УДК 78.421;78.2І
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-2

Мутун Май
аспірантка творчої аспірантури,
здобувачка ступеня доктора мистецтва кафедри спеціального фортепіано,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
https://orcid.org/0009-0005-9975-8771

ЗВУКОВІ ОБРАЗИ СХОДУ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ П'ЄС К. ДЕБЮССІ ТА С. СКОТТА)

У статті досліджено особливості формування звукових образів Сходу у фортепіанній музиці європейських композиторів кінця XIX – початку XX століття на прикладі п'єс «Pagodes» («Пагоди») Клода Дебюссі та «Lotus Land» («Країна лотоса») Сиріла Скотта. Актуальність розвідки зумовлена необхідністю осмислення способів художнього переосмислення елементів азійських музичних культур у європейському музичному мисленні та визначення їхніх семантичних функцій. Поняття «Схід» розглядається як сформована в європейській художній свідомості синкретична образна категорія, що поєднує різні культурні асоціації, символи та звукові уявлення. Мета статті полягає у виявленні специфіки орієнтальних маркерів та з'ясуванні їхньої ролі у формуванні звукових образів Сходу. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного, музично-теоретичного, семантичного, порівняльного та виконавсько-інтерпретаційного методів. У результаті проведеного аналізу встановлено, що у «Пагодах» орієнтальна образність має виразне акустичне підґрунтя, яке пов'язане із творчим переосмисленням звучання яванського гамелану. Її формують пентатоніка, стратифікація фактури, елементи звуконаслідування, педалізація, темброва сонористичність та специфіка трактування музичного часу. У «Країні лотоса» образ Сходу постає більш опосередковано – через поетичну символіку назви, хроматично насичену мелодико-гармонічну мову, орнаментальність, гнучкість темпоритму, колористичні ефекти. Виявлено, що в обох творах орієнтальні ознаки не відтворюють автентичні музичні традиції буквально, а інтегруються в індивідуальні композиторські системи та набувають різного семантичного наповнення. Порівняльний аналіз засвідчує також розширення темброво-колористичних і просторово-сонорних можливостей фортепіано, де регістр, артикуляція, педалізація, організація фактури, динамічні та агогічні нюансування стають важливими носіями художнього змісту.
Ключові слова: *Схід, орієнтальність, звуковий образ, фортепіанна музика, К. Дебюссі, С. Скотт.*

Mutun Mai. Sound images of the East in the piano music of European composers of the late 19th and early 20th centuries (as illustrated by works by C. Debussy and C. Scott)
This article examines the characteristics of the formation of Eastern sound imagery in the piano music of European composers of the late 19th and early 20th centuries, using the pieces «Pagodes» by Claude Debussy and «Lotus Land» by Cyril Scott as examples. The relevance of this study stems from the need to analyse the ways in which elements of Asian musical cultures are artistically reinterpreted within European musical thought and to identify their semantic functions. The concept of the «East» is regarded as a syncretic figurative category formed within European artistic consciousness, combining various cultural associations, symbols and sonic representations. The aim of the article is to identify the specific characteristics of Oriental markers and to clarify

their role in the formation of the sound imagery of the East. The research methodology is based on a combination of historical-cultural, music-theoretical, semantic, comparative and performance-interpretative methods. The analysis reveals that in «Pagodes», Oriental imagery has a distinct acoustic foundation linked to a creative reinterpretation of the sound of the Javanese gamelan. This is shaped by pentatonicism, the stratification of texture, elements of onomatopoeia, pedalling, timbral sonority and the specific treatment of musical time. In the «Lotus Land», the image of the East emerges more indirectly – through the poetic symbolism of the title, a chromatically rich melodic-harmonic language, ornamentation, flexibility of tempo and rhythm, and colouristic effects. It has been found that in both works, oriental elements do not literally reproduce authentic musical traditions, but are integrated into the composers' individual systems and acquire different semantic meanings. The comparative analysis also demonstrates an expansion of the piano's timbral, colouristic, spatial and sonorous possibilities, where register, articulation, pedal use, textural organisation, and dynamic and agogic nuances become important vehicles for artistic expression.

