

УДК 78.03+786.2:781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-34>

Лю Ілїнь

ORCID: 0009-0006-1175-1848

здобувач кафедри теорії та історії музичного виконавства  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
1340488772@qq.com

## ОРІЄНТАЛІЗМ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ КЛОДА ДЕБЮССІ: ЗАГАЛЬНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

**Мета дослідження** - висвітлити орієнталізм як структуротворчий чинник фортепіанної мови Клода Дебюссі та визначити його виконавську проєкцію у сучасній піаністичній практиці. Робота фокусується на виконавських підходах, що розкривають орієнталістичні параметри фортепіанної мови композитора. **Методологія дослідження** спирається на комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує музично-історичний, стилістичний, інтерпретаційний та порівняльно-аналітичний методи. **Наукова новизна**: Запропоновано інтегральну інтерпретаційну модель – цілісну аналітично-виконавську систему, що об'єднує в єдину логіку кілька рівнів аналізу музики Клода Дебюссі в орієнталістичному контексті: від культурно-історичних чинників (генези орієнталістики та символістських світоглядних імпульсів) і їхнього впливу на композиторське мислення – до конкретних технік звукоутворення у виконавській практиці. Уточнено орієнталістичні параметри та окреслено сфери їх реалізації у фортепіанному стилі Дебюссі на рівнях: ладово-гармонічної організації, фактури, метроритму, тембру, мікроінтонації, динаміки та артикуляції; їх конкретизують модальні комплекси (пентатоніка, цілотновість), паралелізми, остинатні формули й бурдонні опори, антифонія регістрів, «дзвонові/гонгові» баси, метрична двозначність, а також мелодико-гармонічна синергія типу Klangfarbenmelodie. На виконавському рівні сформульовано індикатори орієнтальності: пріоритет voicing (ієрархія фактурних планів), керована мікродинаміка (переважно в межах pp–tr), стабільний tactus із локальною мікроагогікою, стримане rubato та мінімально необхідна, артикуляційно вмотивована педалізація. **Висновки**: З'ясовано, що на зламі XIX–XX століть простежується переорієнтація європейської музичної свідомості: «Схід» постає не географічним чи стилістичним маркером, а філософсько-естетичним горизонтом нової чуттєвості. Відповідно, для Дебюссі орієнтальність є (передусім) способом звукового мислення й слухової уяви у сенсі модально-коліористичних і тембрових стратегій, інспірованих позасвропейськими практиками та символістською естетикою. Композитор виходить за межі нормативів раціональної форми й функціональної гармонії, трактує звук як автономну матерію, а музику як простір зосередженого слухового досвіду. У цьому сенсі орієнталізм виступає структуротворчим

чинником переходу до позачасової, споглядальної, модально-колеристичної та темброцентричної парадигми у ХХ столітті.

**Ключові слова:** Клод Дебюссі, орієнталізм, інтерпретація, фортепіанне виконавство, композиторське мислення.

***Liu Yilin, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music***  
***Orientalism in Claude Debussy's piano works: general aspects of performance interpretation***

*The aim of the study is to highlight Orientalism as a structuring factor in Claude Debussy's piano language and to determine its performance projection in contemporary pianistic practice. The work focuses on performance approaches that reveal the Orientalist parameters of the composer's piano language. Methodology: The study is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines musical-historical, stylistic, interpretative, and comparative-analytical methods. Scientific novelty: A comprehensive interpretative model is proposed – a complex analytical and performance system that combines several levels of analysis of Claude Debussy's music in the context of Orientalism into a single logic: from cultural and historical factors (the genesis of Orientalism and the impulses of the Symbolist worldview) and their influence on the composer's thinking to specific sound-production techniques in performance practice. Orientalist parameters are specified and their areas of implementation in Debussy's piano style are outlined at the levels of modal-harmonic organisation, texture, metre, timbre, micro-intonation, dynamics and articulation; they are specified by modal complexes (pentatonic, whole-tone), ostinato formulas and burdon accompaniments, antiphony of registers, 'bell/gong' basses, metrical ambiguity, as well as melodic-harmonic synergy of the Klangfarbenmelodie type. At the performance level, indicators of orientation are formulated: priority of voice leading (hierarchy of textural planes), controlled microdynamics (mainly within pp–mp), stable tactus with local microagogy, restrained rubato and minimally necessary, articulation-motivated pedalling. Conclusions: It has been established that at the turn of the 19th and 20th centuries, a reorientation of European musical consciousness can be traced: the 'East' appears not as a geographical or stylistic marker, but as a philosophical and aesthetic horizon of new sensibility. Accordingly, for Debussy, Orientalism is (above all) a way of thinking in sound and auditory imagination in the sense of modal-colouristic and timbral strategies inspired by non-European practices and Symbolist aesthetics. The composer goes beyond the norms of rational form and functional harmony, treating sound as autonomous matter and music as a space of concentrated auditory experience. In this sense, Orientalism acts as a structuring factor in the transition to a timeless, contemplative, modal-colouristic and timbre-centric paradigm in the 20th century.*

**Key words:** Claude Debussy, Orientalism, style, interpretation, piano performance, compositional thinking.

**Актуальність дослідження.** Постать Клода Дебюссі є однією з ключових у європейській музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть. Творчість композитора позначає злам художнього мислення, коли романтична традиція поступається новим стильовим і звуковим пошукам, орієнтованим на символізм та модернізм. Музика Дебюссі втілює естетику натяку, недомовленості й сугестивності, властиву символістському світовідчуттю, водно-

