

УДК 781.7:784:78.071.1Деляж(44)(540)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-3-18>

Сюань ЦІНЬЛУН,
orcid.org/0009-0004-2391-091X
аспірант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
(Київ, Україна) 434325317@qq.com

«ЧОТИРИ ІНДУЇСТСЬКІ ПОЕМИ» МОРІСА ДЕЛЯЖА: КОНЦЕПЦІЯ ТВОРУ І ПРИНЦИПИ ОБ'ЄДНАННЯ ЦИКЛУ

Дослідження має на меті виявити концепцію вокального циклу «Чотири індуїстські поеми» і принципи створення художньої цілісності його частин. Зазначено, що «Чотири індуїстські поеми» яскраво проявляють оригінальність мислення композитора і його увагу до несвропейських музичних традицій. Наголошено, що експерименти Деляжа із звуковисотними і ритмічними параметрами музичних композицій були відлунням загального інтересу європейського суспільства до східних і азійських традицій музикування. Виявлено, що композитор вибудовує поеми саме як цикл, а його частини об'єднує подібність структур, особливості формотворення, інтонування і ритміка, що йдуть від індійської раги. Підкреслено, що кожна з частин за європейською традицією контрастна одна до одної, але об'єднання першої, третьої і четвертої частин звуковисотними і ритмічними арками, а також особливостями використаних звукорядів створює наскрізні міцні зв'язки. Проакцентовано, що на початку ХХ століття звернення композиторів до традицій індійської культури більше не є декоративною «екзотичною» прикрасою, і формування нового концепційного виміру європейської культури відбувається через пряму зустріч західного світу із азійським музичним простором. Зазначено, що увага до звуку і виявлення звукового порядку Всесвіту, прагнення збереження заданої тонової структури і, водночас, її постійного варіювання на мікротоновому рівні, бажання зафіксувати присутність певних ритмічних патернів, що обумовлені типом раги і проявити імпровізаційність їх втілення включала в смислові шари європейської академічної традиції «божественну енергію» Світу. Доведено, що саме таке єднання музичних прийомів і філософських принципів усвідомлення свого «Я» як частини Космосу і обумовлювало концепційні засади найкращих представників західної культури першої третини ХХ ст., в числі яких знаходився і Моріс Деляж, який втілював провідні тенденції свого часу у оригінальній і самостійній концепції вокального циклу «Чотири індуїстські поеми».

Ключові слова: Моріс Деляж, «Чотири індуїстські пісні», вокальний цикл, феномен реценції, музична мова, стиль, французька вокальна музика, індійська музика, рага.

Xuan QINLONG,
orcid.org/0009-0004-2391-091X
Postgraduate Student at the Department of History of World Music
The Ukrainian National Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) 434325317@qq.com

“FOUR HINDU POEMS” BY MAURICE DELAGE: THE CONCEPT OF THE WORK AND THE PRINCIPLES OF UNIFYING THE CYCLE

The study aims to reveal the concept of the vocal cycle “Four Hindu Poems” and the principles of creating the artistic integrity of its parts. It is noted that “Four Hindu Poems” clearly demonstrate the originality of the composer's thinking and his attention to non-European musical traditions. It is emphasized that Delage's experiments with the pitch and rhythmic parameters of musical compositions were an echo of the general interest of European society in Eastern and Asian music-making traditions. It is revealed that the composer builds the poems precisely as a cycle, and his parts combine the similarity of structures, features of form formation, intonation and rhythm, which come from the Indian raga. It is emphasized that each of the parts according to the European tradition is contrasting to each other, but the unification of the first, third and fourth parts by pitch and rhythmic arches, as well as the features of the scales used, creates strong connections throughout. It is emphasized that at the beginning of the 20th century, the appeal of composers to the traditions of Indian culture was no longer a decorative “exotic” decoration, and the formation of a new conceptual dimension of European culture occurred through a direct encounter of the Western world with the Asian musical space. It is noted that attention to sound and the discovery of the sound order of the Universe, the desire to preserve a given tonal structure and, at the same time, its constant variation at the microtonal level, the desire to record the presence of certain rhythmic patterns determined by the type of raga and to demonstrate the improvisational nature of their embodiment included the “divine energy” of the World in the semantic layers of the European academic tradition. It has been proven that it was precisely this combination of musical techniques and philosophical principles of awareness of one's “I” as part of the Cosmos that determined the conceptual foundations of the best representatives of Western culture of the first third of

the 20th century, including Maurice Delage, who embodied the leading trends of his time in the original and independent concept of the vocal cycle "Four Hindu Poems".

