

# ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

---

УДК 78.036"19"(4):78.071.1(44)Дебюссі](045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301136

**ДЕОБА С. А.**

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

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

deoba1997@gmail.com

© Деоба С. А., 2024

## **РЕЦЕПЦІЯ ДЕБЮССІЗМУ В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МОДЕРНІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ НОТНОЇ ЗБІРКИ «TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY»)**

Розглянуто історію створення меморіальної нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy» та її роль в контексті модерністських естетичних тенденцій початку ХХ століття. Подано дефініцію поняття дебюссізму. Розкрито композиторські технологічні риси дебюссізму як модерністського персонально-стильового феномену у творах авторів зазначеної збірки. З метою простеження векторів поширення впливу творчості К. Дебюссі феномен дебюссізму сепаровано на два періоди: прижиттєвий та помертний. Окреслено дефініцію поняття рецепція. Простежено функціонування цього поняття в різних сферах гуманітаристики, зокрема філології та літературознавства. Оглянуто та виокремлено базові вітчизняні наукові джерела, присвячені проблемі рецепції. Розширено та доповнено уявлення щодо музичної рецепції шляхом введення додаткових складників комунікаційного процесу учасників рецепції: «композитор — твір — інший композитор — новий твір — слухач». З'ясовано передумови, ознаки рецепції, а також виявлено характерні соціальні події, що є рушіями композиторської рецепції. Виявлено і деталізовано коло послідовників творчого методу К. Дебюссі. Простежено шляхи прямого та опосередкованого впливу К. Дебюссі на творчість композиторів-модерністів першої третини ХХ століття. Оглянуто коротку історію особистих взаємин К. Дебюссі з авторами проаналізованих п'єс. Диференційовано рецептивні композиторські прийоми за ступенем перевтілення стильових маркерів К. Дебюссі. Проаналізовано вибрані мініатюри з нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy» в аспекті виявлення ознак рецепції дебюссізму. Доведено образні та композиторські технологічні рецептивні зв'язки П. Дюка і Ф. Шмітта з К. Дебюссі. Вдосконалено погляд на стильові засади творчості К. Дебюссі, що стали джерелом рецепції для композиторів-модерністів.

**Ключові слова:** музика ХХ століття, музичний модернізм, творчість Клода Дебюссі, дебюссізм, рецепція, модерністські композиторські технології, меморіальний твір.

**Вступ.** Починаючи з другої половини ХХ століття поняття рецепції зазнає стрімкого дослідницького розвитку і входить у широкий понятійний/термінологічний науковий обіг. Вже на межі ХХ–ХХІ століть використання цьо-

го 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 більш знаковим є використання цього поняття в різних сферах мистецтвознавства. Особливо актуальними видаються музикознавчі рецептивістські студії у галузі модерністської естетики, оскільки творчість композиторів-представників зазначеного періоду формує складну 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» [Корчова, 2020, с. 70]. Окреслена міксованість стильових тенденцій є широким проблемним полем, що потребує глибшого і більш прискіпливого погляду у вітчизняному музикознавстві.

Один із стильових китів модернізму — творчий доробок Клода Дебюссі, який обіймав ключові позиції на шпальтах музично-критичних журналів, макетах нотних видавництв, у програмах концертів; ця тенденція зберігається й донині. Маючи колосальне значення для розвитку тогочасної європейської музичної культури, художня діяльність Клода Французького сприяла формуванню нової естетики творчості численних композиторів, які зазнали його впливу. Ще за життя автора «Фавна» його творчий почерк, понад те, його сприйняття і наслідування іншими митцями почали титулувати дебюссізмом. Зазначений іменний «-ізм» трактуємо як «персональний музично-стильовий феномен доби модернізму, що ґрунтується на синтезі загальних ознак символізму/імпресіонізму та індивідуальних новацій К. Дебюссі» [Деоба, 2023, с. 158]. Тож аналіз шляхів рецепції дебюссізму є спробою збільшити радіус впливу Дебюссі на творчість композиторів-модерністів першої третини ХХ століття, що і складає **актуальність цієї статті**.

**Мета статті** — активувати поняття рецепції в контексті впливу музики К. Дебюссі на його сучасників та розширити уявлення про комплекс дебюссістських прийомів, що найактивніше підлягають рецепції.

**Методологія** дослідження базується на таких методах: *порівняльний* (для виокремлення спільних та відмінних естетичних маркерів між К. Дебюссі та зазначеними композиторами), *структурно-аналітичний* (для визначення основних стильових прийомів К. Дебюссі, застосованих його сучасниками), *комплексний* метод (для узагальнення конкретних рецептивних способів у проаналізованих мініатюрах).

**Аналіз публікацій.** Численні словникові статті та масштабніші публікації подають різноманітні дефініції поняття рецепція, проте найпоширенішим, свого роду базовим тлумаченням є «запозичення даним суспільством соціологічних і культурних форм, що виникли в іншій країні або в іншу епоху» [Словник, с. 675]. Приблизно в такому вигляді з незначними змінами знаходимо визначення у більшості довідкових джерел.

Найґрунтовнішими на сьогодні є дослідження рецепції у сфері філології та літературознавства. У монографії «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» 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. Гайдегера, 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» [Літературознавча рецепція, 2004, с. 13].