час розкриваючи модерністське прагнення до оновлення самої природи музичного мислення. У мові композитора гармонія втрачає функціональну жорсткість і набуває колористичної гнучкості, перетворюючись на засіб тембрового моделювання звукового простору. Тембр постає як самостійна художня категорія, тоді як ритм звільняється від метричної фіксованості, набуваючи природної гнучкості й дихання живої фрази. У результаті формується новий тип музичної поетики – інтелектуально вивіреної, але емоційно чутливої, де звук постає не лише носієм афекту, а образом, що промовляє самою своєю акустичною присутністю. Ця синтетична єдність символічного й модерністського начал окреслює неповторну художню індивідуальність Дебюссі, у творчості якого поєднано витонченість поета і мислителя нової звукової доби.

Важливим чинником цього процесу став орієнталістичний (екзотичний)<sup>1</sup> вектор, пов'язаний як із безпосереднім знайомством композитора зі східним музичним мистецтвом, зокрема на Всесвітній виставці 1889 року в Парижі, так і з ширшим культурним контекстом французького символізму та захопленням

<sup>1</sup> Сучасні дослідники чітко розмежовують поняття «орієнталізм» та «екзотизм». У музикознавстві однією з найвідоміших праць, присвячених цій проблематиці, є книга американського дослідника Ральфа Локка (*Ralph P. Locke*) «*Musical Exoticism: Images and Reflections*» (2009), у якій узагальнюється західний музичний репертуар із «екзотичними» образами та пропонується комплексна методологія їх аналізу. Автор розглядає орієнталізм як один із різновидів ширшого явища екзотизму, що охоплює як тематичні, так і стилістичні рівні музики [9]. В українському науковому дискурсі до цієї проблематики звертається С. Деоба у статті «*Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального*» (2023), де підкреслено, що «екзотизм і дебюссізм постають як взаємопов'язані музичні явища доби модернізму» [2, с. 34]. Крім того, у 2024 році побачила світ наукова розвідка Валерії Жаркової «Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт», присвячена порівняльному аналізу звукової філософії обох митців. Авторка – відома дослідниця життєтворчості Дебюссі – простежує, як орієнтальні уявлення про музику та звук вплинули на формування нової музичної парадигми в європейській культурі початку ХХ століття. У роботі підкреслюється, що орієнталізм Дебюссі має глибоке метафізичне й філософське підґрунтя і не зводиться лише до естетичної «екзотики» [4]. Спираючись на ці підходи, орієнталізм у творчості Клода Дебюссі у нашій статті розглядається як частина ширшого феномену екзотизму, у межах якого східні впливи виступають каталізатором оновлення музичного мислення композитора.

екзотикою Сходу. Варто відзначити, попри очевидну значущість орієнтальних елементів у творчості композитора, у вітчизняному музикознавстві вони тривалий час залишалися на маргінесі дослідження, що було зумовлено історичними ідеологічними контекстами, які звужували смисловий горизонт творчості Дебюссі до поверхневої «імпресіоністичної мальовничості». Проте, як пише українська музикознавиця В. Жаркова: «... феномен Дебюссі як митця обумовлювали зовсім інші явища, що лякали сучасний йому академічний істеблїшмент: 1) поезія символістів; 2) музична культура Південної Азії і Сходу. І обидві фундаментальні складові стилю композитора до сьогодні кидають виклик слухачам і виконавцям» [3, с. 23]. Тому актуальним завданням є не лише відновлення багатомірної картини мистецького світу К. Дебюссі, а й осмислення виконавської інтерпретації як ключового інструмента розкриття орієнталістичних кодів у фортепіанній музиці. Мета дослідження – висвітлити орієнталізм як структуротворчий чинник фортепіанної мови Клода Дебюссі та окреслити його виконавську проекцію.

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що Клод Дебюссі захопився мистецтвом Сходу ще у юнацькі роки, про що свідчать численні дослідження музикознавців [1–3; 8; 14; 15; 16; 17]. За спогадами його друзів із Віллі Медичі у Римі, «Дебюссі не міг утриматися від купівлі японських мистецьких речей – навіть понад свій бюджет» [16, с. 39]. Згодом цей інтерес набув художнього втілення і візуального виміру. Для обкладинки симфонічного твору *La mer* композитор обрав копію відомої гравюри Кацусіки Хокусая «Велика хвиля в Канагава», про мистецтво якого дізнався від своєї подруги – скульпторки Камілли Клодель, відомої колекціонерки японських предметів. Популярність японської ксилографії у Парижі сягнула апогею після 1853 року, коли твори японських майстрів почали масово надходити на європейський ринок, надихаючи таких художників, як Моне, Дега, Манет і Ван Гог. Це захоплення поступово переросло у культурний феномен *le japonisme* («японізм»), який суттєво вплинув на формування стилю *ар-нуво* та естетики французького модерну. Сам Дебюссі, як свідчать його листи до П'єра Луїса (*Pierre Louÿs*), неодноразово згадував *japonisme*, що під-

креслює глибину зацікавлення східним мистецтвом і його вплив на композиторське мислення.

