініцій у різних дослідницьких ракурсах, з чого розуміємо, що дебюссізм передусім необхідно розглядати як багатовекторне та багаторівневе культурно-музичне явище доби модернізму.

Так, на початку своєї роботи Дж. Гаррісон говорить про те, що використання слова «дебюссізм» стало нормою в музичній критиці першого десятиліття ХХ століття. Як вже зазначалось, це поняття набуло домінуючого «похмурого» відтінку при оцінюванні творчості К. Дебюссі-новатора та її впливу на прихильників, більше того, воно 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. При цьому Дж. Гаррісон справедливо зазначає: «Дебюссізм — не просто вплив, але більш складне явище, при якому інноваційні ідеї рухались у декількох напрямках у середовищі певних композиторів» [Harrison, 2011, с. 10–11].

Вдаючись до екстраполяції інновацій, про які йдеться, з ідейно-концепційного рівня на більш конкретний, технологічний, який 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» [Harrison, 2011, с. 4]. Зупинившись, власне, на композиційних прийомах, дослідниця виокремлює п'ятнадцять чітких параметрів (особливостей форми, фактури, гармонії тощо) та згідно з ними аналізує твори, написані на межі ХІХ–ХХ століть. Проте її підхід до аналізу видається дещо поверхнево-статистичним та часто зводиться до такої спрощеної формули: «Твір можна вважати дебюссістським, коли в ньому наявна мінімально припустима кількість із п'ятнадцяти виділених параметрів».

Дозволимо собі не погодитись у цьому пункті із авторкою згаданого дослідження, оскільки зовсім не очевидно, що якщо певний композитор запозичив лише один чи два специфічних композиційних прийомів Дебюссі, він тим самим відбиває весь стилістичний спектр дебюссізму. Скоріш за все, у такому випадку дебюссізм звужується до назви окремої структурної одиниці з цілого індивідуально-стильового комплексу композитора-сучасника чи послідовника Дебюссі.

Результати дослідження.

Опираючись на положення монографії О. Корчової [Корчова, 2020] та на основі опрацювання інших наукових джерел стосовно творчості К. Дебюссі (зокрема, статей В. Жаркової [Жаркова, 2021], С. Белової [Белова, 1976], Н. Гарної [Гарна, 2013], В. Козлова [Козлов, 1975], О. Перич [Перич, 2009], І. Сусідко [Сусідко, 1999]), узагальнюємо власні аналітичні спостереження щодо конкретного (більшою мірою технологічного) наповнення поняття дебюссізму. Можемо припустити, що ним є весь комплекс відповідних композиторських новацій Клода Дебюссі, безпосередньо відображений як у його музиці, так і в творах найближчих послідовників.

Змінивши вектор дослідження дебюссізму на більш широкий, Дж. Гаррісон 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» [Harrison, 2011, с. 6]. Тож американська дослідниця, «звернувши» у сферу соціального, а саме творчих контактів та особистих взаємин, запроваджує концепцію сприйняття дебюссізму як різнорівневого явища, а це дає нам підстави стверджувати, відповідно, про рецепцію дебюссізму на різних рівнях — композиційному та соціальному (соціально-психологічному).

Представлення соціального рівня функціонування дебюссізму вимагає певних уточнень, зважаючи на неоднозначне сприйняття цього явища, про що неодноразово зазначалося вище. Так, при житті К. Дебюссі здобув велику популярність після прем'єри «Фавна» та неспростовну славу після «Пеллеаса», що і 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 хочемо наголосити на тому, що ідея наслідування К. 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 К. Дебюссі піднімається до якості художньої рецепції. В іншому випадку таке наслідування, вочевидь, є епігонством.

Украй важливо підкреслити, що Дж. Гаррісон вважає дебюссізм синонімом французького музичного модернізму, та навіть зазначає, що дебюссізм є його (французького музичного модернізму) 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. Вона 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, дослідниця уникає конкретного суб-визначення дебюссізму як історичного періоду.