Key words: *the East, Orientalism, soundscape, piano music, C. Debussy, C. Scott.*

Вступ. Наприкінці XIX – на початку XX століття звернення європейських композиторів до художніх традицій позаєвропейських культур стало одним із характерних виявів пошуку нових естетичних орієнтирів і засобів оновлення музичної мови. Особливе місце в цьому процесі посіли образи Сходу, які в європейській художній свідомості пов'язувалися з незвичними ладовими, ритмічними, тембровими й фактурними моделями. Поширенню таких зацікавлень митців сприяли всесвітні виставки, на яких європейська спільнота отримувала можливість безпосередньо почути традиційну музику народів Азії. Водночас освоєння таких культурних імпульсів у творчості європейських композиторів не передбачало прямого відтворення автентичних музичних традицій. Натомість рецепція виявів азійських музичних культур у творчості європейських композиторів здійснювалася шляхом переосмислення, стилізації та поєднання окремих позаєвропейських звукових елементів з усталеними нормами європейського музичного мислення. Пентатоніка, паралельний рух акордових комплексів, квартово-квінтові співзвуччя, темброве наслідування звучання дзвонів чи традиційних народних музичних інструментів, а також специфічні прийоми фактурної організації поступово набули функції впізнаваних знаків музично-семіотичної системи, здатних викликати у слухача виразні асоціації зі східною культурою. Тож дослідження різноманітних способів взаємодії музично-виражальних елементів у формуванні цілісних художньо-звукових образів східного культурного простору не втрачає актуальності для сучасного музикознавства, оскільки дає змогу глибше розкрити семантичні механізми їх втілення у творчості європейських композиторів. Художнє осмислення культури Сходу як багатого джерела філософсько-естетичних ідей відкриває широкий спектр композиційних та музично-виражальних засобів, пов'язаних із особливою організацією музичного часу, його пульсації й композиційного простору, станами споглядальності, духовної наповненості та медитативності. Такі художньо-естетичні якості природно зумовлюють процеси подальшого переосмислення образів східної культури в сучасній європейській мистецькій практиці та підтримують науковий інтерес до дослідження різноманітних модифікацій їх музичного втілення.

Матеріали та методи. Теоретичне осмислення музичного орієнталізму та екзотизму представлене значним корпусом досліджень передусім західного музикознавства. Для формування сучасного розуміння орієнталізму однією з основоположних праць є книга

Едварда Саїда «Орієнталізм»[1], у якій це явище розглянуто як специфічно сформований західною культурою дискурс про Схід, що тісно пов'язаний із практиками його пізнання та художньої репрезентації. Хоча дослідження Е. Саїда ґрунтується передусім на матеріалі близькосхідного дискурсу та цільово не присвячене безпосередньо музичному мистецтву, все ж запропонована автором концепція стала важливим методологічним підґрунтям для аналізу способів конструювання образів Сходу в різних видах західного мистецтва, зокрема й у музиці.

Варто відмітити, що у музикознавчому аспекті особливо вагомими є праці Дерека Б. Скотта та Ральфа П. Лока. Зокрема, у статті «Orientalism and Musical Style»[2] Д. Б. Скотт систематизує музичні прийоми, які в європейській традиції набули значення маркерів «східності», наголошуючи, що сформовані на їх основі стильові моделі часто відтворюють не стільки особливості конкретних неєвропейських культур, як узагальнений образ іншого культурного простору. Подібну проблему ґрунтовно розглядає Ральф П. Лок у монографії «Musical Exoticism: Images and Reflections»[3]. Автор трактує музичний екзотизм як систему художнього конструювання образів культурного «іншого», відмінного від звичного для європейської свідомості естетичного досвіду. Дослідник вважає, що це виявляється не лише в окремих ладових, мелодичних чи гармонічних формулах, а й у програмному задумі твору, його драматургії, особливостях фактури, тембровій специфіці та смисловому контексті загалом.

В українському музикознавстві проблематика взаємодії культур Сходу і Заходу розглядається в багатьох аспектах, зокрема у стильовому, культурологічному та кроскультурному. Зокрема, Ангеліна Мамона у своїй дисертації «"Новий орієнталізм" у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора)»[4] обґрунтовує концепцію «нового орієнталізму», пов'язану з переосмисленням усталеного комплексу засобів відтворення орієнтальних образів та поглибленням духовно-філософського діалогу культур. Також прикметно, що Валентина Редя у статті «Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як "художній прогноз"»[5] простежує еволюцію втілення східної тематики в музиці – від стилістичних пошуків початку XX століття до глибшого осягнення іншої ментальності та принципово відмінного художнього мислення в контексті міжкультурного діалогу. Особливо цінним у дослідженні виявляється звернення авторки до творчості українських композиторів, у якій орієнтальна тема впродовж XX століття набула наскрізного характеру та отримала багатоваріантний розвиток. Ще одна українська музикознавиця Валерія Жаркова у статті «Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт»[6] цікаво виявляє точки перетину

[1] Саїд Е. В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкуна. Київ : Комубук, 2025. 536 с.

