

CULTURE AND ART

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.2.5>

EGZOTYCZNY SKŁADNIK DEBUSSYZMU: INTERAKCJA UNIWERSALNEGO I OSOBISTEGO

Serhii Deoba

*aspirant Katedry Historii Muzyki Światowej Narodowej Akademii Muzycznej Ukrainy
imienia P.I. Czajkowskiego (Kijów, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0002-8749-4482

deoba1997@gmail.com

Adnotacja. Egzotyzm i debussyizm są uważane za wzajemnie powiązane zjawiska muzyczne epoki modernizmu, ze szczególnym uwzględnieniem charakteru ich interakcji. Ujawniono hierarchiczną zależność debussyizmu (zjawiska osobistego i stylistycznego) od egzotyizmu (epokowego nurtu stylistycznego przełomu XIX i XX wieku). Podkreślono główne stanowiska zagranicznej teorii egzotyizmu i powszechne podejścia muzykologiczne do rozróżnienia egzotyizmu i orientalizmu. Wyodrębniono kompleks innowacji muzycznych C. Debussy'ego, które są pozycjonowane jako wywodzące się z egzotyizmu, ujawniono wpływ egzotyizmu jako ogólnego kulturowego zjawiska europejskiego na rozwój specyficznego zjawiska muzycznego debussyizmu. Śledzony jest związek między dziełami C. Debussy'ego a zbiorową francuską strategią przyciągania do egzotyki. Zaproponowano autorską typologię egzotyki w utworach C. Debussy'ego, podzieloną na odmianę mitologiczną i geograficzną, przy czym tę ostatnią wyszczególniono na pewne podtypy. Zidentyfikowano główne lokalizacje geograficzne, które służyły jako źródło estetycznego, kompozycyjnego, figuratywnego i intonacyjnego wzbogacenia muzyki Debussy'ego. Wykazano wielowariantowość wykorzystania środków wyrazowych o charakterze egzotycznym w utworach C. Debussy'ego poza określonym kontekstem geograficznym.

Słowa kluczowe: debussyizm, egzotyizm w muzyce, japonizm, orientalizm, modernizm, zjawisko stylu osobistego, twórczość Claude'a Debussy'ego.

EXOTIC COMPONENT OF DEBUSSISM: INTERACTION OF UNIVERSAL AND PERSONAL

Serhii Deoba

*Postgraduate student at the Department of History of World Music
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0002-8749-4482

deoba1997@gmail.com

Abstract. Exoticism and debussism were considered interconnected musical phenomena of the era of modernism, special attention was paid to the nature of their interaction. The hierarchical dependence of debussism (personal style phenomenon) on exoticism (an epochal stylistic trend of the late 19th and early 20th centuries) was revealed. The main positions of the foreign theory of exoticism and common musicological approaches to the differentiation of exoticism and orientalism were highlighted. The complex of musical innovations of C. Debussy, positioned as derivatives of exoticism, was singled out, the influence of exoticism, as a general European cultural phenomenon, on the development of the specific musical phenomenon of debussism was revealed. The connection was traced between the work of C. Debussy and the collective French strategy of attraction to exoticism. The author's typology of manifestations of exoticism in the work of C. Debussy was proposed, divided into mythological and geographical varieties, with the detailing of the latter into certain subspecies. The main geographical locations that served as a source of aesthetic, compositional, figurative and intonation enrichment of debussism were identified. The multivariate use of expressive means of exotic nature in the works of C. Debussy outside a specific geographical context is proven.

Key words: debussism, exoticism in music, japonism, orientalism, the age of modernism, personal style phenomenon, Claude Debussy's work.

ЕКЗОТИЧНА СКЛАДОВА ДЕБЮССІЗМУ: ВЗАЄМОДІЯ УНІВЕРСАЛЬНОГО І ПЕРСОНАЛЬНОГО

Сергій Деоба

аспірант кафедри історії світової музики Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: 0000-0002-8749-4482