Key words: *Maurice Delage, "Four Hindu Poems", vocal cycle, reception phenomenon, musical language, style, French vocal music, Indian music, raga.*

Постановка проблеми. У творчому доробку Моріса Деляжа «Чотири індуїстські поеми» (*Les Quatre poèmes hindous*, оп.3) залишаються одним з найбільш відомих опусів, який має значну популярність у виконавців. «Чотири індуїстські поеми» яскраво проявляють оригінальність мислення композитора і його увагу до неєвропейських музичних традицій. «Чотири індуїстські поеми» були створені Морісом Деляжем у 1912 році під час перебування в Індії. Протягом січня-травня 1912 року композитор зробив версію для голосу і фортепіано і вже після повернення в Париж закінчив версію для голосу (меццо-сопрано) та камерного ансамблю (флейта, флейта-пікколо, кларнет, бас-кларнет, два гобоя, арфа, струнний квартет) на замовлення видавництва Durand. Твір вперше був презентований паризькій публіці 14 січня 1914 року у виконанні Розі Феар (*Rose Féart*) у супроводі оркестру під керівництвом Д.-Е. Інгельбрехта (*D.-E. Inghelbrecht*) на концерті Незалежного музичного товариства (*SMI, Société Musicale Indépendante*).

Цикл «Чотири індуїстські поеми» має особливе значення не тільки в творчості Деляжа, але і в європейському культурному контексті початку ХХ століття загалом. Це підкреслюють багато дослідників, хоча вони, як правило, не вдаються до детального аналізу музичної мови твору. Зокрема, Ф. Родригес вказує: «Цей твір презентує одну з самих перших очевидних спроб ввести мелодичні і ритмічні форми індійської музики в західну музичну мову» (*Rodriguez, 2001: 50*).

«Чотири індуїстські поеми» – один з перших зразків синтезу європейських і азійських прийомів організації музичної композиції. Деляж розширює поле виразних можливостей європейської музики, спираючись на досвід старших сучасників. В першу чергу, на музику Клода Дебюссі, на формування мислення якого великий вплив мала музична культура Південної Азії і Сходу.

З самих перших опусів індивідуальні характеристики музичної мови виділяли твори Деляжа із загальної кількості музичної продукції того часу. Експерименти Деляжа із звуковисотними і ритмічними параметрами музичних композицій були відлунням загального інтересу європейського суспільства до східних і азійських традицій музичування. Великий вплив на формування творчого кредо композитора мали ті артефакти паризького

музичного життя, які відкривали європейським митцям унікальний світ азійської і східної культур. Потужним джерелом нових ідей, що живили натхнення європейських композиторів на межі ХІХ–ХХ століть, були Всесвітні виставки 1889 і 1900 років, що проходили в Парижі. Вони докорінно трансформували уявлення французьких митців про виразні можливості музичних композицій, їх смислові функції і навіть ролі в житті людини. Метафізичні виміри незнайомих європейським слухачам духовних традицій, нерозривно пов'язаних із неєвропейськими звучанням, відкривали широкі перспективи для пошуку іншої музичної мови і нових принципів організації музичних композицій.

Аналіз досліджень. Незважаючи на великий успіх основних творів Деляжа у сучасників, а також на їх успішну виконавську долю, дослідники ще не приділили достатньо уваги завданням цілісного розуміння творчих надбань композитора. Попри наявність окремих статей (*Bhogal, 2022; Pasler, 2007; Vuillermoz, 1914*) поява фундаментальної розвідки, присвяченої діяльності оригінального французького митця ще попереду. Симптоматично, що Ф. Родригес – автор фактично єдиної скромної монографії, присвяченої Морісу Деляжу, називає свою книгу «Моріс Деляж: Самотність митця» (*Rodriguez, 2001*). В українському музикознавстві постать Моріса Деляжа є фактично повністю невисвітленою, і його обширний вокальний доробок залишається поза увагою дослідників.