[2] Scott D. B. Orientalism and Musical Style. *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*. New York : Oxford University Press, 2003. P. 155–178.

[3] Locke R. P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2009. 421 p.

[4] Мамона А. Г. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора) : дис. … д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с.

[5] Редя В. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* 2023. Вип. 25(2). С. 96–109.

[6] Жаркова В. Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 22–38.

уявлень французького композитора та індійського музиканта і філософа про сутність звуку, зіставляючи нову звукову концепцію Дебюссі з ученням Хазрата Інаята Хана про містицизм звуку. Дослідження поглиблює розуміння ролі міжкультурних взаємодій, зокрема східних музичних і духовно-філософських традицій у формуванні художнього мислення західноєвропейського композитора. Науковиця також підкреслює, що започаткований Клодом Дебюссі напрям нового звукового мислення був продовжений композиторами наступних поколінь, які трансформували музичний простір XX–XXI століть, спрямовуючи його до осягнення глибини, безкінечності, краси та метафізичної сили звуку.

Варто підкреслити, що творчості Клода Дебюссі загалом, а також одній із найвідоміших його орієнтальних фортепіанних п'єс – «Пагодам» із циклу «Естампи» – присвячено значну кількість спеціальних праць як у світовому, так і в українському музикознавстві. Цікаво розглядає «Пагоди» у статті «Claude Debussy's Gamelan»[7] Сильвія Паркер – як своєрідне фортепіанне моделювання звучання яванського гамелану, підкреслюючи поєднання у п'єсі його тембрових, ладових і ритмічних особливостей із західними тонально-гармонічними та формотворчими принципами. Річард Е. Мюллер у третьому розділі («Debussy's Pagodes: Blending the Exotic Resources») своєї монографії «**Beauty and Innovation in la machine chinoise: Falla, Debussy, Ravel, Roussel**»[8] аналізує ладові, мелодико-ритмічні, гармонічні та структурні особливості «Пагод», пов'язуючи їх насамперед із безпосередніми враженнями Дебюссі від почутого звучання яванського гамелану на Паризькій всесвітній виставці 1889 року, а також додатково виявляє паралелі між музичним матеріалом п'єси й нотними транскрипціями яванських виступів, здійсненими Луї Бенедиктусом. Інший дослідник Рой Говат у своїй книзі «The Art of French Piano Music**: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier**»[9] зіставляє структурну організацію «Пагод» із техніками гамеланного музикування, виявляючи в окремих епізодах п'єси характерні «гамеланні жести» та відлуння певних музичних ідіом яванського ансамблю, тоді як Пол Робертс у праці «**Images: The Piano Music of Claude Debussy**»[10] розглядає прийоми фортепіанної сонорики на початку твору як своєрідну аналогію до мерехтливої обертонової насиченості звучання повного складу ансамблю гамелану.

На відміну від широко представленої в музикознавстві рецепції творчості Клода Дебюссі, фортепіанна спадщина Сиріла Скотта досліджена значно меншою мірою. Водночас у працях, присвячених британському композиторові, його творчість розглядається в контексті стильових пошуків раннього модернізму, музичного орієнталізму та духовно-філософських зацікавлень. Зокрема, Леслі Де'Ат у дослідженні «"Years of Indiscretion": The Early Piano Works, 1898–1909»[11] простежує становлення індивідуальної музичної мови С. Скотта, звертаючи увагу на її гармонічні, фактурні та

[7] Parker S. Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium*. 2012. Vol. 52. P. 1–18.

[8] Mueller R. E. Debussy's Pagodes: Blending the Exotic Resources. *Beauty and Innovation in la machine chinoise: Falla, Debussy, Ravel, Roussel.* Chapter 3. Dimension and Diversity: Studies in 20th-Century Music. Boydell & Brewer. 2018. P. 107–136.

[9] Howat R. The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier. New Haven ; London : Yale University Press, 2014. 416 p.

[10] Roberts P. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland, OR: Amadeus Press, 1996. 372 p.

[11] De'Ath L. "Years of Indiscretion": The Early Piano Works, 1898–1909. *The Cyril Scott Companion: Unity in Diversity.* Part II: *The Music /* ed. by D. Scott, L. Foreman, L. De'Ath. Woodbridge : Boydell & Brewer, 2018. P. 127–142.

стильові особливості. Інший ракурс творчості композитора представлено у статті Боба ван дер Ліндена «Music, Theosophical Spirituality, and Empire: The British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds»[12], у якій особистість митця розглянуто в контексті теософської духовності, музичного орієнталізму та культурних взаємозв'язків між Великобританією й Індією.