deoba1997@gmail.com

Анотація. Екзотизм і дебюссізм розглянуто як взаємопов'язані музичні явища доби модернізму, особливу увагу приділено характеру їхньої взаємодії. Виявлено ієрархічну залежність дебюссізму (персонально-стильового феномену) від екзотизму (епохальної стильової тенденції кінця XIX – початку XX століття). Висвітлено основні позиції зарубіжної теорії екзотизму та поширені музикознавчі підходи щодо диференціації екзотизму та орієнталізму. Виокремлено комплекс музичних новацій К. Дебюссі, що позиціонуються як похідні від екзотизму, розкрито вплив екзотизму, як загальнокультурного європейського явища, на розвиток специфічного музичного феномену дебюссізму. Простежено зв'язок творчості К. Дебюссі із колективною французькою стратегією тяжіння до екзотизму. Запропоновано авторську типологію проявів екзотизму в творчості К. Дебюссі з поділом на міфологічний і географічний різновиди, з деталізацією останнього на певні підвиди. Виявлено основні географічні локації, які слугували джерелом естетичного, композиційного, образно-інтонаційного збагачення дебюссізму. Доведено багатоваріантність застосування у творах К. Дебюссі виразових засобів екзотичної природи поза конкретним географічним контекстом.

Ключові слова: дебюссізм, екзотизм у музиці, японізм, орієнталізм, доба модернізму, персонально-стильовий феномен, творчість Клода Дебюссі.

Вступ. 13 квітня 1862 року до палацу Тюїльрі в Парижі на аудієнцію з Наполеоном III прибув кортеж екіпажів із високоповажними дипломатичними представниками. Посли і офіцери-самураї, які супроводжували дорогоцінну скриню з листом від імператора Японії, не підозрювали, що того дня відкрили для Франції значно більше, ніж віддалені географічні обрії. Політичні й економічні перспективи державної співпраці були жаданими для обох сторін. Понад те, культурні здобутки далекого Сходу видавалися тогочасним французьким митцям дієвим способом освіжити власний художній лексикон. Як не дивно, цьому посприяла й паризька бізнесова спільнота, яка надала чітких обрисів новому тренду захоплення усім, що походить із Далекої Азії. Того ж року на прилеглий до Тюїльрі жвавий торговий вулиці Ріволі було відкрито крамницю екзотичних японських товарів. Вона швидко стала місцем зустрічі поціновувачів японського мистецтва, серед яких були Е. Золя, Е. Мане, Ж. Тіссо, Е. Дега та ін. У заможних оселях з'являлося все більше побутових виробів та мистецьких артефактів далекосхідного походження, а французьким мистецтвом поступово оволодівав дух екзотизму.

Символічно, що саме у 1862 році з'явився на світ Клод Дебюссі – композитор, який на межі XIX–XX століть надзвичайно активно використовував для персоналізації й актуалізації власної музичної мови інтонаційні ресурси, ладові особливості, темброві прийоми, навіть образні типи, притаманні віддаленим культурам і цивілізаціям. На тлі загальної модерністської тенденції тяжіння до несвропейських культур це стало одним із маркерів індивідуального стилю К. Дебюссі. Ще за життя композитора відповідний персонально-стильовий феномен, з огляду на його резонансність та вплив на творчість сучасників, отримав назву «дебюссізм».

Протягом останніх десятиліть інтерес представників західного мистецтва до несвропейського культурного матеріалу широко презентується в працях американських та західноєвропейських істориків, культурологів і музикологів під назвою «екзотизм». Натомість в українському музикознавстві теорія екзотизму дотепер залишається фактично нерозробленою. Щодо дебюссізму, то його дослідження теж перебуває на стадії розробки у вітчизняному сегменті музикознавства. До того ж, зіставлення універсального культурного феномену екзотизму із персональним феноменом дебюссізму здійснюється вперше у цій науковій роботі. Зазначене зумовлює **наукову новизну** і водночас **актуальність** пропонованої статті.

Мета статті – простежити вплив феномену екзотизму як універсальної загальномузичної тенденції доби модернізму на формування дебюссізму, близького в часі персонально-стильового феномену.

Основна частина. Для втілення зазначеної мети було поставлено такі завдання: здійснити огляд джерел для первинного дослідження теорії екзотизму; виявити і систематизувати комплекс виразових засобів екзотичного походження в межах дебюссізму; порівняти вказані стильові явища модерністської доби для повнішого відтворення європейської культурно-історичної панорами кінця XIX – початку XX століть.

Методологія дослідження ґрунтується на порівняльному та історичному методах, що дозволяє простежити історію формування і характер функціонування зазначених феноменів. Використання системного методу сприяє виявленню композиційно-технологічних прийомів екзотизму як складової дебюссізму на різних контекстуальних рівнях.