Мета статті полягає у виявленні концепції вокального циклу «Чотири індуїстські поеми» Моріса Деляжа і принципів створення художньої цілісності.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ століття необхідність зміни принципів мислення і засобів виразності була очевидною. Увага до невідомих європейському слухачеві звукових обріїв набувала все більшого резонансу у французькому музичному середовищі і обумовлювала оригінальні художні рішення французьких композиторів, що синтезували різні традиції і прийоми. Загалом, відхід від поверхневих декоративних трактувань звукової специфіки неєвропейських музичних традицій стає провідною стратегією багатьох митців. В цьому контексті паризький концерт 14 січня 1914 року займав особливе місце в культурному житті французької столиці, мані-

фестуючи широку панораму пошуків молодих композиторів, які знаходили натхнення у невідомих європейському вуху ритмах і кольорах східної і азійської культур.

Той факт, що Моріс Деляж включив свій твір для виконання у публічний концерт не є ординарним і свідчить про особливе ставлення композитора до свого опусу. Очевидно, що митець вважав «Чотири індієстські поеми», які він маркував як ор.3, цілком гідними бути презентованими широкій аудиторії. Підкреслимо, що як учень Моріса Равеля, Моріс Деляж успадкував від свого педагога неймовірну вибагливість до всіх аспектів музичної композиції і повагу до публіки. Тому його перші творчі спроби були відомими лише близьким друзям. На творчому шляху Деляжа цей факт маркує початок періоду творчої зрілості і готовність митця бути в прямому діалозі із слухачами і виконавцями.

Особливе значення цикл «Чотири індієстські поеми» має не тільки в творчості Деляжа, але і в європейському культурному контексті початку ХХ століття загалом. Це підкреслюють багато дослідників, хоча вони, як правило, не вдаються до детального аналізу музичної мови твору. Зокрема, Ф. Родригес вказує: «Цей твір презентує одну з самих перших очевидних спроб ввести мелодичні і ритмічні форми індієстської музики в західну музичну мову» (Rodriguez, 2001: 50).

Дійсно, Деляж розширює поле виразних можливостей європейської музики, спираючись на досвід старших сучасників. В першу чергу, на музику Клода Дебюссі, на формування мислення якого великий вплив мала музична культура Південної Азії і Сходу. Власне звернення Дебюссі до східноазійських музичних традицій, як наголошує В. Жаркова, «виявляє унікальність художньо-естетичного фундаменту творчості композитора й очікує не тільки реверансів дослідників у бік “екзотизму” чи “орієнталізму”, але усвідомлення принципово нової парадигми мислення європейського композитора, який прагнув розширити межі сприйняття звукових структур західної музики» (Жаркова, 2024: 24). У фундаментальній статті, присвяченій питанням взаємодії музичних принципів К. Дебюссі і Х. І. Хана, дослідниця акцентує їхнє спільне прагнення «відкрити істинні джерела духовного світла і вічної краси як основи Всесвіту» (Жаркова, 2024: 24) і надати сучасній людині «ключ до розуміння законів його існування через звук, що проявляє таємничі зв'язки мікро- і макрокосмосу» (Жаркова, 2024: 24). Подібне об'єднання далеких культурних настанов було результатом великого інтересу до виступів

індієстського музиканта в Парижі, що мали потужний резонанс і активували процеси засвоєння індієстської музичної практики в Європі на початку ХХ століття. Сучасники називали Інаят Хана «ранковою зіркою музичного відродження», а його спів раг, гра на цитрі і віні Сарасваті принесли йому широке визнання у французькій столиці. Проте знання індієстської музики Деляж набув і безпосередньо в Індії, яку він відвідав у 1912 році.

