

УДК 780.8:780.616.432]:781.7(44)+78.071.1Дебюссі

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.02>**Чуріков Віктор Вікторович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
творчий аспірант кафедри оркестрових духових та ударних інструментів

e-mail: churikov1401@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4801-8950

**Саксофон поза віртуозністю:
національно-стильовий вимір «Рапсодії» Клода Дебюссі**

«Рапсодія» для саксофона та оркестру Клода Дебюссі вирізняється серед академічних концертних творів для цього інструмента своєрідністю тембрового мислення, відмовою від традиційної віртуозної концертності та особливою колористичною природою звучання. У пропонованій розвідці висувається припущення, що подібна оригінальність твору безпосередньо пов'язана з принципами французького національно-стильового мислення початку XX століття. Виявлення цих принципів становить мету дослідження, у процесі якого уточнено специфіку трактування саксофона у творчості К. Дебюссі як тембрового медіатора, інтегрованого в оркестрову тканину, а не традиційного віртуозного соліста; виявлено зв'язок між композиційною драматургією твору та імпресіоністичною плинністю форми, що зумовлює трансформацію принципу концертності й переорієнтацію уваги із зовнішньої ефектності на колористичну виразність звучання; простежено прояви орієнтальності у формуванні образної системи твору. Обґрунтовано, що стильова модель «Рапсодії» безпосередньо пов'язана із французькою культурною ментальністю доби fin de siècle, для якої характерні культ звукового нюансу, витонченість тембрового мислення та схильність до художнього експерименту.

Ключові слова: творчість Клода Дебюссі; саксофон; рапсодія; французький музичний імпресіонізм; орієнталізм; темброва драматургія; принцип концертності; національний стиль.



Постановка проблеми.

Саксофон як один із наймолодших оркестрових інструментів увійшов до професійної композиторської практики вже в добу сформованого романтичного мислення, коли виконавська віртуозність стала однією з провідних ознак концертного жанру. Темброва пластичність, широкий діапазон, здатність поєднувати силу звучання зі співучою м'якістю, а також відносна технічна мобільність зробили саксофон інструментом, який протягом другої половини XIX століття здебільшого асоціювався з ефектною віртуозністю і демонстрацією виконавської майстерності. Саме тому в ранньому академічному репертуарі для саксофона переважають твори концертного або концертно-віртуозного типу, де сольна партія функціонує як центр музичної драматургії.

На цьому тлі «Рапсодія» для саксофона з оркестром Клода Дебюссі постає як явище принципово іншого порядку. Попри традиційне жанрове означення та наявність сольного інструмента, композитор фактично відмовляється від романтичної моделі концертності як змагання соліста з оркестром. Саксофон у К. Дебюссі не домінує над оркестровою тканиною і не прагне безперервної присутності в музичному просторі. Навпаки, композитор часто виводить на перший план оркестрову колористику, залишаючи саксофону функцію тембрового акценту, делікатного співрозмовника або навіть частини загальної звукової матерії, що дозволяє вирізнити в аналізованому творі нову модель концертності. Покажемо їй те, що в подальшій виконавській практиці виникли редакції «Рапсодії», де окремі оркестрові теми були перенесені до партії саксофона для «ущільнення» його партії і зменшення тривалих пауз (Чжан Чі, 2023: 48). Сам факт появи таких версій свідчить про специфічність композиторського задуму та певну невідповідність усталеним очікуванням щодо ролі сольного інструмента.

Оригінальність твору полягає також у його жанровій природі. На межі XIX–XX століть жанр рапсодії помітно переосмислюється: від романтичної віртуозної форми він дедалі більше тяжіє

до принципів вільної фантазійності, мозаїчності й образної мінливості. У цьому контексті «Рапсодія» К. Дебюссі демонструє не стільки концертну логіку розвитку, скільки імпресіоністичний тип музичного мислення, де головним стає не драматичний конфлікт, а гра тембрів, станів і акустичних відтінків. Твір виявляється близьким до французької естетики звукової витонченості, для якої характерні стриманість жесту, увага до нюансу та пріоритет колористичного начала над зовнішньою ефектністю.

У музикознавчій традиції «Рапсодію» нерідко розглядають крізь призму біографії композитора, як твір, написаний ним без особливого творчого зацікавлення (Meier, 2017: 26–27). Проте подібний підхід звукує можливості інтерпретації твору, оскільки залишає поза увагою важливу стилєву закономірність трактування композитором саксофона. Відмова від демонстративної віртуозності, тяжіння до камерної делікатності навіть в оркестровому просторі, інтеграція сольного тембру в загальну звукову палітру є не випадковими рисами, а проявами глибших принципів художнього мислення початку XX століття, притаманних французькому музичному мистецтву. Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення «Рапсодії» Клода Дебюссі не як винятку в історії саксофонного репертуару, а як показового зразка французької національно-стильової моделі. У такому ракурсі твір постає як втілення імпресіоністичного типу мислення, приклад антивіртуозного трактування саксофона та своєрідна модель французької тембрової естетики, у якій оркестрова колористика поєднується з камерною чутливістю й акустичною витонченістю.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі «Рапсодії» К. Дебюссі не лише як одного з ранніх академічних творів для саксофона, а як зразка, що увиразнює французьку національно-стильову модель музичного мислення. Вперше наголошено на антивіртуозності партії саксофона як елементі нової моделі концертності, свідомому естетичному принципі, пов'язаному із французькою тембровою культурою та імпресіоністичним типом звукового мислення.