Методологічним фундаментом нашої роботи слугувало положення американського музикознавця Ральфа Локка (Ralph P. Locke) – одного із найавторитетніших на сьогодні дослідників в царині музичного екзотизму. Згідно з визначенням Р. Локка, «музичний екзотизм – це процес виклику в музиці або через неї – незалежно від того, звучить остання «екзотично» чи ні – місця, людей чи соціального середовища, які не є повністю уявними і які глибоко відрізняються від «рідної» країни чи культури в поглядах, звичаях та моралі.

Точніше, це процес виклику в уяві місця (людей, соціального середовища), що сприймається як відмінне від рідного людсьми, які створюють і отримують екзотичний культурний продукт» (Locke, 2007: 483–484). У поданій дефініції екзотизму автор акумулює результати дослідження цілого масиву проблемних питань і підходів щодо вказаного феномену.

Найперше, сутнісне проблемне питання криється в правильному смисловому наповненні поняття екзотизму. Музикознавець справедливо стверджує, що навколо його загального розуміння відбуваються певні спекуляції (особливо в сфері музичної критики, а відтак у музикознавстві) через відхід від первинного значення слова. «Термін *екзотичний* часто вживається надто вільно стосовно явищ, які не розуміються як такі, що розташовані в будь-якому навіть нечітко ідентифікованому “іншому місці”. Як результат він стає незалежним від свого грецького етимологічного кореня ... і звужується до слабкого *замінника* барвистого синоніму “незвичайний” або “рідкісний”» (Locke, 2012: 324). Дотримуючись такого етимологічно-вивіреного підходу, можна сформулювати установчий принцип екзотизму, що полягає в наявності географічної віддаленості (хоча б мінімальної) від відправної точки стильових, композиційних, образних – загалом мистецьких – пошуків.

Більш дискусійним (а інколи й контрверсійним) у Р. Локка є бачення класифікації музичних творів під маркою екзотизму. Проаналізувавши групу опусів європейських композиторів кількох епох, дослідник приходять до висновку, що сьгоднішні тлумачення екзотизму зводяться до двох масштабних рівнів. Перший (вужчий) науковець позначає парадигмою «виключно екзотичний стиль» («*exotic style only*»). Цей вектор концентрується навколо створення ефекту іншої культури чи країни через використання специфічних музичних виразових засобів. Часто задля їхньої диференціації дослідники користуються словом «екзотизм» у множині, аби надати особливої ваги чужорідним прийомам у сукупності з іншими. Р. Локк стверджує, що вузький підхід є вдалим для інструментальної музики, проте втрачає дієвість у сценічно-драматичних жанрах, і пропонує скористатися другим, більш широким підходом, окресленим як парадигма «вся музика в повному контексті» («*all the music in full context*»). Цей універсальний спосіб диференціації екзотизму опирається на використання в композиторській практиці розгалуженого спектру композиційних одиниць. Так, наприклад, «в опері музика звучить на тлі ще ширшого набору позамузичних елементів: знову ж таки сюжету та поетичного тексту, а також костюмів, декорацій, сценічного руху й танцю» (Locke, 2007: 487–488). Дослідник аргументує актуальність своєї позиції певною розбіжністю природи засобів у сценічних жанрах. Попри сценографію, що викликає асоціації з іншим – в повному сенсі екзотичним – місцем, музиці може бракувати стильових посилення на культуру іншої країни.

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

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

Утім, найбільш масштабною проблемою не так для творців музики, як для її дослідників, видається диференціація двох ієрархічно споріднених понять: давно відомого орієнталізму й відносно менш усталеного екзотизму. За терміном «орієнталізм» тягнеться віковий шлейф тлумачень, асоціацій, наукових студій і відповідних стереотипів. Доречно зауважити, що цей «затертий» у музикознавчій практиці термін відтепер слід розглядати і вживати в розширеному контексті історичного, політико-економічного та соціального розвитку Європи протягом Нового і Новітнього часів. Тривалий час перебування всередині ситуації колоніалізму сформував у європейських науковців настанови культурної домінанти свого континенту та, відповідно, культурної девіації інших цивілізаційних територій. Авторитетний американський літературний критик палестинського походження Едвард Саїд (Edward Said) стверджує, що історія орієнталізму є багатограним проблемним полем співвідношення вищого цивілізаційного порядку між двома протилежними сторонами світу. «Взявши кінець XVIII сторіччя за дуже приблизну відправну точку, орієнталізм можна обговорювати й аналізувати як корпоративну інституцію контактування зі Сходом – через формулювання тверджень про нього, узаконення певних поглядів на нього, викладання певних дисциплін про нього, упокорення його, управління ним: тобто йдеться про орієнталізм як західний спосіб панувати над Сходом, реструктурувати його, здійснювати над ним владу» (Саїд, 2001: 13).