Філологиня Г. Косарева, окреслюючи сутність поняття, зазначає: «Теорія рецепції (лат. *receptio* — прийняття, сприйняття) розглядає проблеми художнього сприйняття, а також смислової 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”» [Косарева, 2013, с. 8]. Окрім відомої комунікативної тріади «автор—текст—слухач» участь реципієнта у творчому процесі можна диференціювати на два види: *пасивний* (що 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» [Косарева, 2013, с. 10]. 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 [Кияновська, 2010], О. Кушнірук [2013], С. Олійник [Олійник, 2018], А. Приходько [Приходько, 2016], Б. Сюта [Сюта, 2009] у дослідженнях різних жанрів (від статей до дисертацій) актуалізують важливість рецептивного аналізу в локальних та глобальних вимірах: рецепція жанру в творі композитора, 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)» [Олійник, 2018]. Науковиця розробляє не поодинокі, а суспільну рецепцію творчості зазначених композиторів і окреслює чинники, що сприяють колективним рецептивним процесам. Авторка визначає тлумачення поняття в різних галузях гуманітаристики, а також подає знакові роботи їх 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» [Олійник, 2018, с. 38]. Як підґрунтя до застосування теорії рецепції авторка дисертації опирається на роботи Л. Кияновської, зокрема статтю «Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові» [Кияновська, 2010]. У зазначеній статті авторка визначає своєрідні рецептивні «маршрути», що сприяють органічному засвоєнню типових композитору якісних ознак. Серед них особливо виразними (та основоположними для цієї статті) є суспільна діяльність митця (селф-промоушен), особисті контакти з іншими митцями, наукові та критичні публікації щодо діяльності композитора.

Варто ще раз наголосити на своєрідності специфіки, власне, музичної рецепції. Згадану літературознавчу рецептивну послідовність «автор—твір—читач» у музикознавстві можемо замінити на «композитор—твір—слухач». До того ж можемо доповнити її новими сегментами, в такому разі цей ланцюг виглядатиме як «композитор—твір—інший композитор—новий твір—слухач». Така схема передбачає творчий, інтерпретаційний, ба навіть, інтеграційний процес композитора, що зазнав впливу певного мистецького еталону (джерела рецепції). Тобто митець сприймає матеріал, запозичуючи певну стильову формулу або технологічний прийом, внутрішньо перетворює (навіть перестворює) його, інтерпретує і в кінцевому результаті створює нову композицію, яка є, висловлюючись метафорично, відгомном чужого почерку, написаним власною рукою.

Розставляючи акценти становлення і розвитку процесу рецепції, С. Олійник стверджує, що «вияви суспільної рецепції композиторської творчості завжди мають певну хронологічну точку відліку. Активізація зацікавленості громадськості творчостю певного митця на теренах регіону 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» [Олійник, 2018, с. 41].

Конкретизуючи коло рецептивної специфіки до персоналій цієї статті, варто зазначити, що дебюссізм як модерністський персонально-стильовий феномен доцільно диференціювати на прижиттєвий та посмертний. Розвитку прижиттєвого дебюссізму сприяв сам Клод Дебюссі. Щодо явища дебюссізму після смерті Клода Французького, то на межі 1910–1920-х років можемо виділити значущу постать (за визначенням С. Олійник, особа-медіатор), яка сприяла поширенню цього феномену на території Європи першої третини ХХ століття — ним став французький музикознавець, видавець Анрі Прюньєр. Будучи впливовою особою в культурних колах Франції, він зумів відродити славетне музично-критичне видання «*La Revue Musicale*»<sup>1</sup>. Вже другий його випуск у грудні 1920 року був повністю присвячений творчості К. Дебюссі та його впливу на різні країни Європи. Цей факт підтверджує активне поширення естетики Клода Французького по його смерті, а отже, рецепцію посмертного дебюссізму.

С. Олійник маркує ще одну 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» [Олійник, 2018, с. 42]. Саме загальнонаціональне вшанування пам'яті К. Дебюссі відбулося завдяки ініціативі А. Прюньєра, який запропонував до другого випуску «*La Revue Musicale*», присвяченого пам'яті автора «Фавна», сформуванню нотну збірку «*Tombeau de Claude Debussy*». У створенні збірки взяли участь десять композиторів — сучасників К. Дебюссі, яких можна розділити на дві групи. До першої входять його співвітчизники, знані французькі митці: Моріс Равель, Ерік Саті, Поль Дюка, Альбер Руссель, Флоран Шмітт. Друга група — представники інших європейських культур: угорець Бела Барток, іспанець Мануель де Фалья, «зарубіжний» росіянин із українським корінням Ігор Стравінський, італі-

<sup>1</sup> Детальніше про історію створення та подальшого існування видання «*La Revue Musicale*» див.: Duchesneau M. *La Revue musicale ou le phoenix musical*. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/rmo/2017-v4-n2-rmo03410/1043218ar.pdf>

єць Франко Маліп'єро, англієць Юджин Гуссенс. Як бачимо, авторський склад збірки вельми представницький, що свідчить про винятковий художній масштаб і найвищий професійний рівень видання. Поява нотної збірки до того ж є показником рецепції дебюссізму, адже в ній автори меморіальних мініатюр оригінально інтегрували творчі прийоми К. Дебюссі. На двох фортепіанних мініатюрах (Поля Дюка і Флорана Шмітта) зупинимося детальніше, оглянувши історію соціальних взаємин, а також проаналізувавши технологічну рецептивну складову цієї творчої комунікації.

**Результати дослідження.** Творчі взаємини Клода Дебюссі (1862–1918) і Поля Дюка (1865–1935) розпочалися під час навчання в 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. Знаковим є те, 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 «Аріанна та Синя Борода» (1907) заснована на сюжеті того ж автора, що й «Пеллеас і Мелізанда» — п'єси М. Метерлінка. Можливо, творчий паралелізм 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 формуванні артистичного іміджу.