Останні дослідження та публікації за темою. Важливе значення для осмислення стильового контексту творчості К. Дебюссі мають праці, присвячені французькій музичній культурі межі XIX–XX століть. Серед них варто виокремити навчальний посібник Т. Гнатів (1993), у якому розглянуто основні естетичні тенденції французького модерну, особливості імпресіонізму та специфіку французького художнього мислення. Важливою для розуміння національно-стильових засад французької музики є також праця Н. Харнонкурта (2002), у якій автор звертається до проблем виконавської стилістики та специфіки європейських національних традицій.

Окрему джерельну групу становлять дослідження, присвячені саксофонному мистецтву і становленню академічного саксофонного репертуару. Важливою в цьому контексті є праця М. Крупєя (2006), у якій розглядаються стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста у музиці XIX–XX століть. Дослідник аналізує специфіку інструмента в різних стильових системах та окреслює еволюцію академічного саксофонного виконавства. Роль саксофона як учасника ансамблевого (зокрема квартетного) музикування проаналізовано в дослідженні І. Палійчук у співавторстві (Палійчук; Ду Бохао, 2024); жанр концерту для саксофона досліджує Хань Вей (2025), сучасні інтерпретаційні виміри французького саксофонного мистецтва аналізує В. Громченко (Громченко, 2022).

Безпосередньо аналізу «Рапсодії» К. Дебюссі присвячено порівняно невелику кількість праць. Одним з найважливіших українських досліджень є стаття Д. Максименко (2012). Авторка розглядає твір у контексті формування академічної саксофонної традиції, аналізує особливості композиційної драматургії та звертається до проблеми оркестрового письма. Значну увагу історії написання твору, редакторським версіям і типології саксофонного виконавства приділяє в дисертаційному дослідженні Чжан Чі (2023), де «Рапсодію» К. Дебюссі розглянуто в ширшому контексті розвитку саксофонного мистецтва XX століття. Важливі відомості щодо виконавської практики і стильових особливостей твору містяться також у роботі Майкла Майєра

(Meier, 2017), присвяченій саксофонному репертуару різних стилевих напрямів. Листи Клода Дебюссі, видані Жаком Дюраном (Durand, 1927), становлять особливу цінність як безпосереднє свідчення авторського мислення, оскільки дають змогу вийти за межі суто аналітичного підходу та наблизитися до естетичних принципів композитора. Окремо слід виділити дослідження Джеймса Нойеса (Noyes, 2007), у якому детально проаналізовано питання редакторських втручань Жана Роже-Дюкаса, історію завершення партитури та проблеми автентичності тексту твору.

В аспекті заявленої у статті проблематики – виявлення французьких національно-стильових рис у «Рапсодії» – особливо цінними стали праці Валерії Жаркової (Zharkova, 2021) та Марії Оболенської й Оксани Міц (2025). У статті В. Жаркової, присвяченій проблемі стильової ідентифікації музики К. Дебюссі та М. Равеля, французький стиль представлено як складну систему культурних і ментальних координат, пов'язаних із категоріями нюансу, елегантності, дистанційованості й тембрової чутливості. Праця М. Оболенської та О. Міц (2025), присвячена репрезентації французької ментальності у виконавській практиці, стала важливою теоретичною основою цього дослідження. Саме в ній французький стиль інтерпретується крізь категорії стриманості, комбінаторності, естетики деталей, тембрової культури та особливої ансамблевої взаємодії, що виявилось надзвичайно продуктивним для осмислення антивіртуозного трактування саксофона в «Рапсодії» К. Дебюссі.

Попри наявність окремих праць, присвячених історії створення, виконавським особливостям та композиційній будові «Рапсодії», проблема її національно-стильової інтерпретації залишається недостатньо висвітленою. Саме це зумовлює актуальність подальшого дослідження твору крізь призму французької музичної естетики та ментальності початку XX століття.

Метою дослідження є виявлення національно-стильових ознак французької музичної естетики початку XX століття в «Рапсодії» для саксофона та оркестру Клода Дебюссі через аналіз тембрової

драматургії, принципів трактування саксофона й особливостей композиційного мислення французького митця.

Методологія дослідження. Поєднано історико-культурологічний, жанрово-стильовий, темброво-функціональний та інтерпретаційний підходи, що сприяє глибшому розкриттю національних витоків твору, виявленню їхньої ролі у формуванні образної драматургії та цілісному осмисленню художньої структури композиції.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Клод Дебюссі належить до тих композиторів, чия творчість визначила напрям розвитку музичного мистецтва ХХ століття. Саме в його творах сформувалися ключові принципи музичного імпресіонізму, такі як увага до тембрової барви, пластичність звукового простору, мінливість гармонічних станів та особлива форма музичної споглядальності. Симфонічна творчість митця стала одним із найпосплідовніших втілень нової естетики, у якій традиційна драматургія конфлікту поступається логіці звукового становлення, а музичний процес розгортається як безперервна зміна акустичних вражень і колористичних станів. Найяскравіше ці принципи проявилися в симфонічних полотнах композитора – «Післяполудневому відпочинку фавна», «Ноктюрнах», «Морі», «Образах». Проте, поряд із центральними оркестровими творами, особливе місце в спадщині К. Дебюссі посідають композиції, пов'язані з переосмисленням концертного жанру, зокрема «Фантазія» для фортепіано з оркестром, «Рапсодія» для кларнета та «Рапсодія» для саксофона з оркестром. Саме в цих творах особливо помітним стає прагнення композитора змінити саму природу взаємодії соліста й оркестру.