Подане визначення доречно екстраполувати в сферу музикознавства, зокрема, доповнити його класифікацією згідно з хронологічною континуальністю історії європейського музичного інтересу до творчості «чужих». Американський музикознавець японського походження Кійоші Тамагава (Kiyoshi Tamagawa), долучившись до розробки теорії орієнталізму, виділяє три фази його перебігу в європейській культурі (Tamagawa, 2019). Взнявши за початок відліку те ж століття, що й Е. Саїд, першу фазу орієнталізму автор визначає як турецьку (одразу на спогад приходить знамените Rondo alla turca В. А. Моцарта із Сонати ля мажор К. 331). Загалом цей період можемо промаркувати як близькосхідний. Культура арабських (переважно мусульманських) народів видавалась європейцям легковажно-привабливою в результаті цілеспрямованих політичних чи військових маніпуляцій західноєвропейських урядів. Так, наприклад, розвиток єгиптології, а від того і побутовий жвавий інтерес до культури Єгипту у Франції в кінці XVIII століття був спричинений завоюваннями Наполеона Бонапарта.

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

Коли на початку другої половини XIX століття для Європи офіційно відкрилася таємнича Японія, а також Китай і ще менше знані країни далекої Азії, почалася третя фаза орієнталізму. Саме вона породжує контр-оверсійність у визначенні своєї приналежності. Чимала група дослідників вважає її останнім орієнталістським етапом. Інша когорта науковців схиляється до позначення змісту орієнтованої на Далекий Схід тенденції в ширшому понятійному аспекті екзотизму. На доречність цього підходу можна зважати, ґрунтуючись на ідеї модернізму як епохального зламу на межі Нового і Новітнього часів, принципово відмінного періоду культурного розвитку некласичного наповнення з оновленими світоглядними налаштуваннями. Звісна річ, функціонування будь-якого культурного явища в умовах іншого історичного періоду потребує якісного термінологічного оновлення. Тож завдяки відкриттю ширших горизонтів (в прямому і переносному значеннях) музику далекого Сходу і острівних країн важко адекватно «втиснути» в традиційне поняття орієнталізму.

Утім, розмежування орієнталізму і екзотизму, формулювання їхніх ієрархічних, кількісних, якісних, часових, світоглядних, естетичних відмінностей викликає ще більше запитань. Американський дослідник екзотизму Джонатан Беллман (Jonathan Bellman) реємує усі варіації тлумачення зіставлення двох понять: «Термінологічна проблема неминуче означає, що немає послідовного й остаточного вживання, яке б визначило, чи є “орієнталізм у музиці” (1) просто специфічним різновидом музичної екзотики чи (2) ширше продуктивним критичним інструментом для дослідження широкого розмаїття способів, у які музика вбудовується в ширшу культуру, відображає, комунікує з нею чи, можливо, коментує її, або (3) більш обмеженим аспектом постколоніальної критики» (Bellman, 2011: 420). Опираючись на праці Р. Локка, послуговуємося його тлумаченням орієнталізму у значенні складника екзотизму. Така позиція (знову ж таки, універсальна) допомагає спростити аналіз дотичних до проблеми музичних творів, адже за будь-якої мистецької епохи можна виявити конкретний підвид екзотизму і вже в його поняттєвому векторі здійснювати подальші наукові розвідки.

У неоднозначній, в усіх аспектах строкатій за культурно-мистецькою фактурою добі модернізму виявляються свої – без перебільшення епохальні – особливості екзотизму, а також оприявнюється їхня взаємодія з персональними естетичними політиками провідних митців. У цій статті за дороговказ взято теорію музичного модернізму української музикознавиці Олени Корчової, яка формулює засадничі маркери європейського музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століття: «Модернізм базується на полістильовому принципі функціонування мистецтва, тому розвивається як сукупність численних стильових явищ (що їх у повсякденному культурному побуті ми називаємо “-ізмами”» (Корчова, 2020: 38). Це твердження дає підстави розглядати творчість окремого композитора-модерніста як синергію стилів, тенденцій, течій, напрямів. Відповідно, така характеристика епохи дозволяє знайти нішу і для феномену екзотизму, адже «модерністське музичне мистецтво поступово відходить від принципу європоцентризму та інтенсивно збагачується інтонаційними елементами неєвропейських культур ... а також світоглядними принципами неєвропейських релігій» (Корчова, 2020: 39).