Вважаємо за доцільне скористатись іншим, більш універсальним та простим методом періодизації дебюссізму. Ми поділяємо його на прижиттєвий та помертний етапи, позначаючи факт смерті композитора як пункт розмежування, що спричинив чергове зростання популярності його творчості. Такий поділ є доречним, зважаючи на дві охарактеризовані вище пікові точки інтенсивності використання поняття дебюссізму у науковій літературі (1902-й і 1920-й роки). До того ж, він 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 опираючись на представлені дослідження, можна стверджувати, що дебюссізм як питомо модерністське явище постав на першому підґрунті символізму та імпресіонізму, поєднання рис яких у музиці слугувало головним поштовхом для прихильників і послідовників К. Дебюссі. Отже, метафорично сутність досліджуваного явища, яке представляє в європейській музичній культурі стадію раннього модернізму, можна окреслити формулою «символізм + імпресіонізм, акумульовані та синтезовані в персональному стилі Клода Французького = дебюссізм».

Наразі запропонуємо власне робоче визначення, яке могло би охопити всі три рівні виявлення дебюссізму: композиційний, соціальний та епохальний. Отож, можемо сприймати дебюссізм як персональний музично-стильовий феномен доби модернізму, що ґрунтується на синтезі загальних ознак символізму/імпресіонізму та індивідуальних новацій К. Дебюссі.

Окреслимо основні віхи процесу розгортання прижиттєвого дебюссізму. Вважаємо, що активна й послідовна робота в сфері вокальної музики, так само як і написання «Післяполудневого відпочинку Фавна» протягом 1892–1894 рр., зумовили історичний момент зародження дебюссізму, оскільки саме в останньому творі знайшли своє перфектне втілення досягнення раннього періоду творчості автора. Ставши його першою візитівкою, «Фавн» виявився ключовим маркером популяризації творчості К. Дебюссі, а саме сформував уявлення широкої аудиторії про відповідні новації (від критиків і композиторів до пересічних слухачів) та, що головне, завоював прихильність до них представників культурного соціуму. Кульмінацією ж розгортання прижиттєвого періоду дебюссізму стала прем'єра «Пеллеаса та Мелізанди» в 1902 році. 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. Так, у згаданих фортепіанних п'єсах «фірмові» композиційні прийоми К. Дебюссі виглядають найбільш наочно, навіть хрестоматійно. Звісно, ми не маємо на меті нівелювати значення інших його важливих творів, проте саме виділені опуси нині є найбільш відомими масовому колу слухачів та претендують на значення рубіжних у становленні та розвитку прижиттєвого 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» [Harrison, 2011, с. 11]. — ці слова Дж. Гаррісон можуть слугувати ще одним підтвердженням факту глибокої інтеграції дебюссізму в загальний модерністський культурно-історичний контекст.

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

Висновки та перспективи дослідження. Поняття дебюссізму, що вже близько 120 років активно побутує в загально-мистецькому та музикознавчому вжитку, ще й досі не отримало однозначного наукового трактування. Оскільки від початку виникнення однойменного явища між критиками, музикознавцями і композиторами точились дискусії щодо розуміння сутності творчості К. Дебюссі, вони спровокували подеколи полярні позиції відносно доречності вживання цього поняття.

Запропонована періодизація дебюссізму на прижиттєвий і посмертний етапи дозволяє здійснити універсальний поділ когорти дослідників і композиторів на тих, хто знав К. Дебюссі особисто (або принаймні жив із ним в один час) і тих, хто зазнав його впливу вже після відходу митця. Такий поділ дозволяє не тільки підкреслити важливість практичного переймання композиційно-технологічних прийомів, але й затвердити як основоположний факт впливу на модерністську музичну культуру соціальних взаємин між К. Дебюссі та його сучасниками. Окрім того, така періодизація дозволяє встановити хоч і широкі, проте об'єктивно підтверджені хронологічні межі дебюссізму. Виокремлення трьох рівнів вияву (композиційного, соціального та епохального) допомагає усвідомити об'ємний і багатовекторний характер дебюссізму як комплексного явища доби модернізму, показового маркера тогочасної багатовимірної ку-