Отже, наявні дослідження досить широко охоплюють проблематику музичного орієнталізму й екзотизму, проте принципи формування звукових образів східної культури в західноєвропейській музиці кінця XIX – початку XX століття залишаються недостатньо висвітленими. Зокрема, потребує уточнення, а відтак і детальнішого вивчення семантична функція ладових, гармонічних, мелодико-ритмічних, фактурних і темброво-сонорних засобів музичної виразності, взаємодія яких формує не безпосереднє або етнографічно точне відтворення автентичних музичних традицій, а саме художнє моделювання образів Сходу в рамках творчого мислення західноєвропейських композиторів. Оскільки семантичне наповнення таких образів виразно корелює з особистими художньо-естетичними уподобаннями митця, його духовно-філософськими орієнтирами та характером сприйняття іншокультурного музичного досвіду, індивідуально-композиторське начало набуває у цьому аспекті визначального значення. Саме воно зумовлює відбір конкретних музично-виражальних засобів, характер їх переосмислення та способи інтеграції в авторську стильову систему. Відтак споріднені орієнтальні маркери у творчості різних композиторів можуть набувати неоднакового семантичного наповнення та формувати відмінні за характером художні образи Сходу.

Необхідність поглибленого осмислення способів, за допомогою яких професійні композитори засвоювали, переосмислювали й адаптували елементи іншокультурного музичного досвіду у своїй творчості зумовила **мету дослідження** – виявити специфіку семантичних маркерів та визначити їхні функції у формуванні звукових образів східної культури у фортепіанній музиці європейських композиторів кінця XIX – початку XX століття.

Саме у фортепіанному мистецтві вивчення процесів оновлення художньої мови європейської музики набуває особливого значення, оскільки широкі регістрові, фактурні, динамічні й темброво-колористичні можливості інструмента створюють умови для багаторівневого образно-смислового моделювання. Таке дослідження особливо важливе для мистецтва виконавської інтерпретації, оскільки усвідомлення культурно-семантичної природи музичних образів дає змогу вповні розкрити їхню емоційну, смислову та художню своєрідність. Відтак основу матеріалу дослідження становлять дві фортепіанні п'єси європейських композиторів початку XX століття – «Pagodes» («Пагоди») Клода Дебюссі з циклу **Estampes** («Естампи») та **Lotus Land** («Країна лотоса») Сиріла Скотта. Вибір саме цих творів передусім зумовлений різним характером втілення в них орієнтальної образності. Зокрема, у «Пагодах» визначальним звуковим імпульсом стало безпосереднє знайомство К. Дебюссі з яванським гамеланом, тоді як у **Lotus Land** образ Сходу має більш узагальнений, поетико-символічний характер і формується в контексті індивідуальних естетичних та духовно-філософських зацікавлень С. Скотта.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного, музично-теоретичного, семантичного, порівняльного та виконавсько-інтерпретаційного методів, що дозволяє комплексно виявити особливості функціонування й взаємодії орієнтальних

[12] Van der Linden B. Music, Theosophical Spirituality, and Empire: The British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds. *Journal of Global History.* 2008. Vol. 3, No. 2. P. 163–182.

маркерів у формуванні звукових образів Сходу, а також простежити роль піаністичних засобів їхнього виконавського втілення в аналізованих творах.

Результати. У межах цього дослідження поняття «Схід» вживається не як назва географічно однорідного регіону, і не як узагальнене позначення автентичних культурних традицій народів Азії, а як сформована в європейській художній свідомості синкретична образна категорія. У ній можуть поєднуватися асоціації, символи, художні та звукові уявлення, пов'язані з китайською, японською, яванською та іншими азійськими культурами, які належать до різних культурно-географічних регіонів. Таке поєднання було зумовлене характерним для європейського мистецтва кінця XIX – початку XX століття сприйняттям Сходу як узагальненого іншокультурного простору, елементи якого відбиралися, стилізувалися й переосмислювалися відповідно до естетичних засад та художніх задумів митців.