Яскравим свідченням окреслених процесів може слугувати творчість Клода Дебюссі, у якій невід'ємно співіснували численні стильові явища різної ієрархічної приналежності. У загальному мистецькому мейнстрімі зачарування неєвропейськими культурами Дебюссі відчув можливість збагатити власну музику у вельми делікатний спосіб: відкривши нове невичерпне джерело екзотичної інтонаційності і ладової характерності, композитор знайшов шляхи їх інтеграції в суто французьке, вельми специфічне творче середовище. Інакше кажучи, тонко збалансувавши традиції і новації за рахунок іноземного (далекосхідного) культурного ресурсу, він вивів сприйняття французької музики на вищий рівень ідентифікації.

Після програшу у франко-прусській війні і спричиненої ним політичної кризи батьківщина К. Дебюссі була значною мірою поглинута в мистецькому плані німецькою культурною гегемонією. Тож художнє спрямування автора «Фавна» у незвідані краї було спробою вирішити цю проблему: він намагався якщо не побороти німецький (зокрема, як його уособлення, вагнерівський) вплив, то хоча би надати йому альтернативу.

Американська музикознавиця Текла Бабяк (Tekla Babyak) у дисертації «Ніцше, Дебюссі і тінь Вагнера» (2014) прослідковує історію тяжіння французьких композиторів до екзотизму. Зокрема, як стартову персону

вона виділяє Давида Фелісьєна¹ (David Félicien, 1810–1876), від якого прослідковує подальшу еволюцію аж до Дебюссі. Дослідниця наголошує на тяглоті традиції екзотизму від покоління до покоління: «Наприкінці XIX століття музична екзотика була ... міцно встановленою традицією у Франції з міцно встановленим словником екзотичних означників. Цей словниковий запас, як ми помітили, був відносно стабільним, мало змінюючись від композитора до композитора, функціонуючи як *lingua franca*, якою вільно володіли більшість французьких композиторів. Його стабільність була такою, що ті самі маркери використовувалися майже в усіх французьких екзотичних творах, незалежно від того, чи згадував композитор Іспанію, Єгипет, Індію чи будь-яку іншу екзотичну місцевість» (Babyak, 2014: 90). На основі цього твердження доходимо висновку, що Дебюссі загалом не виходив за межі національної естетичної стратегії, проте користувався більш витонченою композиторською тактикою.

Через звернення до екзотизму (незалежно від мистецької епохи) музична Франція збільшувала свої шанси на конкурентоспроможність із іншими культурними гігантами на території Європи. Парадоксально, але Дебюссі намагався заглибитися у національне, шукаючи «аргументів» поза межами Франції. Саме завдяки оновленому спектру прийомів екзотизму на основі символістських та імпресіоністських здобутків творчість Дебюссі сприймалась свого часу яскраво революційною. Десятиліття роботи в камерних, передусім вокальних жанрах стали трампліном для вражаючих досягнень у симфонічній музиці, і особливо в його опері «Пеллеас і Мелізанда». Зазначений щойно синтез ознак імпресіонізму та символізму (за О. Корчовою, неповідільний стильовий тандем) став однією з причин для сучасників виділити персону композитора з канви інших і надати його творчій індивідуальності назву *дебюссізм*². Ми розглядаємо *дебюссізм* як «персональний музично-стильовий феномен доби модернізму, що ґрунтується на синтезі загальних ознак символізму/імпресіонізму та індивідуальних новацій К. Дебюссі» (Деоба, 2023: 158). Доцільно припустити, що екзотизм, будучи яскравим модерністським трендом, став необхідним ресурсом для музичних новацій Клода Французького. Зосередимося на спробі вибудувати ієрархічний зв'язок персонального іменного «-ізму» К. Дебюссі з універсальною тенденцією, що «матеріалізувала» його усвідомлення національної ідентичності.