льтури. У межах прижиттєвого періоду сформувався критично-теоретичне підґрунтя дебюссізму. Ним стали праці Л. Лалуа, П. Лало, Р. Ленормана — тих, хто був поруч, а головне, був «на одній хвилі» з Дебюссі, розділяючи його естетичні інтенції та артистичні амбіції. По смерті ж автора «Фавна» в різних країнах Європи ситуація щодо розвитку поняття дебюссізму була неоднорідною, проте з кожним десятиліттям виникала потреба в оновленні і переосмисленні стильових (а відтак і композиційно-технологічних) доктрин Клода Французького. Наразі ж провідними дослідниками іменного «-ізму» Дебюссі є французькі, британські та американські науковці, серед яких виділяються А. Рао, Б. Келлі, Д. Доннеллон, Дж. Гаррісон, Ж. Кассу, Р. Лейдон, Т. Паре-Морен [Paré-Morin, 2019].

Здійснивши огляд форм існування, етапів історії та рівнів функціонування феномену дебюссізму, можемо стверджувати, що він тонко балансує між персональними та загальними музично-стильовими тенденціями, внаслідок чого постає яскравим виразником модерністських закономірностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Белова С. Н. О некоторых структурных особенностях мелодического тематизма К. Дебюсси. *Музыкознание*. Алма-Ата, 1976. Вып. VIII–IX. С. 180–204.
2. Гарна Н. А. Феномен темы в «Прелюдиях» для фортепиано К. Дебюсси. *Музичне мистецтво : зб. статей*. Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2013. Вып. 13. С. 87–94.
3. Жаркова В. Б. Музыка Клода Дебюсси і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2021. Вып. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. С. 24–51. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>
4. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: живопись, графика и скульптура. Москва : Республика, 1999. 342 с.
5. 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.
6. Козлов В. М. Особливості тематизму Дебюссі. *Українське музикознавство : наук. міжвідомчий збірник*. Київ : Музична Україна, 1975. Вып. 10. С. 43–63.
7. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
8. 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.
9. Перич О. В. Особенности тематизма в музыкальных пейзажах Клода Дебюсси. *Музыковедение*. 2009. № 6. С. 21–25.
10. Сусидко И. П. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано). *Музыкальная конструкция и смысл : сб. статей*. Москва, 1999. Вып. 151. С. 107–121.
11. Шевченко Л. М. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 36 с.

12. Яновский Г. Модест Петрович Мусоргский. *Театральный вестник*. 1919. 6–8 мая, № 3–4.
13. Colin G. Le méga-dictionnaire de la langue française. URL: <https://archive.org/details/les-mots-commencant-par-c/Les%20mots%20commençant%20par%20D/page/n125/mode/2up> (accessed: 02.04.2022)
14. 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/page/42/mode/2up (accessed: 03.04.2022).
15. 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/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1322638382&disposition=inline (accessed: 09.05.2020).
16. Jacobson J. H. The classical music experience: discover the music of the world's greatest composers. Naperville, Ill.: Sourcebooks 2003. P. 318. URL: <https://archive.org/details/classicalmusicex0000jaco/page/318/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.04.2022).
17. Kelly L. B. Debussy's Parisian affiliations. *The Cambridge companion to Debussy* / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 25–42.
18. 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. pp. 507–519.
19. 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 (accessed: 03.04.2022).
20. 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).
21. 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=edissertations> (accessed: 15.04.2022)
22. Rao A. Pierrots Fâchés Avec la Lune: Debussy, Fauré and Ravel during World War 1 / *Technological University Dublin*. Dublin, 2013, p. 55.
23. 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: 02.04.2022)
24. 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: 02.04.2022).