Однак, у культурній свідомості французів того часу поняття «Схід» охоплювало далеко ширше коло культур, ніж лише Японію чи Китай. Дослідниця Елейн Броді (*Elaine Brody*) уточнює, що «“орієнтальними” вважали також Північну Африку, Близький Схід, Індію, Росію і навіть Іспанію – через давню історію мавританського панування» [6, с. 68]. Таким чином, орієнталізм для європейців доби *fin de siècle* набував узагальненого, символічного характеру, не як географічне, а естетичне поняття, пов’язане з ідеєю «іншого» світу, що надихав пошуки нової чуттєвості та звукової екзотики у творчості Дебюссі.

Подальші дослідження, зокрема М. Шмітца [16], засвідчують, що у перші десятиліття ХХ століття інтерес до азійської культури активно підтримувався французькою музичною пресою. Як свідчить Е. Броді у праці «Paris: The Musical Kaleidoscope, 1870–1925», у журналі «Revue musicale» регулярно публікувалися матеріали, що відображали вплив східної музики на французьких композиторів: у 1905–1906 роках – двочастинний нарис «Нотатки про танець і орієнтальну музику» (*Notes sur la danse et la musique orientale*); у 1912 році – стаття Робера Шовело (*Robert Chauvelot*) «Азійська річ: про деякі види музики й танців Далекого Сходу» (*Chose d’Asie: De quelques musiques et danses de l’extrême-orient*). 1915 року з’явилася книжка Віктора Лоре (*Victor Loret*) з дванадцятьма «бесідами», серед яких розділ «Орієнталізм у французькій музиці» («*L’Orientalisme dans la musique française*»). На азійські тенденції у французькій музиці *Revue musicale* зреагував і в 1926 році Мохаммед Хаджаж (*Mohammed Hajjage*) статтю «Про орієнтальну музику» («*Sur la musique orientale*») [6, с. 69–76]. Таким чином, на рубежі ХІХ–ХХ століть у французькому культурному просторі склався стійкий інтерес до східних традицій, який не лише формував естетичний клімат епохи, а й створював передумови для творчого осмислення орієнталістичного матеріалу у музиці Клода Дебюссі.

І все ж таки, ключовою подією для молодого Дебюссі стала Всесвітня виставка у Парижі 1889 року, приурочена до сторіччя

Великої французької революції. Серед численних павільйонів особливий резонанс викликав яванський, де звучав індонезійський оркестр гамелан. Саме тут композитор почув незвичну для європейського слухача музику, що вражала повторюваними циклічними структурами, багат шаровістю фактури, відсутністю традиційної європейської гармонічної логіки. Для слухача, вихованого на романтичній традиції Ф. Шопена, Ф. Ліста або Р. Вагнера, це було одкровенням: яванські гонги, металофони й флейти відкривали принципово інший спосіб музичного мислення, побудований не на драматичній динаміці, а на чергуванні звукових «площин». Такий досвід суттєво вплинув на подальшу композиторську практику К. Дебюссі. Він збагнув, що музика може існувати поза рамками функціональної гармонії, а звуковий простір може будуватися за принципами нашарування тембрів і ритмічних циклів. Саме ідея переосмислити фортепіано як «оркестр», зокрема гонгів і дзвонів, стане центральною у його композиторській техніці.

Паралельно важливим чинником була атмосфера французького символізму, зокрема коло поета Стефана Малларме. Для символістів «далекий Схід» уявлявся царством таємничого, невидимого, невимовного. Вони захоплювалися японською поезією хайку, китайською каліграфією, східною філософією споглядання. У листі до Анрі Казаліса (*Henri Cazalis*) від 30 жовтня 1864 року Малларме пише: «Малювати не річ, а враження (ефект), яке вона справляє» («Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit») [11, с. 263]. Цю формулу часто застосовують до естетики Клода Дебюссі, для якого поетика Малларме була однією з визначальних, адже у музиці вона трансформувалася у прагнення передати «відблиск» чи «тінь» предмета, а не його буквальне відображення. Орієнталізм у такій перспективі переставав бути стилістичним ефектом і ставав світоглядним пошуком, прагненням втілити іншу чуттєвість, інший досвід часу й простору. У цьому контексті можна простежити дуалізм: з одного боку, у творчості Дебюссі справді присутні екзотично-орієнтальні елементи – це інтелектуальний зв'язок зі звуковими концепціями Сходу, включно з індійськими уявленнями про звук

і тишу; алюзії на китайські чи японські мотиви; іспано-арабське «використання фігуративно фонового типу тематизму, який сам композитор називав арабескою» [2, с. 39]; ритми та темброво-перкусійні ефекти яванського гамелану; інтонаційна пластика, споріднена з в'єтнамською театральною музикою тощо. А з іншого – значно важливішим є композиторське перетворення цих впливів на нові засади звукового мислення. Ідеться про зсув у музичному часі, зміну його логіки: від драматичної наративності – до циклічної «позачасовості», від гармонічної напруги – до темброво-фактурної споглядальності, у якій краса постає як статика звучання, а не результат розвитку.