Результати та їх обговорення. Продовжуючи дослідження стильових компонентів дебюссізму і долучаючи до їхнього числа екзотизм, пропонуємо власне розуміння проявів екзотизму у творах автора «Фавна» – це дозволить деталізувати комплекс відповідних новацій К. Дебюссі та конкретизувати уявлення про його індивідуальний стиль. Творчість метра французького модернізму в рамках екзотичної тенденції можна умовно поділити на два типи: міфологічний та географічний. Звісно, запропонований поділ є суб'єктивним щодо осмислення окремих аспектів художнього мислення композитора і не претендує на вичерпність. У роботах інших дослідників може зустрічатися більш розроблена, диференційована й конкретизована «сітка» екзотизму Дебюссі, але загалом її можна звести до зазначених нами двох категорій.

Використання античної міфології як живильного джерела творчості було актуальним для західних композиторів будь-якого часу, але саме за доби модернізму суттєво оновився традиційний перелік виразових засобів і, що головне, з'явилися міфологічні сюжети і навіть персонажі-архетипи, які набули статусу специфічних модерністських маркерів. Одним із них є Фавн, тому пропонуємо зосередитися на ньому. Асоціювання музики Дебюссі зі згаданим міфологічним персонажем сьогодні вже не викликає подиву: два культурних образи нібито об'єднались в один.

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

Фавн (у римській міфології Пан) безсумнівно сприймався сучасниками Дебюссі передусім як символ Природи. Скромна оркестрова прелюдія, назвою і програмою якої стала символістська поезія Стефана Малларме (1876), швидко перетворилась на художню візитівку автора й започаткувала цілу серію музично-поетичних «Фавнів», утілених у різних жанрах, зокрема, й самим Дебюссі.

Уже за чотири роки після прем'єри «Післяполудневого відпочинку Фавна» він повертається до образу бога полів, лісів і пасовиськ у вокальному циклі «Пісні Білітіс» на слова культового європейського літератора П'єра Луїса (1898) – символічно, що це був рік смерті Малларме. Цикл, що вважається одним із найбільш завершених у масиві камерно-вокальної музики Дебюссі, відкривається номером під назвою «Флейта Пана». Показовим тут є використання цілоногового звукоряду як одного з типових для дебюссізму новаторських засобів. Деякі ритмо-інтонаційні конструкції, витримані в дусі флейтового награву, наштовхують на асоціації з тематизмом іншого шедевра, майбутньої фортепіанної прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону». Загалом цикл характеризується дослідниками як своєрідний ідейно-образний «конспект» або нарис опери «Пеллеас і Мелізанда». Наявність такого роду паралелей із творами наступного періоду дозволяє вести мову про потенціальну значущість «Пісень Білітіс», а разом із ними – і нового Фавна у творчості композитора.

Черговий Фавн К. Дебюссі з'явився у другому зошиті «Галантних свят» на слова П. Верлена (1904). Цикл став одним із визначальних для післяпеллеасівського періоду біографії митця. Цього разу міфологічний образ

¹ Через окреслені вище концепційні розбіжності вчені розглядають приналежність цього французького композитора або до орієнталізму, або до екзотизму.

² Детальніше про історію виникнення і подальшого функціонування поняття «дебюссізм» див.: (Деоба, 2023).

втілений композитором мінімальними щодо інтонаційної специфічності засобами, проте не втратив виразності й глибини. Передусім це засвідчує наявність арабескових фігурацій в партії фортепіано, що безумовно асоціюються із тембровим образом флейти (авторська ремарка «наслідуючи флейту»). Велика кількість хроматизмів, опора в гармонії на збільшений тризвук у поєднанні з остинатним ритмом (дещо по-іспанському танцювальним) у партії лівої руки фортепіанного супроводу відкривають нову іпостась Фавна.

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

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

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

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

Так, Альбер Руссель у 1906 році написав першу зі своїх чотирьох симфоній під назвою «Поєма лісу», в музиці якої дослідники вбачають очевидний вплив поезики і стилістики Дебюссі. Фінальну частину симфонії автор назвав «Фавн і дріади», що може трактуватись як прояв дебюссізму на предметному образно-сюжетному рівні. Того ж року менш відомий французький композитор Жюль Муке створив Сонату для фортепіано і флейти під фірмовою дебюссістською назвою «Флейта Пана».

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

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

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

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

Щодо географічного виду екзотизму у творчості Дебюссі, то задля чіткості аргументації можемо розділити його на декілька регіональних підвидів: іспанський, японсько-китайський, яванський (острівний).