З огляду на синкретичну природу образу Сходу, сформованого в європейській художній свідомості загалом та в музичному мистецтві зокрема, цікавим і показовим матеріалом для дослідження є фортепіанна п'єса Клода Дебюссі «Пагоди» – перша частина циклу «Естампи», створеного композитором 1903 року. Уже співвідношення між назвою п'єси та її звуковим задумом виявляє властиве європейському художньому осмисленню Сходу синкретичне поєднання культурних асоціацій різного походження. Назва п'єси актуалізує образ пагоди – буддійської архітектурної споруди, яка в європейській свідомості пов'язувалася передусім із Китаєм, Японією та іншими країнами азійського культурного простору. Водночас основним музичним імпульсом твору стало звучання яванського гамелану, яке композитор почув на Всесвітній виставці в Парижі. На невідповідність між програмною назвою п'єси та географічним походженням її звукового прототипу звертає увагу музикознавиця та піаністка Сильвія Паркер: «Вибір назви спантеличив багатьох дослідників, оскільки Ява насправді не є країною пагод[13]» *(тут і далі переклад іншомовних цитат здійснено авторкою статті)*. Відтак назва твору не локалізує його зміст у межах конкретної культурної традиції, а сприяє формуванню узагальненого візуально-поетичного образу Сходу. Така багатошаровість культурних асоціацій робить «Пагоди» особливо важливим твором для обраного ракурсу дослідження. До слова, відомий музикознавець Річард Е. Мюллер характеризує цей твір як «яскравий приклад екзотизму в західній музиці»[14]. Однак значення п'єси не обмежується застосуванням окремих екзотичних ознак. К. Дебюссі не здійснює перенесення музики гамелану у фортепіанний твір буквально, а моделює її звуковий образ засобами європейської композиційної та виконавської виразовості. Саме тому «Пагоди» дають змогу простежити не лише наявність орієнтальних маркерів, а й характер їх переосмислення та взаємодії в межах індивідуального стилю композитора.

Уже початкові такти п'єси формують специфічне акустичне середовище, у якому звучання фортепіано наближається до сонористичних особливостей гонгово-металофонного складу гамелану. Звучання квінти в низькому регістрі, її октавне дублювання, а також м'яка акустика акордових нашарувань, динаміка «**pianissimo**» та довга педаль створюють загальну атмосферу обертоново насиченого звукового простору. Варто відмітити, що саме тривале резонування низьких звуків може асоціюватися з глибоким і протяжним звучанням великого

[13] Parker S. Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium.* 2012. Vol. 52. P. 5.

[14] Mueller R. E. Debussy's Pagodes: Blending the Exotic Resources. *Beauty and Innovation in la machine chinoise: Falla, Debussy, Ravel, Roussel.* Chapter 3. Dimension and Diversity: Studies in 20th-Century Music. Boydell & Brewer. 2018. P. 107.

гонга, тоді як багатошаровість фортепіанної фактури загалом відтворює ширший спектр тембрової моделі гамеланного ансамблю. Прикметно, що прийомом застосування правої педалі композитор не лише подовжує окремі тони, а й об'єднує їх у цілісне резонансне поле звучання, у якому стираються чіткі межі між гармонічними вертикалями. Сильвія Паркер влучно зауважує: «Ефект гонгу продовжує тихо вібрувати крізь розгорнутий над ним мелодичний матеріал»[15]. Семантика цього звучання безпосередньо пов'язана з авторською ремаркою «délicatement et presque sans nuances» – «делікатно й майже без нюансів»[16]. Композитор скеровує виконавця не на романтичну рельєфність фразування, а скоріш на стриману, плавну і делікатну манеру звуковедення. Прикметно, що окремий мелодичний голос не домінує над фактурою: слухова увага спрямовується на сумарний колористичний ефект співіснування звучань різних регістрів. Такий тип фактурного викладу сприяє формуванню образу внутрішньо врівноваженого простору, для якого характерний не стільки драматичний розвиток, скільки поступове розкриття різних граней одного звукового стану.

Потрібно окремо відзначити, що важливим семантичним маркером є пентатоніка – як основа загального звучання п'єси. В умовах рівномірно темперованого фортепіанного строю вона не може точно відтворити інтервальну специфіку яванського звукоряду **sléndro**, проте дає змогу створити цілком впізнавану ладову аналогію. Відсутність півтонової напруженості, опора на великі секунди та малі терції послаблюють спрямованість мелодичного руху до визначених тональних центрів. Водночас Дебюссі не відмовляється повністю від принципів тонального мислення європейського типу: пентатонові структури в музичній таканині п'єси співіснують із хроматичними лініями й тональними опорами. Таким чином, звуковий образ Сходу формується не шляхом відтворення максимально точного автентичного звучання, а методом накладання барв пентатонової колористики на гармонічну систему західного зразка.