Прем'єра твору Деляжа викликала захоплення публіки. Еміль Вюйєрмоз так описував враження від першого виконання вокального циклу Деляжа, особливо відзначаючи успіх другого номеру «Лахор. Самотня ялина...»: «Ці чотири мелодії заслуговують на ретельне вивчення. Стільки поезії та свіжості, стільки тонкої чутливості розкривається в гармонійному словнику такого вишуканого смаку, що найменш підготовлені слухачі та ті, хто найменше симпатизує цьому виду спорту, хотіли вдруге споглядати самотню ялину Лахора» (Vuillermoz, 1914).

Як літописець музичного життя і тонкий знавець найбільш важливих тенденцій часу, Вюйєрмоз висловив міркування, справедливість яких була закріплена часом. Він пророче називає Деляжа «дитям століття» (*l'enfant du siècle*), чия допитливість до рідких тембрів і бажання розширити звичні межі звуку відкрила шлях у невідомі нові простори і недосліджені звукові світи. Не дивно, що цикл Деляжа зачарував і К. Дебюссі, який запросив молодого композитора до себе додому ще раз заграти твір, і вглядаючись в ноти, «мало не знепритомнів» (Landormy, 1943: 264). Протягом подальших десятиліть місце вокального циклу Деляжа в репертуарі виконавців остаточно затвердилось, як і його непересічне значення в історії розвитку європейської музичної культури.

Всі мініатюри циклу «Чотири індієстські поеми» мають назви знакових індієстських міст: Madras (Мадрас), Lahore (Лахор), Bénarès (Варанасі), Jeypur (Джайпур). Це відомі місця паломництва, що зберігають прадавні артефакти і концентрують неповторні характеристики індієстської цивілізації. У такий спосіб композитор виразно окреслює нові духовні і реальні маршрути у просторі неєвропейської культури. Кожна поема циклу презентує самостійне художнє рішення і в той же час утворює цілісну концепцію циклу.

Перша поема «Madras» (Мадрас) має підзаголовок «Красуня» (*Une Belle...*). В її основі текст індієстського поета Бхартріхарі (Bhartrihari), який жив між I та VII століттями та залишив вишукану поезію на санскриті. У Франції вона стала відома завдяки перекладу Поля Реньо (Paul Regnaud), до якого звернувся і Моріс Деляж.

Друга поема «Lahore. Un sapin isolé...» (Лахор. Самотня ялина...) – найбільша у циклі і представляє музичну інтерпретацію відомого вірша Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» (вірш № 33 з книги «Ліричні інтермеццо», відомий М. Деляжу у французькому перекладі Жерара де Нерваля). Вірш знаменитого німецького романтика має численні інтерпретації прочитання, зокрема, вокальні твори Ф. Ліста, але художнє рішення Моріса Деляжа є самотутнім.

Третя поема «Варанасі – Народження Будди» (Vénarès – Naissance de Bouddha) присвячена Флорану Шмітту. Симптоматично, що в точку «золотого перетину», що визначає драматургічну кульмінацію циклу, композитор поміщає текст анонімного поета, присвячений Будді. Це піднімає вишукані метафоричні образи попередніх частин на метафізичний рівень розгортання сакральних і універсальних смислів, що визначають найвищі духовні цінності буття людини.

Священна і символічна постать Будди безпосередньо входить у твір західного композитора і висвітлює відповідні символічні шари його організації. Зокрема, використання числа чотири, що відсилає до *чотирьох шляхетних істин (чотвори ар'ясатьяні: страждання, причина страждання, припинення страждання, шлях до припинення страждання через Благородний Восьмеричний Шлях) та чотирьох рівнів просвітлення (сотапанна, сакадагамі, анагамі, арахант), що є базовими вченнями буддизму. Власне їх виклав Будда Шак'ямуні після Пробудження як фундаментальні настанови життя. Тож і побудова циклу Деляжа із чотирьох поем включає сакральне число чотири і можливо відтворює ці чотири етапи духовної практики проходження людини від земного життя з його стражданнями до найвищого духовного щастя і нірвани.*

Четверта поема «Джайпур. Якщо ви думаете про неї...» (Jeipur – "Si vous pensez à elle ...") утворює міцну смислову і музичну арку до першої поеми. У фіналі Деляж знов обирає текст Бхартріхарі (станс №73 із розділу «Кохання») і збирає важливі інтонаційні, ритмічні, гармонічні і фактурні моделі попередніх частин циклу. Таким чином, загальна композиція твору є цілісною і пов'язаною багатьма внутрішніми лініями.