У романтичній традиції концертний жанр був пов'язаний передусім із демонстрацією індивідуальної віртуозності. Соліст у такій моделі поставав як носій активної драматичної енергії, а оркестр виконував роль масштабного тла або рівноправного опонента. К. Дебюссі відходить від цієї концепції – у його симфонічному мисленні домінують не конфлікт, а співіснування, не риторична експресія, а акустична делікатність. Цей тип музичного розвитку великою мірою визначив

подальші пошуки багатьох композиторів другої половини XX століття, від Арво Пярта до Валентина Сильвестрова та Гїї Канчелі, для яких категорія музичного простору, тиші і тембрової колористики стала основою художнього висловлювання.

Новаторство французького митця охоплює фактично всі рівні музичної мови. Композитор переосмислює функцію дисонансу, звільняючи його від потреби обов'язкового розв'язання, розширює межі мажоро-мінорної системи через модальність і нетрадиційні ладові структури, надає ритму особливої пластичності й мінливості, оновлює принципи формотворення. Для його музики характерна тенденція до «плинної форми», у якій тематичний матеріал не стільки розробляється, скільки поступово трансформується разом зі зміною образного стану.

Структурно твір продовжує традицію одночастинної романтичної рапсодії, що сформувалася у творчості Ференца Ліста: композиція вибудовується на контрасті кількох тематично відмінних епізодів, поєднаних наскрізним розвитком. Проте внутрішня логіка форми у К. Дебюссі суттєво відрізняється від романтичної моделі. Якщо для лістівської рапсодії визначальними є віртуозна енергія, драматичне наростання та риторична ефектність, то у французького митця композиційна драматургія розгортається як процес тембрових і психологічних трансформацій.

Твір складається з двох великих розділів – *Très modéré* та *Allegretto scherzando*, однак межі між ними залишаються рухомими й навмисно розмитими. К. Дебюссі уникає чітких структурних контрастів: музика постійно перебуває у стані переходу, ніби змінюючи ракурси сприйняття одного й того самого звукового простору. Саме ця плинність стає однією з найхарактерніших рис його композиційного мислення.

Вступ твору відкривається майже нерухомою оркестровою фактурою: октавні унісони скрипок *pianissimo* поєднуються з витриманими педалями віолончелей і контрабасів. Уже в перших тактах формується специфічний тип музичного часу, властивий К. Дебюссі. Синкопований ритм, зіставлення дуольних і тріольних структур, зворотний пунктир створюють відчуття внутрішньої нестійкості, тоді як статичні

педалі та рівномірні арфові пульсації ніби зупиняють рух. У результаті виникає характерний для імпресіоністичної естетики хронотоп – простір не подієвий, а споглядальний.

Поява саксофона соло не порушує цієї атмосфери відстороненої медитативності. К. Дебюссі майже повністю відмовляється від традиційної концертної «демонстративності». Віртуозність тут пов'язана не зі швидкістю чи технічною ефектністю, а з умінням досягти особливого стану звучання – м'якого, напівпрозорого, акварельного, позбавленого зовнішньої експресії. Основною виконавською складністю стає не технічне подолання матеріалу, а пошук тембрового тону, у якому поєднуються теплота, стриманість і внутрішня дистанційованість. Показово, що вступна тема саксофона не протиставляється оркестру, а поступово розчиняється в ньому. З початком першого великого розділу (цифра 1 партитури) тематичний матеріал соліста продовжується вже всередині оркестрової тканини. Таким чином композитор руйнує сам принцип концертної опозиції соліста і оркестрового *tutti*. Саксофон стає частиною єдиного колористичного середовища. Особливої ваги в цьому епізоді набуває гармонічна мова твору. К. Дебюссі використовує нонакорди *tremolo*, функціональні зв'язки між якими майже відсутні. Гармонія перестає бути засобом тонального розвитку і починає сприйматися як автономна звукова барва. Кожне співзвуччя існує передусім як акустичне явище, як колористична «пляма». Саме тому настільки важливою стає роль оркестрового фонізму. Тембр арфи, до якого К. Дебюссі виявляє особливу прихильність у багатьох оркестрових творах, додає музиці ефекту мерехтливої світлотіні та акустичної невагомості.

Контрастний епізод *Allegretto scherzando* (цифра 2) вводить інший тип руху. Його відкриває тема гобоя в *E-dur* на тлі *pizzicato* струнних і характерного ритмічного малюнка. Зміна метра з 2/4 на 6/8 створює відчуття танцювальної пластики, однак цей рух не набуває реальної моторної енергії. К. Дебюссі трактує скерцозність як своєрідний натяк на танець, як гру рухових імпульсів, що постійно вислизують від чіткої жанрової визначеності. У цьому епізоді особливо відчутним стає

екзотичний колорит твору завдяки ритму, що нагадує хабанеру та звучанню тамбурина, ладовій організації теми, яка тяжіє до лідійського забарвлення (Максименко, 2012: 53–54).