Як зазначає Ян Хуейянь, «Повернення фортепіано його споконвічної звукової “субстанціональності” сприймається як одне з найбільших завоювань Дебюссі, що відкриває шлях до нового фортепіанного мистецтва ХХ століття. Головна загадка піанізму Дебюссі – це особлива якість звучання, самого музичного тону, артикуляційного ефекту, специфіка дотику до інструменту (клавіші) як до “душі звуку”. Саме тому *ближче всього до збагнення суті фортепіанного стилю Дебюссі завжди підходили виконавці-піаністи* (курсив наш – Л.І.)» [4, с. 78]. Отже розглянемо орієнтальні маркери у фортепіанній мові Клода Дебюссі та їх проєкцію на виконавську інтерпретацію.

Орієнталізм у фортепіанній музиці Дебюссі виявляється на кількох рівнях: ладово-гармонічному, фактурному, ритмічному, тембровому, мікроінтонаційному, динамічному, артикуляційному тощо. Виконавська складність полягає у тому, що композитор формує об’ємний, багатовимірний звуковий простір, у якому поліакордика, поліладовість і політональність створюють його унікальний обертоновий спектр [4, с. 80]. Кожен із них має безпосередній вплив на виконавську інтерпретацію, окреслюючи специфічні завдання для піаніста.

Серед цих параметрів одним із ключових є *ладово-гармонічний*. Дебюссі широко застосовує пентатонічні лади, паралельні рухи акордів і модальні структури, позбавлені тонально-функціонального тяжіння. Так вибудовується «позачасовий» звуковий простір зі статикою, споглядальністю, медитативністю, прита-

манними східному філософському мисленню. Серед найбільш показових прикладів назвемо твір «Пагоди» («Pagodes») з циклу «Естампи» («Estampes»), де важливу роль грає пентатоніка й квартово-квінтові нашарування; прелюдію «Вітрила» («Voiles», *Préludes*, I зош.) з її цілотновою та пентатонічною модальністю; «Дзвони крізь листя» («Cloches à travers les feuilles»), «І місяць сходить на храм, якого вже немає» («Et la lune descend sur le temple qui out») (*Images*, II зош.), де композитор застосує пентатонічні комплекси, «дзвоноподібні» баси та статичні гармонічні площини. У «Золотих рибках» (*Poissons d'or*, *Images*, II зош.) швидкі арпеджіо та орнаментальні пасажі, розташовані у верхньому регістрі, поєднуються з паралельними акордами. Така організація фактури підкреслює колористичність за відсутності традиційного тонально-функціонального розвитку. До «іспано-мавританського» кола належать «Вечір у Гранаді» («*La soirée dans Grenade*», «*Estampes*») та «Винні ворота» з більш відомим перекладом назви «Ворота Альгамбри» («*La puerta del vino*», *Préludes*, II зош.), де модальна гармонія з фрігійськими відтінками поєднується з остинатним малюнком хабанери, створюючи жанрову сценку у таверні в Альгамбрі. У всіх наведених прикладах для виконавця важливо уникати надмірної драматизації, оскільки потрібно зберігати рівновагу гармонічного поля, плавно розгортати динаміку й уміти «тримати тишу між акордами», коли пауза стає частиною звукового процесу.

У фактурній організації фортепіанна мова Дебюссі часто нагадує звучання яванського гамелану чи китайських дзвонів. Характерними є нашарування регістрів, акордових послідовностей та остинатних структур. Виконавець має чітко диференціювати ці шари, виокремлюючи провідні голоси, зокрема басові «удари гонгу» (*gong ageng*) й водночас зберігати прозорість середнього регістру. Вирішального значення набуває *voicing*, тобто голосоведення, балансування голосів, звукове розподілення між ними. Мова йде про внутрішній баланс між окремими акордами й регістровими шарами, який формує колористичний ефект, адже надмірне злиття голосів позбавляє музику Дебюссі багатшаровості. Так, наприклад, у «Пагодах» низькі ноти наслідують

удари gong ageng, середній регістр імітує остинатні металофони, а верхній нагадує орнаментальні імпровізації. Виконавцеві тут важливо зберегти чітку багат шаровість, оскільки бас має звучати важко й глибоко, тоді як верхній голос легко, «кришталеву», а перевантаження середнього регістру може призвести до втрати прозорості. Для цієї мети часто рекомендовано застосовувати flutter-pedal – короткі часткові натискання правої педалі з регулярним повним зняттям, що забезпечує подовжений резонанс без накладання сусідніх гармоній. «Удари гонгів» у басу мають звучати чітко, їх резонанс утримують часткові sostenuto або короткі додавання правої педалі. Середній шар слід вести у динаміці pp–p з мінімальною педалізацією, щоб не маскувати лінію басу і верхній план. Так само й у «Відображеннях у воді» («*Reflets dans l'eau*», Images, I зош.) перевага надається верхньому голосу як носієві мелодії з тембровим пріоритетом і чіткою артикуляцією, тоді як середній шар виконує функцію фактурного тла (арпеджіо) і потребує приглушеного *voicing*'у.