Оригінальна концепція циклу Деляжа проявляє важливі стратегії художньо-естетичних пошуків французьких митців початку ХХ століття, що прагнули відкрити нові звукові і смислові обрії. На цьому шляху художня цілісність «Чотирьох індуїстських пісень» вражала сучасників переконливістю і самотутністю. Композитор створює її наступними засобами.

В аспекті звуковисотності для вокальної партії характерна діатонічна або пентатонічна організація, постійна зміна мелодичних опор (а відповідно і звукорядів), малий діапазон вокальних фраз, майже повна відсутність розспівів (що може кореспондувати до раги, яка часто виконується як сольмізація у вербальному тексті), мікродинаміка.

Деляж у тексті буквально намагався відтворити імпровізаційний матеріал раги. Для свого твору він транскрибував пасажі із записів 1905 року відомого у Парижі індійського музиканта Устада Імлада Хана (1848–1920). Хан був визнаним гравцем на ситарі та сурбахарі (бас-ситарі) і не тільки багато зробив для розвитку інструментального виконавства в Індії (заснував школу Етава Гхарана, яка процвітала приблизно з 1858 по 1940 рік), але вперше записав музику на ситарі та сурбахарі для Грамофонної компанії в Колкаті ще в 1904 році. Ці раритетні записи мали великий вплив на французьких слухачів і особливо на Моріса Деляжа.

В аспекті тембральної виразності, слід підкреслити, тонке відчуття композитором можливостей голосу. Деляж значно розширює виразні межі за рахунок експериментів із звуковидобуванням. Особливо слід сказати про вокальну імпровізацію другого номеру «Лахор. Самотня ялина...», де композитор просить виконавицю співати то з відкритим то із закритим ротом з поступовим переходом між цими двома способами співу. Орнаментальні особливості музичної тканини поеми «Лахор. Самотня ялина...» виділяють цей номер з числа інших поем.

Деляж добре знався на специфіці музичної побудови раги і намагався відтворити ці риси звучання. Друга поема самотутньо відтворює особливості індійської музичної практики, яку європейський композитор поєднує із певними академічними нормами створення вокальних композицій в західній культурній практиці. Унікальною є побудова поеми. Деляж організовує її як двочастинну форму, де перша частина – це фортепіанний вступ і дві строфи (як і в першому номері), а друга частина – вокаліз солістки без слів, який безпосередньо відтворює спів раги і який лише в останніх тактах підтриманий супроводом.

Загалом, фортепіанна партія відіграє значну роль в організації цілісності кожної композиції. Саме у фортепіанній партії Деляж створює наскрізний рух, який в основному побудований на постійному варіюванні окремих мотивів тієї одноголосної мелодії, яка викладається у фортепіанному вступі в кожній мініатюрі. Це створює відчуття імпровізаційності, безперервної зміни мотиву (мотивів), який експонований у вступі і стає певною мірою

звуквисотною і ритмічною моделлю для всього розвитку. Мелодика фортепіанної партії в цих одноголосних лініях як правило, хроматизована (на відміну від вокальної партії), але спрямована на вираження вокального інтонування певного глісандуючого руху, характерного для раги, що імітує часту варіантність опор, типу для раги. Характерним прийомом в усіх частинах циклу є виразна «імпресіоністична» фактура, що адресує до фортепіанної літератури того часу, відзначеної впливом новацій Дебюссі і Равеля, яка підтримує вокальну партію. Тут композитор окремі фактурні лінії, рух паралельними інтервалами (наприклад великим секундами) та використовує вертикалі, в яких переважає не функціональність, а фонізм.