Звісно, ця диференціація доволі умовна, оскільки зчаста трапляються опуси Дебюссі, у художньому складі яких неможливо визначити культурні ознаки конкретної країни або регіону, позаяк комбінація виразових засобів охоплює лише загальні екзотичні контури. Багато творів-зразків того чи іншого підвиду вже докладно проаналізовані у працях дослідників, тож ми лише ескізно відновимо деякі важливі аналітичні спостереження або біографічні умови, які передували зацікавленості Дебюссі культурою певного регіону.

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

Головним іспано-арабським стилістичним здобутком Дебюссі можна вважати використання фігуративно-фонового типу тематизму, який сам композитор називав арабською (за аналогією з арабським орнаментом). Використання арабески стало настільки вкоріненим індивідуалізованим виражальним прийомом, що застосовувалось митцем і в інших ідейно-образних контекстах, поза межами іспанського екзотизму.

Іншим типово іспанським і, що особливо важливо, автентичним показником є використання Дебюссі ритму хабанери у творах на іспанську тематику. Принагідно згадаємо хрестоматійні «Вечір в Гренаді» із фортепіанного циклу «Естампи» (1903) та «Замок Альгамбри» із другого зошита фортепіанних прелюдій (1913). Додатковою і безсумнівною опцією іспанської екзотики є фактурна імітація гітари. З огляду на те, що ще до Дебюссі обидва згадані автентичні прийоми затвердились у західноєвропейській музиці як стильові кліше, новизна їхнього застосування полягає у способі інтеграції з опорним, «авторським» комплексом дебюссізму.

Отже, не вдаючись до прямого «цитування» культурних джерел (включно з фольклорно-побутовими), навіть не відвідуючи Іспанії, Дебюссі зумів показати свою візію образу цієї країни для мистецької Європи. Його молодший сучасник Мануель де Фалья у відомій статті «Клод Дебюссі та Іспанія» зауважив на віддзеркаленні іспанської тематики у творчості автора «Фавна». Окреслюючи взаємовпливи музики французького композитора і культури Іспанії, де Фалья резюмує: «Якщо Іспанія послугувала Клодові Дебюссі за основу для однієї з найпрекрасніших частин його роботи, він настільки істотно виплатив свій борг перед нею, що тепер Іспанія стає його боржником» (Falla, 1920: 210).

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

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

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

Окремої уваги заслуговує відтворення композитором елементів культури острівних народів, таких як Балі та Ява. Дебюссі надзвичайно високо оцінив їхній художній потенціал, про що свідчать коментарі у його листах і критичних нарисах. В одному з таких коментарів він стверджує: «Яванська музика дотримується контрапункту, поруч із яким контрапункт Палестрини здається дитячою забавкою. І якщо ми без європейських упереджень вслухасмося в чарівність їхньої “перкусії”, то змушені констатувати, що наша – не що інше, як варварський шум ярмаркового цирку» (Debussy, 1971: 223). Як відомо, композитор отримав винятково яскраві враження від музики представників острівного населення завдяки проведенню всесвітніх виставок у Парижі. Так, у 1889 році він вперше почув музику яванського гамелана. Цей ансамбль вразив його

передусім незнайомими інструментами (вкупі з їхніми тембрами), а також способом організації ансамблевої гри, принципами фактурного нашарування складових інструментарію.

Кійоші Тамагава, деталізуючи контекст властивостей яванської музичної культури, сформував базові позиції впливу музики гамелана на творчу манеру Дебюссі. Визначальним чинником музикознавець вважає програмність як найочевидніший спосіб створити образну атмосферу далекої Азії. Активне використання остинатності у творах Дебюссі дослідник також пов'язує із впливом традиційної музики Азії. Європейська класико-романтична музика поєднувала в собі динаміку (в широкому сенсі) й конфліктність (одна з концепційних підвалин сонатності) як своєрідну естетичну ДНК. Але Дебюссі, який більше за все прагнув свободи від кліше класичної традиції, намагався знайти і врешті відшукав новий спосіб виразу творчих ідей через протилежний ресурс, статичність – ритмічну і образну (маємо на увазі домінування одного образу впродовж твору). Наступним пунктом, окресленим японським дослідником, є використання специфічних східних інтонаційних і ладових структур: з-поміж останніх це передусім пентатоніка і цілотновість. Ще однією рисою названо темброву своєрідність, що передбачає велику увагу до ударних інструментів (саме вони здебільшого складають основу гамелана) у симфонічних творах Дебюссі. Останнім фактором впливу яванського (або загалом далекоазійського) екзотизму, за К. Тамагавою, є багатшарова фактура як типова стилістична риса гамелана. І хоча не можна однозначно стверджувати про стовідсотковий вплив на творчість Дебюссі лише яванської музики, доцільно визнати, що похідні від неї прийоми значно посилили самобутність як симфонічних, так і фортепіанних опусів автора «Фавна».