*Voicing* у творах Дебюссі є не просто технічним прийомом, а засобом тембрового живопису, що вимагає від виконавця надзвичайної акустичної чутливості, а саме виокремлення провідного голосу (завзвичай верхнього) через нерівномірну вагу пальців: мелодія звучить світліше й виразніше, середній план напівпрозора, тоді як бас створює опору, не переважаючи. Тут доречно згадати принцип, що пізніше дістав назву Klangfarbenmelodie (А. Шенберг), «коли один тон часто здатний виконувати функції акорду, завдяки обертоновому тембральному “підсвічуванню”». Як тільки тони, кожний з яких має власний обертоновий “ореол”, поєднуються в співзвуччя, багаторазово підсилюється ефект розширення сонорного простору. Тут, як і у випадку з образними компонентами тематизму, правомірно говорити про відкриту композитором мелодійно-гармонічну синергію. У комбінації з інтенсивним мотивним розвитком даний принцип покликаний створювати ефекти стереофонічного звучання, *просторового відчуття музичного часу*» [4, с. 79–80]. Відтак, орієнталістична статичність і медитативність досягаються не гармонічним розвитком, а мелодико-гармонічною синергією в дузі

Klangfarbenmelodie. Для виконавця це означає пріоритет voicing, дозованої педалізації, контролю акустичних пауз і затухання звучання, а також точного балансу звукових шарів як ключа до «стереофонічного» ефекту. Акустична пауза й природне згасання звуку є частиною фрази, звук має «дихати» з урахуванням акустики зали.

На рівні метроритмічної організації творів К. Дебюссі з орієнтальним контекстом переважають циклічність, остинатність і метрична невизначеність, що формують ефект «плаваючого часу»; замість «наративного розвитку» тут потрібне відчуття «часу, що дихає». Наприклад, у п'єсі «Et la lune descend sur le temple qui fut» відчуття лінійного поступу мінімізоване й наближається до статичної медитації. У даному випадку виконавцеві слід уникати темпового форсування, потрібен стабільний *tactus* із локальною агогічною варіативністю, а не наративним прискоренням або сповільненням. У Дебюссі *tactus* – це стабільний базовий пульс, його опорна доля, від якої відлічується час, але варто відрізнити *tactus* від сильної тактової долі. У цьому контексті *rubato* доцільне у форматі мікровідхилень на межах фраз або гармонійних вузлів, оскільки усередині остинатних структур воно має залишатися практично непомітним. Також у виконавській інтерпретації цього твору недоречними є систематичні використання *ritardando* / *accelerando*, що руйнують метричну двозначність, коли визначення сильної долі є розмитим, а пульсація допускає кілька рівнозначних прочитань.

Наприклад, у виконаннях Хаочен Чжан (*Haochen Zhang*) та Са Чень (*Sa Chen*) застосовано мінімальне *rubato*, рівний *tactus* і відсутність каденційної риторики, використовується часткова педаль з повним зняттям на гармонійних межах. *Voicing* є нейтральним, без зайвих акцентів, що могли б імітувати тонально-функціональний рух, якого Дебюссі часто уникає. Динаміка використовується переважно у межах *pp–mp*, що підкреслює статичність часу й стабільність гармонійного поля. У прочитанні С. Ріхтера в «*Et la lune...*» акцентовано приховану драматичну глибину через стримане фразове розширення великого масштабу (агогічні дуги) за рахунок збереження рівного базового

пульсу. Це припускає жорстку динамічну дисципліну (обмеження гучності динамічних рівнів, їх плавні градації), контрольоване застосування педалі (коротка права педаль, вибіркоче *sostenuto*, за потреби помірно використання *una corda*) та чіткий баланс співвідношення гучності й виразності фактурних шарів, аби не порушити стійкість часу й модально-гармонійне поле. Обидва підходи є прийнятними, однак вибір визначається тим, чи пріоритетом є максимальна часово-гармонійна стабільність, чи помірно великофразове дихання без нав'язування функціональної драматургії.

Особливе місце у виконанні творів Дебюссі посідає педаль, яка із допоміжного засобу перетворюється на конструктивний елемент тембрового мислення. Надзвичайно важливим тут є поєднання ефектів двох резонансів: внутрішнього (корпусного) та, власне, педального. Перший – це резонансні співколивання струн і деки, що надають обертонового тла й створюють «дзвонивий/гонговий» ефект. Він підсилює «світіння» звуку завдяки співзвучним обертонам, яке виникає не лише від удару по клавіші, а й від співчутливих коливань інших струн, деки й простору. Застосування *half-pedal* і *flutter-pedal* дає змогу зберігати прозорість, не втрачаючи обертонового багатства, а тривале утримання педалі створює акустичне тло, подібне до звучання азійських ударних інструментів. Надмірна педалізація, однак, «розмиває» фактуру, тому необхідна виняткова чутливість до акустичної рівноваги і педалізація має бути стриманою: *half-pedal* зберігає прозорість, *flutter-pedal* придатна для остинато й різноманітних фігурацій, *una corda* – для тонких колористичних відтінків. Важливим є вчасне очищення педалі, яку потрібно знімати дещо раніше наступної гармонійної події (атаки нового акорду або опорного баса), щоб не розмивати фактуру й зберігати чітке розмежування фактурних планів.

Варто відзначити, що більшість перших текстів фортепіанних творів Дебюссі поширювалися видавництвом Durand (ранні видання, датовані 1890–1910-ми роками), або ж *Peters*, *Schirmer*, які дають виконавцю більше свободи, але й створюють ризик «романтизації» творів композитора. Також існують комерційні видання

Alfred, Dover, Masterwork, які часто адаптовані для ширшого ринку: з редакційними суміжностями, спрощеннями, коментарями для студентів. Вони менш авторитетні з точки зору історичної точності, але мають популярність серед аматорів і музичних шкіл.