К. Дебюссі використовує прийоми репризності, однак не в дусі класичної сонатної логіки. Теми не проходять через драматичне зіткнення чи тематичну боротьбу: вони виникають, змінюються, зникають і знову повертаються в новому тембровому освітленні. Саме тому форму «Рапсодії» доцільніше розуміти як процес варіантного темброво-інтонаційного розгортання.

Другий великий розділ твору (ц. 4) ще більш унаочнює принцип калейдоскопічності тематизму. Основна тема формується з коротких мотивних елементів, які вільно комбінуються між собою. Її імпровізаційна природа створює враження спонтанності, ніби музичний потік народжується безпосередньо в момент звучання. Водночас тематичний матеріал постійно зберігає зв'язок із початковими інтонаціями твору, що забезпечує внутрішню цілісність композиції. Імпровізаційність «Рапсодії» є значною мірою ілюзорною. За відчуттям вільного й природного музичного руху прихована надзвичайно ретельно вибудована система тембрових, ритмічних та гармонічних співвідношень. Подібна «штучна природність» є однією з ключових ознак французького художнього мислення: «...у французькому стилі природність часто є ретельно продуманою...» (Оболенська, Міц, 2025: 33).

Особливо виразною є так звана побічна тема (позначка «В» у партитурі), побудована на послідовностях мажорних акордів та характерному зіставленні дуольних і тріольних ритмічних структур. Її щільна оркестрова фактура, паралельні інтервали та поліритмічні нашарування створюють відчуття майже матеріальної звукової густини. У цьому епізоді особливо помітне прагнення К. Дебюссі до сонорності – сприйняття музики як гри акустичних масивів і тембрових площин.

Кульмінаційний розділ (ц. 8) демонструє виняткову майстерність композитора в побудові хвилеподібного розвитку. Проте кульмінація в К. Дебюссі не має бетховенської драматичної природи. Вона позбавлена конфліктного пафосу й тяжіє радше до стану екзальтованого

піднесення. Тут особливо помітним стає принцип багат шаровості: кілька тематичних комплексів співіснують одночасно, поступово ущільнюючи фактуру та посилюючи темброву насиченість оркестру.

Репризи проведення тем у фінальній частині «Рапсодії» не створюють ефекту завершеної симетрії. Навпаки, музика продовжує зберігати відчуття відкритості і внутрішнього руху. Кода, що синтезує тематичний матеріал обох розділів, виникає після раптового «вимкнення» оркестрового звучання. Це одна з характерних рис драматургії К. Дебюссі: кульмінація досягається не через наростання, а через контраст акустичної порожнечі та нового поступового звукового розгортання.

«Рапсодія» для саксофона та оркестру поєднує зовнішні ознаки романтичної жанрової моделі з принципово новим типом музичного мислення, що є віддзеркаленням глибоко вкоріненої французької традиції. К. Дебюссі переосмислює якість концертності, відмовляючись від віртуозного змагання соліста й оркестру, трансформує рапсодичність у темброву імпровізаційність, замінює драматичний розвиток плинністю акустичних станів. Саме тому цей твір є одним із найхарактерніших прикладів французького імпресіоністичного трактування саксофона, який у К. Дебюссі стає носієм не зовнішньої ефектності, а витонченої звукової психологічності.

У контексті пропонованого дослідження особливого значення набуває індивідуальне композиторське трактування тембру. Саме тембр у творчості К. Дебюссі перетворюється на один із головних носіїв змісту. Він уже не є лише засобом оркестрового забарвлення, тембр стає самостійною категорією музичної драматургії. Темброва організація у К. Дебюссі визначає характер простору, формує психологічну атмосферу, створює ефект світлотіні та акустичної перспективи. Колористичний звукопис стає фундаментальною ознакою його стилю. Подібне розуміння тембру глибоко пов'язане з особливостями французької художньої традиції, для якої характерні культ нюансу, увага до витонченості форми, стриманість емоційного висловлювання та прагнення акустичної ясності. Французьке музичне мислення тяжіє не до драматичної конфліктності, як німецька романтична традиція,

а до пластичності звукових станів, гри барв і делікатної психологізації (Харнонкурт, 2002). Подібно до французької парфумерної традиції, де «аромат не покликаний вражати інтенсивністю, а має нашаровуватися поступово, відкриваючись у часі» (Оболенська, Міц, 2025: 24), оркестрове мислення К. Дебюссі будується на повільній зміні тембрових відтінків. Звучання саксофона у «Рапсодії» не прагне домінувати, воно ніби «проявляється» всередині оркестрової тканини, створюючи ефект акустичного післясмаку.

Подібний тип художнього бачення формувався у французькій культурі протягом усього XIX століття. Уже в творчості Г. Берліоза оркестр починає сприйматися не лише як носій тематичного розвитку, а як самостійна акустична матерія. Його експерименти з тембровими поєднаннями, просторовими ефектами та новим типом симфонічної драматургії у «Фантастичній симфонії» фактично відкрили шлях до майбутнього імпресіоністичного оркестрового мислення. Саме французька традиція оркестрового письма поступово виробляє особливу чутливість до кольору звучання, легкості фактури й акустичної прозорості. Важливу роль у цьому процесі відіграли також Каміль Сен-Санс, оркестрова мова якого поєднувала витонченість і ясність, та Габріель Форе із його культурою стриманої інтонації та особливої гармонічної м'якості (Kelly, 2008).