REFERENCES

1. Belova, S. N. (1976). *O nekotorykh strukturnykh osobennostyakh melodicheskogo tematizma K. Debyussi* [About some structural features of the melodic thematism of C. Debussy]. In: *Muzykoznanie* [Musicology]. Alma-Ata, Issue VIII–IX, pp. 180–204 [in Russian].
2. Harna, N. A. (2013). *Fenomen temy v "Prelyudiyakh" dlya fortepiano K. Debyussi* [The Phenomenon of theme in «Preludes» for piano by C. Debussy]. In: *Muzychnye mystetstvo* [Music Art]. Donetsk; Lviv : Yugo-Vostok. Issue 13. pp. 87–94 [in Russian].

3. Zharkova, V. B. (2021). *Muzyka Kloda Debiussi i Morisa Ravelia: suchasnyi pohliad na problemu stylovoi identyfikatsii* [Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of style identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 130 : *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty* [History of music — 2020. Jubilee and commemorative dates]. Kyiv, pp. 24–51 DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> [in Ukrainian].
4. Kassu, Zh. (1999). *Entsiklopediya simvolizma: zhivopis', grafika, skul'ptura* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture]. Moscow : Respublika. 342 p. [in Russian].
5. Kyrychenko, A. D. (2016). *Kontsepsiia «svitovoho teatru» v opernii tvorchosti nimetskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolittia* [The concept of "World Theatre" in the opera works of German composers in the second half of the 20th and the beginning of the 21st century]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 16 p. [in Ukrainian].
6. Kozlov, V. M. (1975). *Osoblyvosti tematyizmu Debiussi* [Peculiarities of Debussy's theme]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology]. Muzychna Ukraina, Kyiv. Issue 10. pp. 43–63 [in Ukrainian].
7. Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm jak terra cognita* [Music modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].
8. Lunina, H. Ye. (2015). *Leonid Hrabovskyy: «Poniattia shkoly Borysa Liatoshynskoho vvazhaiu tsilkom pravomirnym»* [Leonid Grabowsky: "I Consider Boris Liatoshynsky's Concept of School quite Legitimate"]. In: *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 1, pp. 3–15 [in Ukrainian].
9. Perich, O. V. (2009). *Osobennosti tematizma v muzykal'nykh peizazhakh Kloda Debyussi* [Thematic features in the musical landscapes of Claude Debussy]. *Muzykovedenie* [Musicology]. Issue 6, pp. 21–25 [in Russian].
10. Susidko, I. (1999). *Simmetrii i proporsii v muzyke Kloda Debyussi (24 prelyudii dlya fortepiano)* [Symmetries and Proportions in the Music of Claude Debussy (24 Preludes for Piano)]. In: *Muzykal'naya konstruktsiya i smysl* [Musical construction and meaning]. Issue 151. Moscow, pp. 107–121 [in Russian].
11. Shevchenko, L. M. (2020). *Stylova paradyhma ukrainskoi fortepiannoi kultury KhKh stolittia u svitovomu prostori* [Stile paradigm of Ukrainian piano cultures to 20 Century in Word Space]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 36 c. [in Ukrainian].
12. Yanovskyi, G. (1919). *Modest Petrovich Musorgskii* [Modest Musorgskii]. *Teatral'nyi vestnik* [Theater Bulletin]. 6–8 May, No. 3–4 [in Russian].
13. Colin G. Le méga-dictionnaire de la langue française. URL: <https://archive.org/details/les-mots-commencant-par-c/Les%20mots%20commençant%20par%20D/page/n125/mode/2up> (accessed: 02.04.2022). [in French].
14. 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/page/42/mode/2up (accessed: 03.04.2022). [in English].
15. 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/>

apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1322638382&disposition=inline (accessed: 09.05.2020) [in English].

16. Jacobson J. H. The classical music experience: discover the music of the world's greatest composers. Naperville, Ill.: Sourcebooks 2003. P. 318. URL: <https://archive.org/details/classicalmusicex0000jaco/page/318/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.04.2022). [in English].

17. Kelly L. B. Debussy's Parisian affiliations. The Cambridge companion to Debussy / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 25–42. [in English].