У старих редакціях педаль позначалася рідко, і виконавці компенсували це власною практикою. Згідно таких видань піаністи нерідко вдавалися до надмірної педалізації, що призводило до розмивання фактури та втрати чіткого розмежування фактурних планів. Так у виконанні «Пагод» Г. Нейгаузом (запис 1950-х років) відчутна «романтична» традиція, він застосовує широку педалізацію й гнучке *rubato*. Це створює образ східної казковості, але звучання ближче до стилю виконання творів Ф. Шопена, ніж до звучання яванського гамелану, якого намагався досягти К. Дебюссі. У виконанні С. Ріхтера (запис 1963 року) застосовано праву педаль із повним зняттям на кожній зміні гармонії або басової опори; у вступі – це точкові, короткі дотики педалі при пальцевому legato. В епізодах з безперервними арпеджованими візерунками у правій руці, що імітують полішарову пульсацію гамелану, використовується коротка переривчаста педалізація; під час нарощування звучності С. Ріхтер помірно збільшує глибину педалі з незмінними «очищеннями» звучності; у репризі та коді педаль мінімізується. Відомий піаніст застосовує *una corda* вибірково, як тембровий коректор у розділах із динамікою *p*–*mp*, а у кульмінаціях знімає. Такий виконавський підхід забезпечує в «Пагодах» прозорість фактури й відтворює орієнталістську модель організації звуку, зокрема, коли на пентатоніці ми чуємо внизу стабільну опору (немов «гонг»), а зверху фігурації з повторюваними арпеджіо без помітного руху до кульмінаційної розв'язки. Подібна інтерпретація прослідковується й у творі «Et la lune descend...», де С. Ріхтер тяжіє до монументальної глибини. Його педалізація більш стримана, акценти виразні. Це трактування можна порівняти із зовнішньою статуарною статикою та прихованою драматичною динамікою.

На початку 1980-х «стартувала» багатотомна серія Durand-Costallat «Повне зібрання творів Клода Дебюссі» («Oeuvres complètes de Claude Debussy») під загальною редакцією фран-

цузького музикознавця Франсуа Лезюра (*François Lesure*). Проект офіційно «запустили» у 1982 році, а перші томи почали виходити з друку від 1985 року у Durand-Costallat. Після смерті Лезюра (2001) генеральним редактором став Дені Герлен (*Denis Herlin*) і серія триває й нині. У цьому виданні були уточнені всі авторські позначки з рукописів і першодруків, зокрема педальні та артикуляційні, які часто спрощувалися або навіть були відсутні, зроблено коментарі щодо можливих варіантів аплікатури й динаміки, зокрема було відновлено дрібні відтінки, що наблизили розуміння музики Дебюссі до «каліграфічності» східної музики. Лезюр демонструє справжню ощадливість у педалізації, адже композитор часто ставив знак *ped.* лише на кілька нот, натякаючи на певний акустичний ефект. Близьким до цього видання вважається *Urtext* видавництва *Henle Verlag* з передмовою Ф. Лезюра, яке серед концертуючих піаністів також вважається авторитетним. Серед сучасних виконавців, котрі орієнтуються на видання *Durand-Lesure*, варто назвати французького піаніста Жана-Еффлама Бавузе (*Jean-Efflam Bavouzet*), який зробив запис повного зібрання фортепіанних творів Дебюссі (*Complete Debussy*, Chandos Records). Це найбільш аутентичне звучання, адже його виконання відзначається неперевершеною прозорістю фактури, увагою до всіх звукових шарів фактури та коректною педалізацією, що створює ефект акустичного просторового пано.

Артикуляційні прийоми К. Дебюссі є інструментом «звукової оптики», оскільки завдяки мікроартикуляції та мікродинаміці мелодичний голос набуває «дихання», а фактура перетворюється на багатовимірну звукову тканину. Дуже часто артикуляційна палітра у творах Дебюссі спирається на чергування *legatissimo* та легкого *non-legato*. Таке чергування дає виконавцеві інструменти для створення двох контрастних артикуляційно-колеристичних ефектів: або формувати звук як яскравий «дзвін» із чіткою атакою, або вести його як м'яку, тремку «струнну» лінію, що «дихає» у часі. Так у «Перерваній серенаді» («*La sérénade interrompue*», *Préludes*, I зош.) іспанські «гітарні акорди» перериваються ліричними фразами, тому для піаніста певною виконав-

ською вимогою стає гра, що побудована на контрастах, а саме на сухих акордах *staccato* та співучому *cantabile*. Орієнтальний колорит твору виростає з мавританського стилістичного підґрунтя, позначеного характерними інтонаціями та «сухою», синкопованою пульсацією. Відзначимо, що крім «Перерваної серенади» така пульсація проявляється і в інших творах з яскравим іспано-мавританським контекстом. Зокрема у п'єсі «Вечір у Гранаді» презентує характерну для хабанери пульсацію, а в прелюдії «Феєрверки» («Feux d'artifice», II зош.) подібна пульсація представлена у швидких пасажних фрагментах.