Естетика К. Дебюссі формувалася в ширшому контексті французького модерну, де категорія враження, мінливого стану та нюансу ставала визначальною у різних видах мистецтва. Подібні принципи виявляються в живописі Клода Моне, для якого світло й колір були важливішими за чіткість контурів чи предметну визначеність. Серії його полотен із постійною зміною освітлення фактично пропонують той самий принцип «плинного сприйняття», який К. Дебюссі реалізує в музиці через темброву мінливість і гармонічну невизначеність. Близьким йому виявляється й художній світ Марселя Пруста, у прозі якого пам'ять, враження та психологічні відтінки формують особливий тип нелінійного часу. Як і у М. Пруста, у К. Дебюссі подія поступається атмосфері, а драматичний конфлікт – тонкому переживанню миттєвого

стану. Саме тому у творчості К. Дебюссі тембр стає не декоративним елементом, а способом пізнання й моделювання звукового світу. Його оркестрове мислення виявляє типово французьке відчуття звукової матерії – легке, прозоре, позбавлене надмірної риторичності, але надзвичайно чутливе до найтонших акустичних змін.

Важливою складовою такого художнього мислення стає синестетичність сприйняття, характерна для культури французького символізму та імпресіонізму. Межі між звуком, кольором, світлом, ароматом і словом поступово розмиваються, а різні види мистецтва починають мислитися як взаємопов'язані способи передавання враження. Для французької культури межі століть показовим є прагнення «бачити звук» і «чути колір». Саме тому тембр у К. Дебюссі набуває майже живописної функції: оркестрові барви сприймаються подібно до світлотіньових переходів у живописі імпресіоністів, а гармонія часто виконує роль акустичного кольору. У цьому сенсі оркестровка К. Дебюссі близька до техніки художників-імпресіоністів, де предмет розчиняється у грі світла й повітряного середовища.

У контексті особливої уваги французьких композиторів до тембрової індивідуальності оркестру звернення К. Дебюссі до саксофона видається закономірним. На межі XIX–XX століть інструмент ще не мав стабільного місця в академічному симфонічному середовищі. Попри активний розвиток виконавської практики, саксофон залишався інструментом із невизначеним статусом: його тембр сприймався як незвичний для класичного оркестру, а подальше поширення джазової культури поступово закріпило за ним асоціації із позаакадемічним звучанням. Водночас саме французька музична традиція виявилася найбільш відкритою до включення саксофона в академічний простір.

Для К. Дебюссі саксофон був цікавим насамперед не як віртуозний інструмент, а як носій особливої тембрової якості. Його звучання поєднувало вокальну м'якість із дещо затемненим, «оксамитовим» колоритом, що органічно вписувалося в імпресіоністичну систему звукового мислення. У цьому сенсі саксофон у «Рапсодії» функціонує не як традиційний герой концертного жанру, а як частина загальної

тембрової тканини. К. Дебюссі фактично інтегрує сольний інструмент у колористичний простір оркестру, руйнуючи усталений принцип концертної домінанти (Максименко, 2012). К. Дебюссі трактує саксофон не як інструмент сили, а як інструмент «дотику» до звуку. Французька культура *sonore toucher* – чутливості до якості атаки й акустичної пластики – переноситься у сферу духового виконавства, де особливого значення набувають м'якість штриха, еластичність фразування та делікатність тембрового переходу. У «Рапсодії» саксофон часто функціонує не як носій тематизму, а як темброва деталь, що змінює колористичний баланс оркестрового простору. Подібна увага до акустичного нюансу відповідає принципу французького мистецтва – «естетики деталей», де саме найтонші елементи формують художню цілісність (Оболєнська, Міц, 2025: 23).

Первісна назва твору – «Мавританська рапсодія» – вказує на характерний для композитора інтерес до екзотичних культурних моделей та орієнтальної образності. Утім східний колорит у творі не набуває рис програмності. Він розчиняється у загальній атмосфері тембрової мінливості та імпресіоністичної невизначеності. Подібне трактування орієнтальності було надзвичайно характерним для французької культури другої половини XIX – початку XX століття. Інтерес до Сходу в цей період виходить далеко за межі етнографічного й перетворюється на важливу складову французького художнього мислення. Схід сприймається як простір іншої чуттєвості, іншого часу й іншої звукової та візуальної пластики. Саме через орієнтальні образи французьке мистецтво часто прагнуло відійти від раціональності і драматичної конфліктності німецької романтичної традиції.