1900 року Дебюссі високо оцінив Сонату для фортепіано Дюка, написавши з нагоди її появи окрему статтю, у якій відзначив велику майстерність колеги, і таким чином дав «зелене світло» на шляху до його широкого визнання. Дюка, своєї черги, не оминав друга проявами взаємної уваги — зокрема, виявив велику підтримку Дебюссі під час написання ним «Пеллеаса і Мелізанди». До самого себе Дюка був вельми критичним, тому в його доробку не надто багато композицій. Відомо, що після 1912 року він фактично припинив займатись композицією як творець, надавши перевагу педагогіці в сфері композиції. Шокуючі обставини смерті Дебюссі не змогли залишити Дюка байдужим, тож він радо відгукнувся на пропозицію Анрі Прюньєра взяти участь у меморіальному проєкті.

*Фортепіанна п'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 необхідних образних асоціацій. Форму твору можна визначити як просту тричастинну з кодою. В основі тематичної організації мініатюри — побудова, що є квазі-цитатою із «Післяполудневого відпочинку Фавна». Навіть неозброєним оком можна побачити її схожість (приклад 1) із основною флейтовою темою Дебюссі (приклад 2). Такий збіг дозволяє зробити наступне припущення: художньо-композиційна ідея Дюка полягала у створенні ремінісценції до найвідомішого в історії музики «Фавна», адже це неодмінно спрямує думку слухача до образу його славетного автора.

Олександр Жарков та Ірина 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» [Жарков, Коханик, 2022, с. 102].

Приклад 1  
П. Дюка. «Смуток Фавна в далечині» (тт. 1–6)

Assez lent ♩ = 82

PIANO

*p*

*rinf*

*p espr.*

*p*

*rinf*

*p*

*cédez*

*f*

*p*

Приклад 2  
К. Дебюссі. «Післяполудневий відпочинок Фавна», партія флейти (тт. 1–4)

**Très modéré**

1<sup>o</sup> SOLO

*p doux et expressif*

Попри графічну, більше того, архітектонічну схожість двох тем (однакова кількість тактів розгортання основної теми, схожість мелодичних контурів, ритмічна подібність), Дюка вдається до зміни образно-сміслового наповнення. Фавн Дюка постає у ламентозно-скорботному чині, на відміну від оригіналу Дебюссі. У фактурному плані квазі-тема Фавна складається з двох конструктивних елементів і містить три фактурних шари, кожен із яких відіграє певну роль у формуванні зазначеної образної атмосфери.

Перший розділ п'єси розпочинається у середньому фактурному шарі остинатним ритмом вісімок на єдиному звуці соль. Цей фактурний шар пронизує собою майже весь твір і має важливе значення. По-перше, він є своєрідним звуковим каркасом, що подібно до метроному, завдає просторову пульсацію для усіх інших фактурних нашарувань. По друге, слугує тональною опорою, адже за зовнішніми ознаками звуковисотної організації п'єси виконана в тональності «соль». Тому матеріал цього шару збирає навколо себе всі гармонічні «перипетії» твору. По третє, в образному плані зазначений шар концентрує емоцію суму і формує сутестію оплакування автора-фавна. Вочевидь, саме з огляду на всі перелічені чинники, квазі-тема Фавна збільшена до шести тактів (у Дебюссі вона вкладається в чотири такти).

Нижній шар фактури представлений здебільшого використанням паралельних секст, що чергуються із тризвуками на довгих тривалостях — останні виконують функцію епізодичних гармонічних опор.

Найбільшу роль відіграє верхній шар фактури, адже розміщена в ньому мелодія є репрезентантом основної ідеї твору і своїм інтонаційним корінням безпосередньо проростає з теми «Післяполудневого відпочинку Фавна». Утім, наявні суттєві відмінності. Найперше, вирізняється синкопований початок фрази, яка безсумнівно асоціюється із флейтовим тембром. Дебюссі починає тему чверткою з крапкою (до того ж заліганою), 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 кожному фразу розвитку розпочинає малосекундовий мотив, базований на зворотній синкопі (шістнадцятка і вісімка з крапкою). Більше того, в цій ритмічній фігурі композитор маркує першу шістнадцятку, аби вона не сприймалась лише як нагяк на форшлаг. На цей звук автор ставить ще й позначку *forte*, що повністю переорієнтовує образний стрій на ламентозний, дещо непевно-розгублений. 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.

Теми двох композиторів відрізняються й діапазоном першого елемента (у Дебюссі він охоплює кварту, у Дюка — терцію, якщо не враховувати ламентозної секунди). Отже, квазі-тема Фавна у Дюка більш подроблена і вужча за об'ємом. Другий тематичний елемент (два останні такти теми) у Дюка схожий до варіанту Дебюссі використанням тріолей вісімками, загальним мелодичним малюнком та динамічними відтінками (*diminuendo* від *forte*). Однак зазначимо, що у Дюка тема закінчується малосекундовим «зітханням», чого не спостерігається у Дебюссі (тему замикає інтонація малої терції).

Матеріал, представлений у другому реченні першого розділу мініатюри, містить повторення тих самих конструктивних одиниць, але звучить на іншій висоті. Тут переважає субдомінантова сфера по відношенню до панівної тональності.

Середній розділ (тт. 12–20) побудований на варіаційному розвитку основної теми. Умовно його можна розділити на три структурних сегменти, кожен із яких налічує по три такти. Фактура зазнає помітних змін: наприклад, у середньому шарі замість остинатного проведення одного звуку розгортаються послідовності паралельних секст, а нижній басовий шар організований простіше і має в наявності опорні тони для координації матеріалу верхнього, мелодичного шару.