Прояви географічного екзотизму в музиці Дебюссі можна не тільки конкретизувати, але й розширювати їхній спектр за рахунок більшого числа країн і регіонів. Так, важливою складовою творчості французького митця є єгипетська образність: «Єгиптянці» із «Шести античних епіграфів» (1914) та «Канопа» із другого зошта прелюдій є підтвердженням інтересу композитора до потужної стародавньої культури цієї країни. Деталізацію можна проводити й далі, проте доречно зазначити, що виокремлені типологічні позиції екзотизму розглядаємо як основні.

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

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

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

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

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

Список використаних джерел:

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. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
3. Саїд Е. В. Орієнталізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.

4. Bellman J. D. Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*. Vol. 94, No. 3, 2011. P. 417–438. URL: <https://www.jstor.org/stable/41289212> (accessed: 13.04.2023). DOI: <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdr014>
5. Debussy C. Monsieur Croche et autres écrits. Paris : Gallimard, 1971. 332 p. URL: <https://archive.org/details/monsieurcrocheet0000debu/page/222/mode/2up> (accessed: 13.03.2023).
6. Falla M. de Claude Debussy et L'Espagne. *La Revue Musicale*, no. 2. 1920. P. 206–210.
7. Locke P. R. A broader view of musical exoticism. *The Journal of Musicology*. Vol. 24, No. 4, 2007. P. 477–521. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.4.477> (accessed: 15.04.2023). DOI: <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477>
8. Locke P. R. On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 69. Issue 4, 2012. P. 318–328. URL: https://www.researchgate.net/publication/290581912_On_Exoticism_Western_Art_Music_and_the_Words_We_Use (accessed: 15.04.2023). DOI: <https://doi.org/10.25162/afmw-2012-0028>
9. Tamagawa K. Echoes from the East: The Influence of the Javanese Gamelan on the Music of Claude Debussy. Lexington Books, 2019. 179 p.
10. Tekla B. Nietzsche, Debussy, and the shadow of Wagner : Ph.D. Dissertation / Cornell University. Ithaca, New York, 2014. 308 p.

References:

1. Deoba, S. A. (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, osoby* [History of music: problems, processes, persons]. NMAU, Kyiv, pp. 149–164 [in Ukrainian].
2. Korchova, O. O. (2020). Muzychnyi modernizm jak terra cognita [Music modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].
3. Said, E. V. (2001). Oriientalizm [Orientalism]. Kyiv : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy». 511 p. [in Ukrainian].
4. Bellman J. D. Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*. Vol. 94, No. 3, 2011. P. 417–438. URL: <https://www.jstor.org/stable/41289212> (accessed: 13.04.2023). DOI: <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdr014> [in English].
5. Debussy C. Monsieur Croche et autres écrits. Paris : Gallimard, 1971. 332 p. URL: <https://archive.org/details/monsieurcrocheet0000debu/page/222/mode/2up> (accessed: 13.03.2023). [in French].
6. Falla M. de Claude Debussy et L'Espagne. *La Revue Musicale*, no. 2. 1920. P. 206–210. [in French].
7. Locke P. R. A broader view of musical exoticism. *The Journal of Musicology*. Vol. 24, No. 4, 2007. P. 477–521. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.4.477> (accessed: 15.04.2023). DOI: <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477> [in English].
8. Locke P. R. On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 69. Issue 4, 2012. P. 318–328. URL: https://www.researchgate.net/publication/290581912_On_Exoticism_Western_Art_Music_and_the_Words_We_Use (accessed: 15.04.2023). DOI: <https://doi.org/10.25162/afmw-2012-0028> [in English].
9. Tamagawa K. Echoes from the East: The Influence of the Javanese Gamelan on the Music of Claude Debussy. Lexington Books, 2019. 179 p. [in English].
10. Tekla B. Nietzsche, Debussy, and the shadow of Wagner : Ph.D. Dissertation / Cornell University. Ithaca, New York, 2014. 308 p. [in English].