Не менш важливою у цьому аспекті постає багатопластова організація фортепіанної фактури, у різних регістрах якої одночасно розгортаються мелодичні лінії з неоднаковою ритмічною активністю. Прикметно, що протяжність басових тонів характеристично виконує функцію гонгових опор. Натомість у середньому регістрі прослідковуються мелодичні пласти більш спокійного характеру звучання, тоді як верхній шар фортепіанної фактури насичений рухливими фігураціями на основі пентатоніки. Така стратифікація фактури створює своєрідний відсил до багаторівневості поліфонічного звучання гамелану. Проте варто акцентувати, що композитор не намагається точно відтворити звучання реального складу ансамблю, а лише конструює його уявний тембровий образ: відмінності звучань інструментів передаються завдяки використанню відповідного регістру фортепіано, а також за допомогою артикуляційних прийомів у співвідношенні із ритмічними формулами, ущільненням викладу розгортання музичного матеріалу та характерним способом педалізації.

Своєрідного значення набуває також часова організація твору. Повторюваність басових опор, остінатні моделі, авторські ремарки щодо сповільнення руху – усе це послаблює відчуття лінійного, наскрізного розвитку драматургії п'єси й наближає композицію до певних ознак циклічності. Дослідник Рой Говат, коментуючи несподіване сповільнення темпу в тридцятому такті, зазначає, що воно є «дуже характерним для раптового сповільнення у гамеланній п'єсі перед початком нового циклу»[17]. Отже,

[15] Parker S. Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium*. 2012. Vol. 52. P. 6.

[16] Debussy C. Estampes : pour le piano. Paris : A. Durand & Fils, 1903. P. 1.

[17] Howat R. Debussy and the Orient. *Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations* / ed. by A. Gerstle, A. Milner. Chur : Harwood Academic Publishers, 1994. P. 50.

темпові зміни в «Пагодах» виконують не лише виражальну, а й структурно-семантичну функцію – вони позначають межі циклічної епізодичності і сприяють формуванню відчуття специфічності музичного часу.

Разом із тим композиційна цілісність п'єси забезпечується засобами, які властиві європейській традиції. Структура твору виявляється у тричастинній репризній формі з кодою, а принципи побудови фраз, тематичного матеріалу, тонально-гармонічні зв'язки дають змогу співвіднести «Пагоди» з логікою компонування західного типу. Навіть у коді, де фактура максимально розширюється й насичується рухливими фігураціями, а гонгові басові опори взаємодіють із пентатоновими контурами, все ж зберігається принцип репризного повернення та переосмислення попереднього тематичного матеріалу, що є ознакою європейської формотворчої традиції. Таким чином, звуковий образ «Пагод» виникає на перетині двох типів музичного мислення: специфічні принципи яванського ансамблевого музикування інтегруються композитором у європейську площину фортепіанної фактури, гармонічної мови та у саму форму п'єси.

Інший спосіб художнього моделювання образу Сходу репрезентує п'єса Сиріла Скотта «Країна лотоса» («Lotus Land» , op. 47 № 1), опублікована 1905 року. Її вибір для аналізу та порівняння з «Пагодами» зумовлений не лише хронологічною та жанровою близькістю творів. Обидві п'єси належать до жанру фортепіанної мініатюри періоду раннього модернізму, мають програмні назви із орієнтальними маркерами, однак пропонують відмінні художні моделі. Якщо Дебюссі відштовхується від конкретного слухового досвіду – звучання яванського гамелану, то Скотт створює значно узагальненіший, поетичний образ Сходу, в якому переважають стани чуттєвої відстороненості та споглядання.

Варто зазначити, що «Країна лотоса» не була поодиноким виявом зацікавлення С. Скотта орієнтальною тематикою. До цієї лінії творчості митця належить вокальний цикл «Дві китайські пісні» («Two Chinese Songs» op. 46), а також фортепіанна п'єса «Китайська серенада» («Chinese Serenade» op. 39 №2) – твори, які передували появі «Країни лотоса». Тож звернення до китайських чи східних образів яскраво репрезентує особливості художніх тяжінь композитора. У такому контексті варто порушити питання духовно-філософських зацікавлень Сиріла Скотта, зокрема його звернення до східної філософії та різних езотеричних учень. Цікаво, що сам композитор пояснював сприйняття своєї музики як «східної» власним «ґрунтовним вивченням східної філософії»[18]. Тож містико-філософський контекст творчості композитора доцільно розглядати як важливу складову його світогляду, що в свою чергу може позначатись і на образному змісті окремих творів. Водночас це не дає підстав безпосередньо пов'язувати «Країну лотоса» з конкретною філософською чи езотеричною концепцією, про що свідчать і слова самого Скотта: «Створюючи "Країну лотоса", я не замислював нічого більш претензійнішого, аніж створити фортепіанну п'єсу зі східним колоритом»[19]. Відповідно до висловлювання автора, семантичний зміст п'єси слід виявляти у взаємодії її назви з авторськими ремарками та особливостями музичної тканини.