Перший сегмент можна охарактеризувати як секвенційований варіант початкової фрази квазі-теми Фавна із експозиційного розділу п'єси. Вона повторюється тричі, причому останнє проведення переходить у старт наступного сегменту (також заснованого на варіюванні початкової фрази). Завдяки використанню синкопованого ритму (шістнадцятка-вісімка-шістнадцятка) композитор мінімальним чином модифікує мелодичну лінію на додаток до чергової зміни висоти звучання. У т. 18 кінцівка другого сегменту збігається з початком третього (представлена інтервалом збільшеної квінти тривалістю в половинку з крапкою, що ситуативно формує додатковий фактурний шар). Останній, третій сегмент не містить принципових змін.

Репризу (від т. 21) за формальними ознаками можна умовно розділити на два речення, проте ситуацію ускладнює те, що процес розвитку, розпочатий у середньому розділі форми, все ще продовжується — завдяки подробленню фрази у першому

реченні й сегментуванню тематичного матеріалу у другому. Однак, згідно з її традиційним призначенням, у репризі відновлюється остинатний фактурний шар і повертається тональна опора соль, на фоні якої окремо повторюються дві експозиційні фрази: перша постає з паралельних секст і переходить у верхній шар, де чергується з другою, головною щодо ефекту алюзії фразою, яка, своєї черги, набуває імпровізаційних рис. Останній сегмент другого речення зазнає розширення довжиною в один такт, що виконує функцію зв'язки між репризою і кодою.

У коді повністю змінюється фактура — вона набуває широкої фігуративності. У кожному з шарів спостерігається детальна диференціація ритмічних фігур. Так, приміром, нижній шар фактури представлений остинатним повторенням інтервалу нони вісімками. У середньому шарі зосереджується секундове коливання *фа — соль — фа діез — соль* шістнадцятками. Верхній шар вирізняється фігураціями у високому регістрі тридцять другими тривалостями. Подекуди середній і верхній шари композитор замінює проведенням видозміненої фрази першого елемента квазі-теми Фавна при очевидному розрідженні фактури, що підводить як коду, так і всю мініатюру до логічного завершення.

Підбиваючи підсумки аналізу п'єси Дюка «Смуток Фавна в далечині», зазначимо, що вона є наочним свідченням концептуального підходу, створення леспрямованої ремінісценції до головної візитівки Дебюссі — оркестрової прелюдії «Післяполудневий відпочинок Фавна». В ідейно-образному плані Дюка, висловлюючись метафорично, намагався пройти уже відомим шляхом «Фавна», 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 би, 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 великих 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.

На превеликий жаль, творчість цього композитора була майже забутою з плином часу — попри те, що «Шмітт зберіг незалежне положення у складних обставинах боротьби напрямів після смерті Дебюссі <...>. Не залишившись глухим до новацій, внесених у сучасну музику Стравінським, Саті й композиторами “Шістки” та частково раннім Шенбергом, Шмітт все ж таки до кінця залишався вірним своїм художнім переконанням, близьким до естетичних канонів французької романтичної школи» [Шнеерсон, 1970, с. 130].

При написанні фортепіанного твору для збірки «Tombeau de Claude Debussy» Ф. Шмітт обрав літературний фрагмент із балади «Смуток Пана» французького поета-символіста Поля Фора як програму своєї меморіальної п'єси. Власне, мрійливі слова «короля поетів» «Et ran, au fond des blés lunaires, s'accouda» («Пан у глибині полів у задумі на лікті оперся») і стали епіграфом, який замінює собою назву.

Цілком ймовірно, що Шмітта могли зацікавити ці поетичні рядки з причини прозорості асоціацій з образом Дебюссі як найвидатнішим автором «Фавна». Однак не варто також ігнорувати факт, що той і сам часто вдавався до оригінального прийому — злиття назви та епіграфу в певному літературно-поетичному симбіозі. Зокрема, бачимо численні приклади у знаменитих «Прелюдях» та менш знаному пізньому цик-



лі «Шість античних епіграфів». Показово, що за рік після публікації збірки п'єса Шмітта увійде до його фортепіанного циклу з промовистою назвою «Міражі» (ор. 70).

Форму твору можна визначити як складну тричастинну зі вступом та кодою. Внутрішні масштаби композиції такі: вступ — 6 тактів, експозиційний розділ — 10 тактів, середній — 25 тактів, репризний — 22 такти, кода — 21 такт.

Функція вступу у цій фортепіанній мініатюрі полягає в експонуванні елементів, що будуть відігравати провідну роль у тематичному та драматургічному становленні п'єси. Ці елементи можна визначити як три провідні ритмоінтонаційні комплекси, на яких будується тематизм усього твору (приклад 3).

Приклад 3

Ф. Шмітт. «Пан у глибині полів у задумі на лікті оперся», вступ (тт. 1–4)

Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda  
 PAUL FORT  
 Un peu attardé d'abord, presque lent

Вступ

1-й комплекс

2-й комплекс

3-й комплекс

PIANO

Як бачимо, перший комплекс розташований у низькому регістрі, оснащений тихою динамікою (*piano*) та позначений специфічною ритмоформулою (вісімка з крапкою, дві тридцять других). Це секундовий мотив із допоміжним секундовим низхідним рухом.

Другий комплекс є пасажно-гамоподібним рухом у межах двох октав (звуки ля–ля<sup>2</sup>), що призводить до мелодичної вершини, де хід на малу терцію звучить у гострішому ритмічному оформленні (вісімка з двома крапками та тридцять друга). Відбувається також розвиток динаміки, яка на момент досягнення вершини набуває значення *mezzo forte*. Певно, друга ритмоформула безпосереднім чином пов'язана з першою. Цей прийом презентує ідею Шмітта щодо постійного нашарування конструктивних елементів і поєднання таким чином тематичних комплексів — вона домінуватиме у подальшому розгортанні п'єси.