18. 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. pp. 507–519. [in French].

19. 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 (accessed: 03.04.2022). [in English].

20. 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). [in English].

21. 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=edissertations> (accessed: 15.04.2022) [in English].

22. Rao A. Pierrots Fâchés Avec la Lune: Debussy, Fauré and Ravel during World War I / Technological University Dublin. Dublin, 2013, p. 55. [in English].

23. 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: 02.04.2022) [in French].

24. 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: 02.04.2022). [in English].

SERHII DEOBA

Deoba, Serhii — Teacher at the Kyiv Lysenko State Music Lyceum, Postgraduate student at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8749-4482>

deoba1997@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276572>

DEBUSSISM AS A MODERNIST PHENOMENON: STATEMENT OF THE PROBLEM, MUSICAL APPROACHES

The relevance of the study. Among the many artistic definitions aimed at encompassing and understanding the artistic phenomena of the modernist era, the concept of debussism was perceived rather ambiguously and remained incompletely defined during the lifetime of Claude Debussy and after his death. Moreover, it remains so even today, in the 21st century. Therefore, the problem of scientific adaptation of the mentioned concept and its gradual and deep research assimilation seems urgent and one that requires comprehensive attention and a step-by-step solution.

The main objectives of the study are to review available scientific and journalistic sources regarding the ways of formation and features of the development of the phenomenon of debussism as an individual and stylistic phenomenon of the modernist era; trace the biographical and historical circumstances that preceded and accompanied the formation of debussism; and activate the concept of debussism in the interests of further terminological use in the field of domestic musicology.

The research methodology combines historical and comparative methods to trace the moments of emergence and manifestations of debussism's functioning. The method of operationalization of concepts is used in the article to clarify the parameters of the definition of the concept of debussism as well as to formulate its own definition. The system approach ensures the complex interaction of different levels of manifestation of the phenomenon.

Results and conclusions. Based on the study of scientific sources related to the work of Debussy, the author summarizes his analytical observations regarding the specific content of the concept of debussism. The identification of three levels of manifestation (compositional, social, and epochal) aids in understanding debussism's volumetric and multi-vector nature as a complex modernist phenomenon and a revealing marker of contemporary multidimensional culture. When his compositional features were masterfully integrated into the new artistic material of another author, the idea of following Claude Debussy (at all levels) became the real debussism. That is when Claude Debussy's imitation reaches the level of artistic reception. Otherwise, such an imitation is obviously feeble.

The proposed periodization of debussism into lifetime and posthumous stages determines the universal division of the cohort of researchers and composers into those who knew C. Debussy personally (or at least lived with him at the same time) and those who were influenced by him already after the artist's death. Such a division allows us not only to emphasize the importance of practical imitation of compositional and technological techniques but also to confirm as a fundamental fact the impact of Debussy's social relationships on modernist musical culture. Furthermore, such a periodization helps to establish, albeit broadly but objectively confirmed, chronological boundaries for debussism.

Taking into account the main events of the creative biography of the author of "Faun", the complex external and stylistic motivations of the development of his work, and the processes of formation and strengthening of the composer's popularity, as well as based on the presented research, it is arguable that debussism as a specifically modernist phenomenon, appeared on the predominant background of symbolism and impressionism, the combination of features of which in music served as the main impetus for supporters and followers of Debussy. Currently, the article presents its own working definition, which allows us to cover all three levels of detection of debussism: compositional, social, and epochal. Therefore, in the proposed study, debussism is defined as a personal musical and stylistic phenomenon of the modernist era, which is based on the synthesis of general signs of symbolism and impressionism and the individual innovations of Claude Debussy.

Having reviewed the forms of existence, stages of history, and levels of functioning of the phenomenon of debussism, we can state that it delicately balances between personal and general musical trends of the time, as a result of which it appears as a vivid expression of modernist patterns.

Keywords: debussism, the era of modernism, style, personal-stylistic phenomenon, musical modernism, the work of Claude Debussy.