Для французьких композиторів орієнталізм стає насамперед сферою тембрового та гармонічного експерименту. Уже у творчості К. Сен-Санса східний колорит набуває особливої ролі: достатньо згадати оперу «Самсон і Даліла» або «Алжирську сюїту», де орієнтальні інтонації поєднуються з витонченою оркестровою барвистістю. У музиці М. Равеля захоплення іспано-мавританським та східним колоритом стає однією з основ стилю – від «Шехеразادي»

до «Іспанської рапсодії» та «Болеро». Для французького модерну загалом показовим є прагнення до культурного «іншого» як джерела нових відчуттів, нових ритмів і нової тембрової чутливості. Цей інтерес проявляється й у камерній музиці. Показовим прикладом є «Орієнтальна сюїта» для скрипки (флейти), віолончелі та фортепіано Мел Боні, у якому відчутна характерна для французької музики увага до вишуканої тембрової пластики та модально-орієнтальних інтонаційних відтінків. Навіть коли орієнтальні елементи не подаються буквально, сама атмосфера «звукової екзотики» з її орнаментальністю, м'якою гармонічною невизначеністю виявляється надзвичайно близькою до естетики французького імпресіонізму.

Інтерес до орієнтальності був характерний не лише для музики. У французькому живописі другої половини XIX століття східні мотиви активно використовували Ежен Делакруа та Анрі Матісс. Їх приваблювали декоративність, свобода кольору, пластика орнаменту та особлива атмосфера східного простору. У літературі орієнтальні образи набувають символістського характеру, пов'язаного з прагненням до невизначеності, натяку та чуттєвої асоціативності. Усе це формує специфічний тип французької естетики, для якої Схід стає символом витонченої чуттєвості та звільнення від академічної нормативності. Саме в такому контексті слід розглядати й орієнтальні алюзії у «Рапсодії» К. Дебюссі. Вони не формують програмного сюжету й не претендують на автентичність. Їхня функція полягає у створенні особливого звукового середовища, де саксофон, оркестрова колористика та імпровізаційна пластика тематизму поєднуються у своєрідний «акустичний міраж». Східний колорит у К. Дебюссі – це передусім спосіб мислення тембровими барвами, атмосферними станами звукового простору та мінливими відчуттями.

Однією з характерних рис французького стилю є комбінаторність (Оболенська, Міц, 2025: 33) – здатність поєднувати протилежні художні принципи. У «Рапсодії» К. Дебюссі це проявляється в поєднанні концертного жанру з камерною делікатністю, імпровізаційної свободи

з витонченою архітектонічною рівновагою, а віртуозного інструмента з принципово антивіртуозним способом висловлювання.

Через смерть композитора залишилася незавершеною оркестровка «Рапсодії» Остаточне оформлення партитури здійснив Жан Роже-Дюкас, який надзвичайно обережно поставився до авторського задуму (Noyes, 2007). Його редакція переважно стосується деталізації оркестрового тла, посилення окремих ритмічних ліній та введення додаткових тембрових штрихів. Саме завдяки цій делікатній роботі твір зберіг характерну прозорість оркестрового письма К. Дебюссі та специфічний баланс сольного інструмента і загальної звукової тканини.

Попри поширені твердження про «другорядність» «Рапсодії» у спадщині К. Дебюссі, твір посідає особливе місце в історії академічного саксофонного репертуару. Він став одним із перших прикладів принципово антивіртуозного трактування саксофона, де технічна ефектність поступається тембровій психологічності, а сольність переосмислюється як форма делікатної присутності всередині оркестрового простору. Саме у цьому виявляється його глибокий зв'язок із французькою естетикою початку ХХ століття – естетикою нюансу, акустичної витонченості та стриманої виразності.

Взаємодія саксофона й оркестру у «Рапсодії» нагадує принцип французького камерного ансамблювання, де жоден голос не прагне абсолютного домінування. Соліст існує всередині колективного звукового простору як рівноправний учасник тембрового діалогу. М. Оболенська і О. Міц зазначають: «Ансамблеве музикування у “французькому стилі” – це не боротьба за домінування, а вправне балансування між індивідуальним жестом і колективним звучанням» (Оболенська, Міц, 2025: 28).

«Рапсодія» належить до тих творів, чия сценічна історія значною мірою формувалася завдяки не лише авторському задуму, а й подальшим редакторським та виконавським інтерпретаціям. Уже понад століття цей твір залишається одним із центральних у академічному саксофонному репертуарі, проте його сприйняття суттєво залежить від конкретної версії тексту та принципів трактування сольної партії.

Редакторська версія Ж. Роже-Дюкаса стала основою подальшої виконавської традиції й фактично визначила той вигляд «Рапсодії», який закріпився у концертному репертуарі XX століття. Та все ж, оскільки відсутність великої кількості віртуозних епізодів і тривалі паузи партії соло суперечили уявленням про саксофон як про яскравий сольний інструмент, протягом XX століття з'явилися численні редакторські версії. Найпоказовішою стала редакція Ернеста Ансерме, створена у 1939 році на прохання Сігурда Рашера. Швейцарський диригент доповнив партію саксофона тематичним матеріалом, який у версії Ж. Роже-Дюкаса був доручений дерев'яним духовим інструментам. Таким чином сольна партія набувала більшої безперервності й концертної насиченості.

Ще однією загальновідомою версією є редакція французького саксофоніста Вінсента Давіда 2001 року. Її основний принцип полягає в перенесенні значної частини тематичного матеріалу з партії фортепіано або оркестрових голосів до саксофона. Таким чином виконавець отримує партію зі значно більшою тематичною активністю, а сама композиція набуває рис традиційного концертного твору. Характерно, що саме цю версію записав Клод Делангль – один із найавторитетніших представників французької саксофонної школи.