Третій комплекс є найскладнішим за оформленням, оскільки пасажно-фігураційним шаром, похідним від другого комплексу, заповнюється основна мелодична лінія, яка впливає із першого комплексу. Автор знову використовує допоміжні секундові рухи. Проте даний комплекс є і найбільш виразним. З огляду на закінчення мотиву першого комплексу (звуки *ля дієз — сі — до*), бачимо, що такий самий рух використаний автором на початку третього комплексу, але в повільнішому ритмі та зі зміною розміру на  $12/8$ . Це й робить мелодичну лінію виразнішою. По закінченню експонування третього комплексу у вступі відбувається подальше нашарування впізнаваних елементів (це явище спостерігатимемо в п'єсі Шмітта і надалі).

Перший розділ мініатюри написаний у простій тричастинній формі й нараховує десять тактів (три — експозиційних, три — середніх, чотири — репризних). Автор активно використовує всі три вступних тематичних комплекси, проводячи їх в різних ритмічних, фактурних та інтервальних комбінаціях.

Експозиційні такти характеризуються багат шаровістю фактури, а головне, розщепленням мелодичної лінії по різних регістрових зонах. Проведення основної теми твору ґрунтується на інтонаціях третього ритмоінтонаційного комплексу у розмірі  $12/8$ , а пізніше  $15/8$ . Також відбувається суттєва тональна зміна. Розвиток починається із тональності *Сі мажор* як доміанти до основної тональності — *мі мі-нор*, представленої у вступі.

В експозиційному тритакті наявні три шари фактури. Нижній заснований на проведенні матеріалу початкового елемента й відповідно розташований у низькому регістрі. У верхньому шарі на звуці *фа дієз* автор використовує трель, так само похідну від першого тематичного комплексу. Вона переходить у ритмічну фігуру з чотирьох шістнадцяток. Допоміжний рух (*фа дієз — соль дієз — фа дієз*) поєднується з октавними стрибками, внаслідок чого відбувається подальше розшарування мелодичної лінії по кількох октавах. Особливістю середнього шару фактури є те, що він побудований на матеріалі третього тематичного комплексу і переплітається з верхнім (а його мелодична лінія так само «зламана» октавними стрибками).

Розвиваючий тритакт містить матеріал другого та третього тематичних комплексів. Автор міняє розмір на  $3/4$  та застосовує активні гамоподібні пасажи, де також зустрічаємо характерні допоміжні секундові рухи. Завдяки рухливості й коротким тривалостям цей фрагмент сприймається на слух як доволі швидкий, контрастний до попереднього викладу.

Репризний тритакт експозиції знаменується зміною розміру на  $12/8$  та фактури на акордову. Власне, тут повторюються перший і третій тематичні комплекси, подані у контрапункті. Їхнє одночасне звучання є своєрідним підсумком першої фази перетворень основних ритмоінтонаційних комплексів твору.

Середній розділ п'єси є досить своєрідним з огляду на наявність трансформованих тематичних елементів вступу та експозиції (однак подібне малоконтрастне трактування тричастинності ми бачили і в мініатюрі П. Дюка). Трансформація матеріалу здійснюється шляхом виокремлення певних інтонаційних, ритмічних і фактурних компонентів. Лише перший комплекс сприймається більш цілісно, проте і він піддається фактурному розширенню.

Загалом середній розділ поділяється на дві частини. Кожна з них, своєї черги, містить по два блоки, де другий є варіаційним повторенням першого. Упродовж розвитку розмір є рівномірно перемінним: в першій частині чергуються  $9/8$  та  $3/4$ , в другій  $15/8$ ,  $9/8$  та  $3/4$ .

Блок тт. 18–22 розподіляється на два сегменти. Перший складається із триакту, де у верхньому фактурному шарі наявні секундова інтерваліка та пунктирний ритм, що є характерними особливостями третього тематичного комплексу зі вступу. У фігураціях супроводу опорною є квінтова та секстова інтерваліка. Другий сегмент — двотакт, у якому тональність змінюється на сі мінор та розмір на 3/4. Цей сегмент виявляє інтонаційну близькість до другого тематичного комплексу вступу. Також змінюється тут і фактура. Вона стає ще більш розшарованою — загалом у ній можна виділити чотири шари.

Наступний блок, що є варіантом попереднього, передусім характеризується зміною тональності на *до дієз мінор*. Цікаво, що в ньому наявні обернено-пропорційні зміни масштабів сегментів. Цей блок є більш насиченим та слугує підготовкою до кульмінації.

Як і кожен інший, третій блок також можна розділити на два сегменти. Перший є спільним для всіх блоків, проте в ньому з'являються зміни — секундові інтонації третього комплексу наявні не лише у верхньому мелодичному шарі фактури, а й у супроводі. Така інтенсифікація тематичних перетворень наближає кульмінаційну зону. Шмітт застосовує тут акордове та октавне дублювання в середньому й високому регістрах, а також широкі октавні пасажі.

У четвертому блоці міститься наступна кульмінаційна хвиля. Пропорційне співвідношення тактів залишається незмінним — «три на два» та «два на три». Однак із досягненням кожного наступного етапу відбуваються все більш інтенсивні тональні співставлення. Так, перший блок вирішений у сі бемоль мінорі, другий у *до дієз мінорі*; третій блок загалом зосереджений у *о мажорі*, однак у другому його сегменті з'являється *ре мажор*. Така ж складна картина спостерігається у четвертому блоці, де від попереднього розвитку зберігається *ре мажор* у першому сегменті, а вже другий вирішений у *ре дієз мінорі*.