Прикметно, що уже саме найменування «Країна лотоса» задає поетичний і доволі символічний вектор сприйняття. Адже лотос у культурах Азії пов'язується з духовною чистотою, просвітленням, відродженням і виникненням упорядкованого світу з первісної стихії. І хоча назва п'єси не визначає чіткого географічного чи філософського джерела, однак створює асоціації зі Сходом як узагальненим простором духовності,

[18] Scott C. My Years of Indiscretion. London : Mills & Boon, 1924. P. 70.

[19] Lloyd S. The Aesthetic Life of Cyril Scott. *The Delius Society Journal.* Spring 2014. No. 155. P. 90.

споглядальності та символічного осмислення світу. Цю семантичну багатозначність конкретизує вже початкова авторська ремарка «Andante languido» – «повільно, млосно»[20]. Слово **languido** стосується не лише темпу і характеру виконання, а й розкриває загальну образну специфіку твору. П'єса розпочинається тихим, м'яким повторенням басової формули, що звучить на динаміці *«p»* та правій педалі. Розміреність пульсації партії басів створює спокійний фон, над яким розгортається протяжна мелодична фраза-арабеска у партії правої руки: з гнучкою ритмікою, рясними агогічними відхиленнями, хроматичними інтонаціями та орнаментальними групами септолей та нонетолей. Контраст між чіткою пульсаційною організацією партії супроводу та ритмічною свободою верхнього голосу формує два взаємопов'язані образні плани: сталий, рівномірний, майже гіпнотичний простір і мінлива рухливість свідомості, що набуває химерних, майже ірреальних обрисів.

На відміну від пентатонного окреслення «Пагод», у «Країні лотоса» переважає хроматично насичена мелодико-гармонічна мова. Інтонаційні лінії часто рухаються півтонами, акордові комплекси змінюються без виразного функціонального тяжіння, а затримання й неакордові звуки створюють відчуття нестійкості та звукової мерехтливості. Завдяки повторюваній формулі басової лінії, повільному темпу й педальному змішуванню співзвуч музика набуває семантики розчинення, невизначеності та певної ілюзійності, а відтак – дистанціювання від реального часу.

Подальший розвиток музичного матеріалу здійснюється переважно не через тематичне протиставлення, а через ущільнення, насичення фактури, розширення регістрового простору, збільшення загальної рухливості та темпу. Мелодичні звороти отримують підсилення звучання завдяки октавним подвоєнням, динаміка сягає **forte**, а вказівки **stringendo**, **ritardando** та **a tempo** створюють відчуття хвилеподібного чергування напруження та його послаблення. Наростання напруги призводить до кульмінації усього матеріалу: фортепіанна фактура насичується швидкими фігураціями-пасажами висхідного напрямку, які підводять до кульмінаційного піку – верхньої точки у крайньому високому регістрі, звідки розсипається хвиля глісандо. Цей епізод сприймається як вершина просторово-тембрового розгортання. Після нього напруга спадає і відбувається повернення до початкового музичного матеріалу, що створює своєрідний ефект арки та надає композиції ознак тричастинної форми. Проте реприза не є точним відтворенням початку – повторення набуває характеру віддаленого спогаду. Наприкінці твору висхідне через усю клавіатуру глісандо, що звучить на динаміці **pianissimo**, мерехтливо розчиняє все звучання у високому регістрі, після чого з'являється послідовність акордових вертикалей. Вони сприймаються як звукові опори – майже «стовпи», які повертають музиці відчуття ваги, стійкості й остаточного заземлення. Контраст між легким, безтілесним глісандо та вагомими заключними акордами виразно створює ефект раптового згущення звукового простору і переходу зі сфери ірреального до матеріального.

Сукупність розглянутих музично-виражальних засобів дає підстави трактувати орієнтальну образність «Країни лотоса» передусім як індивідуалізовану художню модель Сходу, а не як послідовну стилізацію конкретної азійської музичної традиції. Основними семантичними маркерами такої моделі постають: програмна назва, авторські ремарки стосовно характеру п'єси, хроматично насичена мелодико-гармонічна мова, орнаментальність мелодики, гнучкість темпоритму, розширення регістрового простору та педальні прийоми післязвуччя. У взаємодії усі ці засоби формують не етнографічний,

[20] Scott C. Lotus Land for the Pianoforte, Op. 47, No. 1. New York : G. Ricordi, 1905. P. 3.

а суб'єктивно-поетичний, художній образ Сходу – простору чуттєвого споглядання та внутрішньої зосередженості.