Помічено, що прагнучи максимально автентичного звучання, виконавці нерідко вдаються до надмірного *legato*, якого у випадку виконання більшості творів Дебюссі слід уникати. Зв'язність звуків повинна забезпечуватися м'якою, але точною атакою. Тут доречна аналогія з каліграфічним мазком у китайській чи японській традиції, де вирішальними є спосіб торкання клавіші та момент зняття з неї. На практиці це означає гру «з поверхні клавіші» з мінімальним ударом і більшою вагою пальця. Не менш важливим є чітке контролювання зняття звуку, адже кінець звучання ноти так само значущий, як і початок. Слід також зауважити, що у межах одного *ritardando* часто працює мікродинаміка у вигляді ледь відчутних мікродинамічних наростань й згасань звуку на 2–3 нотах, які створюють ілюзію «дихання». У таких випадках доцільно спершу опрацювати окремі фрагменти твору без педалі, вибудовуючи артикуляцію та динаміку дотиком і вже на завершальному етапі додавати педаль рівно настільки, щоб не втратити розмежування фактурних планів. Так, за рахунок мікродинаміки (в межах мотиву), вибудовується кантілена у п'єсі «Відображення у воді», а важливим артикуляційним прийомом стає «повітряне» *legatissimo*, в основі якого полягає звукове прослуховування кожної ноти у пасажах. У прелюдях «Вітрила» та «Канопа» переважає легке *non-legato* з контрольованим затуханням кожної ноти, а короткі мікропаузи між взяттям звуку підтримують прозорість фактури.

Таким чином, орієнталізм у фортепіанній музиці Клода Дебюссі безпосередньо проектується на виконавську практику.

Він змінює не лише технічні підходи (педаль, артикуляцію, звуковидобування тощо), а й сам спосіб мислення піаніста, що стає «архітектором звуку», наближеним до східної традиції.

**Висновки.** Підсумовуючи викладене, зазначимо, що наприкінці XIX – початку XX століття відбувається процес переорієнтації європейської музичної свідомості, у якому «Схід» постає не географічним чи стилістичним маркером, а філософсько-естетичним горизонтом нової чуттєвості. Орієнталізм у фортепіанній музиці Клода Дебюссі є структурним чинником мови, а не декоративною стилізацією, він визначає ладово-гармонічні, фактурні, ритмічні та темброві параметри й принципи формотворення. Його джерелами є: багатокomпонентний позаєвропейський вплив (гамелан, *японізм*, іспано-мавританська традиція, близькосхідні, північноафриканські та індокитайські практики) і філософсько-естетичний світогляд символізму. Сукупна дія цих чинників зумовила перехід в музиці Дебюссі від тонально-функціональної спрямованості гармонічного розвитку до модально-кolorистичної логіки, від наративності – до статично-споглядальної організації музичного часу. На мовному рівні це виявляється у пентатоніці й цілотноності, паралелізмах, остинато та бурдонах, антифонії регістрів, «дзвонових/гонгових» басах, метричній двозначності та мелодико-гармонічній синергії типу *Klangfarbenmelodie*. Виконавська проєкція передбачає пріоритет *voicing*, контрольовану мікродинаміку, стримане *rubato* та мінімально необхідну, артикуляційно вмотивовану педалізацію; у виконавській діяльності доцільно спиратися на видання *Durand–Lesure* і *Henle Urtext*. Отже, для Дебюссі орієнталізм є (передусім) способом звукового мислення й слухової уяви у сенсі модально-кolorистичних і тембрових стратегій, інспірованих позаєвропейськими практиками та символістською естетикою. Композитор виходить за межі нормативів раціональної форми й функціональної гармонії, трактуючи звук як автономну матерію, а музику як простір зосередженого слухового досвіду. У цьому сенсі орієнталізм виступає структуротворчим чинником переходу до позачасової, споглядальної, модально-кolorистичної та темброцентричної парадигми у XX столітті.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Горбунова І. Особливості виконання фортепіанних творів Клода Дебюссі на прикладі прелюдії «Ворота Альгамбри» (порівняльний аналіз трьох інтерпретацій мініатюри). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Число 1. С. 35–42.
2. Деоба Сергій. Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального. Knowledge, Education, Law, Management, 2023. № 2 (54). С. 33–41.
3. Жаркова В. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: Звук як Всесвіт. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 139. С. 22–38.
4. Ян Хуейянь. Дихотомія форми – змісту у процесі музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості): дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2024. 212 с.
5. Vanowetz, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Published by: Indiana University Press, 1992. 320 p.
6. Brody Elaine. *Paris : the musical kaleidoscope, 1870–1925*. New York : G. Braziller, 1987. 424 p. URL : <https://archive.org/details/parismusicalkale00brod> (дата звернення: 15.03.2025)
7. Debussy, Claude. *Debussy on Music: The Critical Writings of the Great French Composer Claude Debussy*. Collected and introduced by Francois Lesure; translated and edited by Richard Langham Smith. London : Secker & Warburg, 1977. 353 p.
8. Howat, R.. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Faurй, Chabrier*. New Haven, Conn : Yale University Press, 2009. 400 p.
9. Locke, Ralph. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 421 p.
10. Long, Marguerite. *At The Piano with Debussy*. Published by J. M. Dent & Sons Ltd, 1972. 112 p.
11. Mallarmй, Stйphane. *Correspondance*. Tome I: 1854–1871, йd. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1959. URL : <https://archive.org/details/correspondance0005mall/page/n7/mode/2up> (дата звернення: 11.07.2025).
12. Metaxaki, M. *Considerations for pedalling Debussy's piano music*. Unpublished Doctoral thesis. City University London, 2005. 226 p. URL: [https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8449/1/Considerations\\_for\\_pedalling\\_Debussy%27s\\_piano\\_music.pdf?utm\\_source=chatgpt.com](https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8449/1/Considerations_for_pedalling_Debussy%27s_piano_music.pdf?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 17.05.2025)
13. Raad Virginia. *The Piano Sonority of Claude Debussy (Studies in the History and Interpretation of Music, 43)*. Publisher : Edwin Mellen Press, 1994. 80 p.
14. Roberts Paul. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland : Amadeus Press, 1996. 372 p.
15. Schmitz, E. Robert (Elie Robert) Foreword by Virgil Thomson. *The piano works of Claude Debussy*. New York Dover Publications, 1966. 234 p. URL : [https://archive.org/details/pianoworksofclau0000schm\\_s9d5](https://archive.org/details/pianoworksofclau0000schm_s9d5) (дата звернення: 27.07.2025)