Усе це супроводжується стрімким розвитком динаміки, яка від *piano* й *pianissimo* кресцендує до *fortissimo*. У середині кожного блоку також спостерігаються градації, які в сукупності створюють хвилеподібну динаміку.

Отже, у середньому розділі твору на структурному рівні спостерігаємо принцип двійковості, а на тематичному — трансформації. Важливою композиційною рисою є й варіаційність.

У тактах 32–35 відбувається перехід до репризи. Її початок характеризується проведенням матеріалу третього ритмоінтонаційного комплексу у ритмічному збільшенні та зміною тональності на *мі мінор*. Згодом відбувається його дроблення на кілька мотивів такий прийом сприяє наростанню емоційної напруги та призводить до кульмінації репризи. Варто зазначити, що якщо в середньому розділі форми виявлено аж дві кульмінаційні зони, побудованих на матеріалі першого комплексу, то в репризі цей тематичний елемент взагалі відсутній. Кульмінація виникає на основі матеріалу лише третього комплексу.

Загалом у масштабах усієї п'єси спостерігаємо три кульмінації, з яких репризна є не лише підсумком усього, що було досягнуто раніше, а й фрагментом, де все ще продовжується розвиток за рахунок перекомбінування основних ритмоінтонаційних комплексів.

Фактурне рішення репризи є очікувано багат шаровим (наявні чотири шари), що сприймається вже традиційною ознакою п'єси. Верхній шар представляє лише мелодична лінія третього комплексу, подана в октавному дублюванні. Згодом з'являється другий шар, який тріолями вісімками, а далі й більш короткими трива-

лостями тісно влітається в октавну канву мелодичної лінії. Третій шар є основним фоном для її розгортання. Матеріал третього шару найбільше подібний до початкових сегментів, оскільки заснований на секундовій інтерваліці та має такий же ритмічний каркас. Четвертий шар фактури представлений звуками з довгими тривалостями, що витримані на педалі та розташовані в низькому регістрі. Такою є «вихідна» характеристика репризи до моменту настання кульмінації (т. 51). Вона очікувано реалізується за рахунок збільшення динаміки — на *fortissimo*, а також шляхом зміщення голосів фактури до вищих регістрових зон.

Після цього відбувається спад емоційної напруги, коли автор знову застосовує гамоподібні пасажі із наявністю допоміжних секундових рухів у місцях їхнього поєднання. Це вносить ще більше відчуття заспокоєння.

У наступному, доволі своєрідному розділі репризи (тт. 64–68) спостерігаємо чергову тональну зміну — на *Ci major* як основну тональність — та проведення матеріалу третього ритмоінтонаційного комплексу з певним фактурним ускладненням. Середній та верхній шари озвучують мелодичну лінію, що супроводжується насиченням кожного звуку подвійними форшлагами. Дублювання аж у три октави свідчить про прагнення автора подати матеріал у максимально об'ємному вигляді.

Однак у заключному сегменті репризи (тт. 67–68) верхній та середній голоси фактури стають більш автономними. Тут звучать лише дві фрази із загальної мелодичної лінії, кожна з яких сприяє ефекту смислового сповільнення, адже закінчується двома вісімками на одному звуці.

Кода є досить масштабною за розмірами — складає 17 тактів (тт. 69–85). У ній повністю відсутній матеріал третього ритмоінтонаційного комплексу, оскільки він домінував у репризі й тим самим створив необхідний контраст. Матеріал першого та другого комплексів переплітається в трьох шарах фактури, де наявна велика кількість пасажів. Зміст першого комплексу піддається синтаксичному дробленню, тому його основний мотив багаторазово звучить у різних висотних та ритмічних положеннях. Натомість матеріал другого комплексу сприймається на слух більш цілісно та навіть графічно є подібним до вступу, проте застосовується автором у масивнішому вигляді: збільшується діапазон пасажів та ущільнюється акордовий виклад.

Наприкінці п'єси стає помітною наявність суцільного аркового зв'язку між вступом та кодою. Фактично кода виглядає розвинутим варіантом вступу. Знаковим відносно стилістики дебюссізму є той факт, що кода не містить функції резюмування всього залученого композитором матеріалу. У той же час вона є смисловим завершенням розвитку, оскільки «гальмує» його з кожним наступним тактом. Зрештою, кода звучить як ремінісценція того, з чого починався твір.

Підбиваючи підсумки аналізу, можемо стверджувати, що п'єса «Пан у глибині полів у задумі на лікті оперся» 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 Ф. 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, то завдяки розшарованості останньої та диференціації регістрових зон створюється ефект умовної різноманітності (оркестральності). І хоча п'єса призначена для фортепіано, згадана особливість фактури наштовхує виконавця і слухача на пошуки різноманітних тембрових асоціа-

цій. Наприклад, третій ритмоінтонаційний комплекс у вступі наближається до звучання дерев'яних духових на тлі умовної арфи, проте в репризі асоціюється вже з тембром струнних інструментів, які нібито виконують романтичну мелодію широкого дихання.

Одним із найочевидніших дебюссістських прийомів є наявність у творі Шмітта фігуративно-фонового тематизму. Зазначимо, що цей принцип застосований композитором на різних рівнях формотворення.

Можемо виділити й інший тематичний прийом, а саме застосування концентричної конструкції теми, у якій наявний стрижневий опорний тон. Так, у першому ритмоінтонаційному комплексі, що представлений двома секундовими мотивами, ним є звук до (див. нотний приклад 4.4).