Подібна практика редакторських доповнень є надзвичайно симптоматичною. Вона свідчить про те, наскільки незвичним для саксофонного виконавства виявився початковий задум К. Дебюссі. Більшість редакцій намагаються «повернути» саксофону ту віртуозно-сольну функцію, від якої композитор свідомо відмовився. І саме тут особливо виразно проявляється естетична радикальність «Рапсодії»: К. Дебюссі фактично пропонує іншу модель існування сольного інструмента – не домінантну, а інтегровану, не декларативну, а колористичну. Саме це робить «Рапсодію» унікальним явищем, у якому втілені принципи французької звукової естетики початку XX століття.

Висновки.

«Рапсодія» для саксофона та оркестру Клода Дебюссі є одним із найоригінальніших творів раннього академічного саксофонного

репертуару та важливим зразком французького музичного модерну початку XX століття. У результаті проведеного дослідження встановлено, що К. Дебюссі переосмислює саму природу саксофона крізь призму французької національно-стильової естетики. Головний інструмент у «Рапсодії» втрачає функцію домінантного концертного героя і перетворюється на елемент тембрової драматургії, інтегрований у загальний оркестровий простір. Його виразність ґрунтується не на технічній демонстративності, а на гнучкості фразування, м'якості тембру, нюансуванні звучання та здатності створювати особливу акустичну атмосферу. Визначено, що антивіртуозність у творі є свідомою стильовою настановою композитора. Стриманість саксофонного викладу, наявність тривалих пауз, відсутність зовнішньо ефектної концертної риторики відповідають французькій естетиці звукового нюансу, прозорості фактури та делікатності художнього висловлювання. Саме через подібне трактування саксофона К. Дебюссі реалізує характерний для французької культури принцип переваги колористичного мислення над драматичною експресією. «Рапсодія» демонструє характерний для французької культури межі століть інтерес до орієнтальності як сфери художнього експерименту та пошуку нових естетичних вражень.

Дослідження також показало, що «Рапсодія» репрезентує специфічний тип французького музичного мислення, у якому поєднуються культура деталей, стриманість виразних засобів, увага до тембрової пластики та особлива чутливість до акустичного простору. У творі реалізується характерне для французької естетики *l'art de vivre* – мистецтво переживання миттєвого стану, де головною художньою цінністю стає не подієвість, а тонкість емоційного й звукового враження.

Отже, проведене дослідження підтверджує, що «Рапсодія» К. Дебюссі для саксофона та оркестру є не лише важливим етапом становлення академічного саксофонного мистецтва, а й своєрідною моделлю французької національно-стильової естетики. Через темброву драматургію, антивіртуозне трактування саксофона, імпресіоністичну плинність форми та колористичне мислення К. Дебюссі

створює новий тип концертності, у якому головним носієм змісту стає сама якість звучання.

Перспективи дослідження полягають у розширенні сфери вивчення французького саксофонного репертуару в контексті національно-стильових процесів європейської музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Гнатів, Т. Ф. (1993). *Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть*. (Навчальний посібник для музичних вузів). Київ: Музична Україна.
- Громченко, В. В. (2022). Французьке саксофонне мистецтво на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 23, 3–15. <https://doi.org/10.33287/222230>
- Крупей, М. В. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть)*. [Дис. ... канд. мистецтвознавства, держ. реєстр. номер 0406U005004, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0406U005004>
- Максименко, Д. П. (2012). Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 3, 50–56. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19596/1/MAKSYMENKO.pdf>
- Оболенська, М. & Міц, О. (2025). Французький стиль в музиці: репрезентація ментальності у виконавській практиці (у сольному та ансамблевому вимірах). *Музичне мистецтво і культура*, 43, 18–35. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-2>
- Палійчук, І. & Ду Бохао (2024). Жанрово-стильова динаміка квартету саксофонів у світовій музичній культурі XIX–XX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 321–326. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302094>
- Хань Вей (2025). Концерт для саксофона в системі жанрів європейського інструментального мистецтва: типологічний аспект. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 257–275. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.14>
- Харнонкурт, Н. (2002). *Музика як мова звуків*. (Г. Курков, Пер.). Суми: Собор.
- Чжан Чі (2023). *Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона*. [Дис. ... д-ра філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].

- Durand, J. (1927). *Lettres de Claude Debussy a son editeur*. Paris: A. Durand et Fils.
- Kelly, B. L. (2008). *French music, culture, and national identity, 1870–1939*. Rochester: University of Rochester Press.
- Meier, M. (2017). *Analysis of a master of music recital: a showcase of the saxophone in a variety of styles* [Master's thesis, Kansas State University, Manhattan, Kansas]. K-State Electronic Theses, Dissertations, and Reports: 2004 -. <http://hdl.handle.net/2097/35523>
- Noyes, J. R. (2007). Debussy's Rapsodie pour orchestre et saxophone revisited. *The musical quarterly*, 90(3/4), 416–445. https://www.researchgate.net/publication/31196684_Debussy's_Rapsodie_pour_orchestre_et_saxophone_Revisited
- Zharkova, V. (2021). Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: A modern view of the problem of style identification. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (130), 24–51. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>