16. Schmitz, Michael David. Oriental influences in the piano music of Claude Achille Debussy. Dissertation-Reproduction of Doctor of Musical Arts with a Major in Performance. The University of Arizona, 1995. 216 p.

17. Vallas Leon. Claude Debussy: His Life and Works. Trans. by Maire O'Brien. London : Oxford University Press 1933. 445. URL : <https://ia601409.us.archive.org/30/items/in.ernet.dli.2015.57948/2015.57948.Claude-Debussy-His-Life-And-Works.pdf> (дата звернення: 05.06.2025)

### REFERENCES

1. Horbunova, I. (2014). Performance features of Claude Debussy's piano works on the example of the prelude "La puerta del vino" (a comparative analysis of three interpretations of the miniature). *Studii mystetstvoznavchi [Art Studies]*, (1), Pp. 35–42. [in Ukrainian].

2. Deoba, Serhii (2023). Exotic Component of Debussism: Interaction of Universal and Personal. *Knowledge, Education, Law, Management*. Issue 2 (54). Pp. 33–41. [in Ukrainian].

3. Zharkova, Valeriya (2024). Claude Debussy and Hazrat Inayat Khan: Sound Like the Universe. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2024. Issue 139. Pp. 22–38. [in Ukrainian].

4. Yang Huiyan. The dichotomy of form and content in the process of musical thinking (based on piano work) : diss. ... of Doctor of Philosophy in the specialty 025 «Musical Art». Odesa, 2024. 212 p. [in Ukrainian].

5. Banowetz, Joseph (1992). The Pianist's Guide to Pedaling. Published by: Indiana University Press. 320 p. [in English].

6. Brody, Elaine (1987). Paris : the musical kaleidoscope, 1870–1925. New York : G. Braziller. 424 p. URL : <https://archive.org/details/parismusikale00brod> (date of access: 15.03.2025). [in English].

7. Debussy, Claude (1977). Debussy on Music: The Critical Writings of the Great French Composer Claude Debussy. Collected and introduced by François Lesure; translated and edited by Richard Langham Smith. London : Secker & Warburg. 353 p. [in English].

8. Howat, R. (2009). The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier. New Haven, Conn : Yale University Press. 400 p. [in English].

9. Locke, Ralph (2009). Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge: Cambridge University Press. 421 p. [in English].

10. Long, Marguerite (1972). At The Piano with Debussy. Published by J. M. Dent & Sons Ltd. 112 p. [in English].

11. Mallarmé, Stéphane (1959). Correspondance. Tome I: 1854–1871, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris: Gallimard. URL : <https://archive.org/details/correspondance0005mall/page/n7/mode/2up> (date of access: 11.07.2025). [in French].

12. Metaxaki M. (2005). Considerations for pedalling Debussy's piano music. Unpublished Doctoral thesis. City University London. 226 p. URL : [https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8449/1/Considerations\\_for\\_pedalling\\_Debussy%27s\\_piano\\_music.pdf?utm\\_source=chatgpt.com](https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8449/1/Considerations_for_pedalling_Debussy%27s_piano_music.pdf?utm_source=chatgpt.com) (date of access: 17.05.2025). [in English].

13. Raad, Virginia (1994). *The Piano Sonority of Claude Debussy* (Studies in the History and Interpretation of Music, 43). Publisher : Edwin Mellen Press. 80 p. [in English].

14. Roberts, Paul (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland : Amadeus Press. 372 p. [in English].

15. Schmitz, E. Robert (Elie Robert). (1966). Foreword by Virgil Thomson. *The piano works of Claude Debussy*. New York Dover Publications. 234 p. URL : [https://archive.org/details/pianoworksofclau0000schm\\_s9d5](https://archive.org/details/pianoworksofclau0000schm_s9d5) (date of access: 27.07.2025). [in English].

16. Schmitz, Michael David (1995). *Oriental influences in the piano music of Claude Achille Debussy*. Dissertation-Reproduction of Doctor of Musical Arts with a Major in Performance. The University of Arizona., 216 p. [in English].

17. Vallas Leon. (1933). *Claude Debussy: His Life and Works*. Trans. by Maire O'Brien. London : Oxford University Press. 445. URL : <https://ia601409.us.archive.org/30/items/in.ernet.dli.2015.57948/2015.57948.Claude-Debussy-His-Life-And-Works.pdf> (date of access: 05.06.2025). [in English].