Тематичну багатоелементність 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, оскільки у вступі сукупність цих комплексів виконує представницьку функцію тематизму (згідно концепції К. Руч'євської).

Принцип варіювання тематичних елементів яскраво представлений у середньому розділі форми, де відбувається відповідна трансформація вихідного тематизму шляхом виокремлення певних інтонаційних, ритмічних та фактурних складових. При цьому кожний наступний блок середнього розділу варіює попередній.

Зрештою, здійснений аналіз дозволяє відповісти на ключове запитання: яким чином Ф. Шмітт долучається до рецепції творчості Клода Французького? П'єсі передує епіграф, який нібито наштовхує на роздуми про запозичення предметного матеріалу з творів Дебюссі. Однак при зверненні до двох опусів, на які, вірогідно, він вказує («Післяполудневий відпочинок Фавна» та «Місячне сяйво» із «Бергамаської сюїти»), безпосереднього цитування не виявлено. Відтак можна припустити, що посилення на міфічного Фавна в епіграфі є лише образно-асоціативним засобом, таким, що має у загальних рисах нагадувати слухачам (та, мабуть, і самому композитору) про Дебюссі. Проте такому тлумаченню суперечить виявлена нами спільність принципів тематичної організації у творах Дебюссі та Шмітта. Остання обставина переконливо свідчить про ретельно здійснену рецепцію: хоча «на слух» зближення з Дебюссі не є помітним, неможливо ігнорувати високий рівень засвоєння запозичених у нього композиційних підходів.

**Висновки та перспективи дослідження.** Наостанок резюмуємо, що у по смертному періоді дебюссізму його перебіг мав свої особливості, зокрема, сприяв більш органічній (а можливо й більш художньо якісній) інтеграції ідей видатного митця у творчість його прихильників. Це можна пояснити як оптимальною часовою віддаленістю від першоджерела іменного явища, так і зростанням популярності інших модерністських «-змів».

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.

Стосовно образного наповнення проаналізованих композицій, фактично в усіх випадках автори п'єс збірки «заходять на територію» Дебюссі, відтворюючи притаманні йому ідейно-образні комплекси. Окреслені композиторські рішення Дюка і Шмітта можна сумарно розглядати як яскраві зразки рецепції дебюссізму. Здійснений аналіз дозволяє встановити комунікаційну послідовність у вигляді формул: Де-

бюссі — «Післяполудневий відпочинок Фавна» — П. Дюка — «Смуток Фавна в далечині» — слухач; Дебюссі — «Післяполудневий відпочинок Фавна — Ф. Шмітт — «Пан у глибині полів у задумі на лікті оперся» — слухач». Маючи одне образне джерело (інваріант) у вигляді міфологічного персонажа, обидва композитори (П. Дюка і Ф. Шмітт) рухалися різними технологічними маршрутами, що вкотре доводить їх глибинне засвоєння, переусвідомлення і перестворення, в ширшому аспекті, інтерпретування стильових маркерів К. Дебюссі у власних композиціях. Такий паралелізм із Клодом Французьким слугує індикатором глибокого впливу останнього на мистецьке амплуа двох його співвітчизників.

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 рисами. Перейняті різними композиторами дебюссістські прийоми складаються в єдину, безцінну з точки зору об'єктивності музично-історичну картину, виконану 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 «-ізмів». Будучи виразниками свого культурного часу, вони спонукають до подальшого вивчення епохальної спадщини й відкривають широкі дослідницькі перспективи у сфері розкриття стильових закономірностей європейського музичного модернізму.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Деоба С. А. Дебюссізм як модерністський феномен: постановка проблеми, музикознавчі підходи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. 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. 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 ім. 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>
3. 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.
4. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
5. Косарева Г. С. Давньосвіт Валерія Шевчука: художня рецепція старовинних літературних пам'яток : монографія. Миколаїв, 2013. 186 с.
6. 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.
7. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс : колект. монографія / Ред. Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 378 с.
8. 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.

9. 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.

10. Словник іншомовних слів / ред. Мельничук О. С. Київ : Українська радянська енциклопедія, 1974. 865 с.

11. Сютя Б. О. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. С. 19–24.

12. Шнеерсон Г. М. Французкая музыка XX века. Москва: Музыка, 1970. 576 с.).

## REFERENCES

1. Deoba, S. (2023). Debiussizm yak modernistskyi fenomen: postanovka problemy, muzykoznavchi pidkhody [Debussism as a modernist phenomenon: statement of the problem, musical approaches]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 136 : *Istoriia muzyky: problemy, protsesy, persony [History of music: problems, processes, persons]*. Kyiv, pp. 149–164 [in Ukrainian].

2. Zharkov O., Kokhanyk I. (2022). Tembroma kompozytsiia «Prélude à l'Après-midi dun faune» Kloda Debiussi: ctylovyi aspekt [Timbral composition "Prélude à l'Après-midi d'un faune" by Claude Debussy: stylistic aspect]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 135 : *Teoretychni problemy kompozytorskoï tvorchosti [Theoretical problems of composer creativity]*. Kyiv, pp. 96–111. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008> [in Ukrainian].

3. Kyianovska L. (2010). Retseptsiiia tvorchosti Fryderyka Shopena ta Roberta Shumana u Lvovi [Reception of works by Fryderyk Chopin and Robert Schuman in Lviv]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. № 4 (9). Kyiv, pp. 3–11 [in Ukrainian].