REFERENCES

- Durand, J. (1927). *Lettres de Claude Debussy a son editeur*. [Letters from Claude Debussy to his publisher]. Paris: A. Durand et Fils [in French].
- Han Wei (2025). The saxophone concerto in the system of genres of European instrumental art: A typological aspect. *Aspects of historical musicology*, 39, 257–275. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.14> [in Ukrainian].
- Hnativ, T. F. (1993). *Musical culture of France at the turn of the 19th and 20th centuries*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Hromchenko, V. V. (2022). French saxophone art on the festival stage of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music. *Musicological thought of the Dnipropetrovsk region*, 23, 3–15. <https://doi.org/10.33287/222230> [in Ukrainian].
- Kelly, B. L. (2008). *French music, culture, and national identity, 1870–1939*. Rochester: University of Rochester Press [in English].
- Kharnonkurt, N. (2002). *Music as the language of sounds* (H. Kurkov, Trans.). Sumy: Sobor [in Ukrainian].
- Krupei, M. (2006). *Stylistic foundations of the formation of the performing skills of a saxophonist (in the context of musical creativity of the 19th–20th centuries*. [PhD diss., Publication no. 0406U005004, A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy]. Academic texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0406U005004> [in Ukrainian].

- Maksymenko, D. P. (2012). C. Debussy's Rhapsody: On the problem of the development of the academic concert saxophone repertoire. *Scientific notes of the Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art studies*, 3, 50-56. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19596/1/MAKSYMENKO.pdf> [in Ukrainian].
- Meier, M. (2017). *Analysis of a master of music recital: a showcase of the saxophone in a variety of styles* [Master's thesis, Kansas State University, Manhattan, Kansas]. K-State Electronic Theses, Dissertations, and Reports. <http://hdl.handle.net/2097/35523> [in English].
- Noyes, J. R. (2007). Debussy's Rapsodie pour orchestre et saxophone revisited. *The musical quarterly*, 90(3/4), 416-445. https://www.researchgate.net/publication/31196684_Debussy's_Rapsodie_pour_orchestre_et_saxophone_Revisited [in English].
- Obolenska, M. & Mits, O. (2025). The French style in music: Representation of mentality in performance practice (in solo and ensemble contexts). *Musical art and culture*, 43, 18-35. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-2> [in Ukrainian].
- Paliychuk, I. & Du Bohao (2024). Genre and stylistic dynamics of the saxophone quartet in the world music culture of the 19th-20th centuries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts herald*, 1, 321-326. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302094> [in Ukrainian].
- Zhang Chi (2023). *A typology of performance styles in saxophone repertoire*. [PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Zharkova, V. (2021). Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: A modern view of the problem of style identification. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (130), 24-51. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> [in English].

Viktor Churikov (Jr.)

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments
e-mail: churikov1401@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-4801-8950

The saxophone beyond virtuosity: The national-stylistic dimension of Claude Debussy's "Rhapsody"

Statement of the problem. Early academic saxophone repertoire is largely represented by concert and virtuoso works in which the solo instrument functions as the main carrier of musical development. Claude Debussy's Rhapsody for Saxophone

and Orchestra occupies a special place within this tradition. Although formally belonging to the concert genre, the work departs from the Romantic model of opposition between soloist and orchestra. The saxophone is treated not as a dominant protagonist but as an integral timbre component of the orchestral texture. This study explores how such an approach reflects the principles of French musical aesthetics at the beginning of the twentieth century.

Recent research and publications. The study is based on researches of French musical culture and aesthetics (Hnativ, 1993; Harnoncourt, 2002), saxophone art and repertoire formation (Krupei, 2006), works devoted to Debussy's Rhapsody (Maksymenko, 2012; Zhang Chi, 2023; Meier, 2017; Noyes, 2007), as well as Debussy's correspondence. Particular importance is attached to the studies by Zharkova (2025) and Obolenska & Mits (2025), which interpret French style through categories of timbre, nuance, restraint, and refinement.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify manifestations of French national-stylistic aesthetics in Debussy's Rhapsody through the analysis of timbre dramaturgy and saxophone treatment. The methodology combines historical-cultural, genre-stylistic, timbre-functional, and interpretative approaches. The novelty lies in interpreting the work as an embodiment of a French national-stylistic model and in examining the anti-virtuosic nature of the saxophone part as a deliberate aesthetic principle.

Research results. The study demonstrates that Debussy treats the saxophone as a timbre mediator integrated into the orchestral sound rather than as a virtuoso soloist. The work transforms the concerto principle through Impressionistic fluidity, emphasizing coloristic expressiveness over external brilliance. Oriental elements contribute to its imagery through exotic intonations and sonic ambiguity. The Rhapsody reflects the French fin-de-siècle aesthetic characterized by timbre subtlety, nuance, and experimentation.

Conclusion. Debussy redefines the role of the saxophone in accordance with French national-stylistic aesthetics. Its expressiveness is based on timbre flexibility, dynamic nuance, and atmospheric sound rather than virtuosity. The anti-virtuosic character of the work thus emerges as a conscious stylistic principle reflecting the artistic priorities of French musical culture at the turn of the twentieth century.

Keywords: Claude Debussy's oeuvre; saxophone; rhapsody; French musical Impressionism; timbre dramaturgy; Orientalism; concerto principle; national style.

Стаття надійшла до редакції 14.05.2026,
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.