Висновки. Порівняльний аналіз «Пагод» К. Дебюссі та «Країни лотоса» С. Скотта виявляє два відмінні принципи художнього моделювання орієнтального образу. У Дебюссі він має конкретніше акустичне підґрунтя: використання пентатоніки, фактурна стратифікація, звуконаслідування гонгових опор, циклічна організація часу створюють фортепіанну модель, у якій трансформується звучання яванського гамелану. Натомість у Скотта образ Сходу формується дещо опосередковано – через поетичну символіку назви, колористичну гармонію та звукове втілення особливих станів, асоційованих із споглядання та деяким містицизмом. Якщо в «Пагодах» орієнтальна образність має виразне акустичне підґрунтя й формується, зокрема, через звуконаслідувальні прийоми, то в «Країні лотоса» вона постає переважно через поетико-символічні та колористичні засоби. Водночас обидві п'єси об'єднує прагнення композиторів розширити традиційні уявлення про виражальні можливості фортепіано, виводячи на перший план його темброво-колористичний і просторово-сонорний потенціал. І Дебюссі, і Скотт перетворюють фортепіанне звучання на багатовимірне темброво-просторове середовище, у якому регістр, артикуляція, педалізація, фактурна щільність і тривалість резонансного розгортання стають повноцінними носіями художнього змісту. Попри відмінність джерел образності, стилістики та смислової концепції, твори об'єднує спільне культурно-образне спрямування, що обумовило доцільність їх порівняльного аналізу. Зіставлення «Пагод» і «Країни лотоса» репрезентує, як образ Сходу, сформований у європейській художній свідомості, набуває різного семантичного наповнення відповідно до індивідуальної естетики та особливостей композиторського мислення кожного митця.

Література

1. Жаркова В. Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 22–38. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.300957
2. Мамона А. Г. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора) : дис. … д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с. https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/ede4e579-3724-40ae-a40d-83a68a45e5be/content
3. Редя В. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* 2023. Вип. 25 (2). С. 96–109. https://doi.org/10.33287/222333
4. Саїд Е. В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкуна. Київ: Комубук, 2025. 536 с.
5. Debussy C. Estampes : pour le piano. Paris: A. Durand & Fils, 1903. 26 p. https://musicaemusicologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/debussy-estampes-ed-durand.pdf
6. De'Ath L. "Years of Indiscretion": The Early Piano Works, 1898–1909. The Cyril Scott Companion: Unity in Diversity. Part II: The Music / ed. by D. Scott, L. Foreman, L. De'Ath. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. P. 127–142. https://doi.org/10.1017/9781787446298.011
7. Howat R. Debussy and the Orient. Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations / ed. by A. Gerstle, A. Milner. Chur : Harwood Academic Publishers, 1994. P. 45–81. https://doi.org/10.4324/9781003580522
8. Howat R. The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier. New Haven ; London : Yale University Press, 2014. 416 p.
9. Lloyd S. The Aesthetic Life of Cyril Scott. *The Delius Society Journal*. Spring 2014. No. 155. P. 86–91.
10. Locke R. P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2009. 421 p.
11. Mueller R. E. Debussy's Pagodes: Blending the Exotic Resources. Beauty and Innovation in la machine chinoise: Falla, Debussy, Ravel, Roussel. Chapter 3. Dimension and Diversity: Studies in 20th-Century Music. Boydell & Brewer. 2018. P. 107–136. https://doi.org/10.1017/9781576473283.005

12. Parker S. Claude Debussy's Gamelan. *College Music Symposium.* 2012. Vol. 52. P. 1–18. https://doi.org/10.18177/sym.2012.52.sr.22
13. Roberts P. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland, OR: Amadeus Press, 1996. 372 p.
14. Scott C. Lotus Land for the Pianoforte, Op. 47, No. 1. New York : G. Ricordi, 1905. 7 p. https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action%3Bjsessionid%3D8C2A704D7E3D5DD4548EA1F2DA891F99?institutionalItemId=18745
15. Scott C. My Years of Indiscretion. London: Mills & Boon, 1924. 282 p. https://openlibrary.org/books/OL9854235M/My_Years_of_Indiscretion
16. Scott D. B. Orientalism and Musical Style. From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology. New York : Oxford University Press, 2003. P. 155–178. DOI: https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195151961.003.0008
17. Van der Linden B. Music, Theosophical Spirituality, and Empire: The British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds. *Journal of Global History.* 2008. Vol. 3, No. 2. P. 163–182. https://doi.org/10.1017/S1740022808002593

Дата першого надходження статті до видання: 31.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0