4. Korchova, O. (2020). Muzychnyi modernizm jak terra cognita [Music modernism as terra cognita] : monograph. Muzychna Ukraina, Kyiv, 490 p. [in Ukrainian].

5. Kosarieva, H. (2013). *Davnosvit Valeriiia Shevchuka: khudozhnia retseptsiiia starovynnykh literaturnykh pamiatok [Valery Shevchuk's ancient world: artistic reception of ancient literary monuments]* : monograph. Mykolaiv, 186 p. [in Ukrainian].

6. Kushniruk, O. (2013). Retseptsiiia minimalizmu u tvorchomu dorobku Oleksandra Shchetynskoho [The reception of minimalism in the creative work of Oleksandr Shchetynskiy]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: past, present, ways of development]*. Issue 19 (1). Rivne, pp. 204–208 [in Ukrainian].

7. Hromiak, T. Papusha, I. (eds.) (2004). *Literaturoznavcha retseptsiiia i komparatyvistychnyi dyskurs [Literary reception and comparativist discourse: collective monograph]*. Pidruchnyky i posibnyky, Ternopil, 378 p. [in Ukrainian].

8. Oliinyk, S. (2018). *Rehionalna retseptsiiia muzychnoi tvorchosti (na prykladi tvorchosti F. Shopena, R. Vagnera i F. Lista v muzychnii kulturi Lvova) [Regional reception of musical creativity (on the example of the works of F. Chopin, R. Wagner and F. Liszt in the musical culture of Lviv)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 — Music Art. Lviv National Lysenko Academy of Music. Lviv, 195 p. [in Ukrainian].

9. Prykhodko, A. (2016). *Retseptsiiia muzychnoho avanhardu v sotsiokulturnomu prostori XX stolittia [Reception of the musical avant-garde in the socio-cultural space of the 20th century]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv, 18 p. [in Ukrainian].

10. Melnychuk, O. (ed.) (1974). *Slovnyk inshomovnykh sliv [Dictionary of foreign words]*. Kyiv: Ukrainska radianska entsyklopediia. 865 p. [in Ukrainian].

11. Siuta, B. (2009). Osoblyvosti retseptsii akademichnoi muzyky v umovakh hlobalizatsii [Peculiarities of the reception of academic music in the conditions of globalization]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 75 : *Kompozytor i suchasne sotsiokulturne seredovyshche [Composer and modern socio-cultural environment]*. Kyiv, pp. 19–24.

12. Shneerson, G. (1970). *Frantsuzkaya muzika XX veka [French music of the 20th century]*. Muzyka, Moscow, 576 p. [in Russian].]

## SERHII DEOBA

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

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

deoba1997@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301136

### THE RECEPTION OF DEBUSSISM IN THE HISTORY OF EUROPEAN MUSICAL MODERNISM (ON THE EXAMPLE OF THE SHEET MUSIC COLLECTION «TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY»)

**The relevance of the study.** One of the style pillars of modernism is the creative heritage of Claude Debussy, who held key positions on the pages of music-critical magazines, mock-ups of music publishers, and ultimately in concert programs; this trend continues to this day. Throughout the life of Debussy, his creative handwriting, moreover, his perception and imitation by other artists began to be titled debussism. Therefore, the analysis of the ways of reception of debussism is an attempt to increase the radius of Debussy's influence on the work of modernist composers of the first third of the twentieth century.

**The main objectives of the study** — to trigger the idea of reception in the context of the influence of Claude Debussy's music on his contemporaries and to expand the awareness regarding the Debussy's techniques complex that are most actively subject to reception.

**The research methodology:** *comparative* (for the separation of the common and distinctive aesthetic markers between C. Debussy and the mentioned composers), *structural-analytical* (for the definition of the main style techniques of C. Debussy, applied by his contemporaries), *complex* method (for the summary for the specific receptive methods in the analyzed miniatures).

**Results and conclusions.** After the death of the composer, the course of debussism had own characteristics notably it facilitated a more organic (and perhaps more artistically qualitative) integration of the ideas of the outstanding artist into the work of his supporters. This can be explained as the optimal time distance from the original source of the nominal phenomenon and the growing popularity of other modernist «-isms» as well.



Concerning the figurative content of the analyzed compositions, actually in all cases the authors of the collection plays articulating it metaphorically «come it the territory» of Debussy, since they reproduce the ideological-figurative complexes that are typical for him. The outlined composer decisions of Paul Dukas and Florent Schmitt can be summarily considered as vivid examples of the reception of debussism. Having one figurative source (invariant) in the form of a mythological character, both composers (P. Dukas and F. Schmitt) moved along different technological routes, which once again proves their deep assimilation, re-awareness and re-formation, in a broader aspect, the interpretation of Debussy's style markers in their own compositions. Such parallelism with Claude French serves as an indicator of the deep influence of the last one on the artistic role of his two compatriots.

So the musical collection «Tombeau de Claude Debussy» (1920) presents a peculiar projection of debussism on a much wider spectrum of time - the era of modernism, and on a more local level - on the work of a number of its representatives endowed with their own original aesthetic, style and compositional features. The Debussy's techniques adopted by different composers are added to one musical and historical picture, which is invaluable from the point of view of objectivity and is made in a multi-colored but ordered artistic and stylistic palette. Substantive acquaintance with it indicates the unique nature of musical modernism in the history of which traces of nominal and general "isms" are inextricably and sometimes inconceivably intermingled. Being the exponents of their cultural time, they encourage further study of the epochal heritage and open wide research prospects in the field of revealing the style patterns of European musical modernism.

**Keywords:** twentieth century music, musical modernism, Claude Debussy's work, debussism, reception, modernist composer technologies, memorial work.