Водночас в кожній мініатюрі композитор імітує звучання тампури (довготривалі квінти, а також поодинокі звуки) і табли (ритмічне остинато синкопами одного звуку). Таке поєднання європейського і індійського створює особливий колорит, що зарактерний для всього циклу.

В аспекті форми проакцентуємо, що при збереженні строфічної структури характерною особливістю кожної мініатюри стає відносно великий фортепіанний вступ (крім 3 мініатюри), в якому викладається основний матеріал всієї частини, що стає джерелом подальшого розвитку у фортепіанній партії. Також важливим для структури кожної мініатюри стає фортепіанне заключення, що будується на початковому матеріалі, створюючи ефект рондальності, де умовним рефреном стають фортепіанний вступ, фортепіанні програші і заключення, а вокальні строфи беруть на себе функцію епізодів. Така рондальність підкреслює домінуюче значення первинних одноголосних ліній і органічно поєднується з імпровізаційністю, яка йде від раги.

Висновки. Композитор вибудовує поеми саме як цикл. Їх об'єднує подібність структур, особливості формотворення, інтонування і ритміка, що йдуть від індійської раги. Кожна з частин за європейською традицією контрастна одна до одної, але об'єднання 1,3,4 частини звуквисотними і ритмічними арками, а також особливостями використаних звукорядів створює наскрізні міцні зв'язки між частинами. Подібність мелодичних ліній саме в цих мініатюрах можна трактувати як цілісну невинну імпровізацію з включенням різних епізодів. Повторення у 4 частині матеріалу першої частини поглиблює це відчуття і максимально з'єднує частини.

На початку ХХ століття звернення композиторів до традицій індійської культури більше не є декоративною «екзотичною» прикрасою. Йдеться про формування нового концепційного виміру європейської культури, що виникає через пряму зустріч західного світу із азійським музичним простором. Увага до звуку і виявлення звукового порядку Всесвіту, прагнення збереження заданої тонової структури і, водночас, її постійного вар'ювання на мікротоновому рівні, бажання зафіксувати присутність певних ритмічних патернів, що обумовлені типом раги і проявити імпровізаційність їх втілення включала в смислові шари європейської академічної традиції «божественну енергію» Світу. Саме таке єднання музичних прийомів і філософських принципів усвідомлення свого «Я» як частини Космосу і обумовлювало концепційні засади найкращих представників західної культури першої третини ХХ ст. В їх числі знаходився і Моріс Деляж, який втілював провідні тенденції свого часу у оригінальній і самостійній концепції вокального циклу «Чотири індійські поеми».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова Валерія. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2024. №139. С. 22-38.
2. Саїд Е.В. Орієнталізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. 511 с.
3. Bhogal Gurminder Kaur. Racialized ornament in the exotic musical imagination: reflections on framing and decoloniality. *Open Access Musicology: Volume Two*, edited by Louis Epstein and Daniel Barolsky. Lever Press, 2022. P. 99–124.
4. Landormy Paul. *La Musique française après Debussy*. Paris: Gallimard, 1943. 380 p.
5. Pasler Jann. Race, Orientalism, and Distinction. *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*. New York, 2007; online ed. Oxford Academic, 31 Oct. 2023. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780195324891.003.0010> (accessed 16.12.2025).
6. Rodriguez Philippe. Maurice Delage : La Solitude de l'artisan. Genève : Éditions Papillon, 2001. 159 p.
7. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* edited by Nicholas Cook, Anthony Pople. Cambridge University Press, 2004. 818 p.
8. Vuillermoz Émile. La musique au concert. *Comœdia*, 19 janvier 1914. P.2. URL: www.retronews.fr/journal/comoedia/19-janvier-1914/775/2487963/2 (accessed 16.12.2025).

REFERENCES

1. Zharkova, Valeriia (2024). Klod Debiussi y Khazrat Inaiat Khan: zvuk yak Vsesvit [Claude Debussy and Hazrat Inayat Khan: Sound as the Universe]. *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho : zb. statey*. Kyiv. №139. S. 22-38. [in Ukrainian].
2. Said, E. (2001). Orientalizm [Orientalism]. Kyiv : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2001. 511 s. [in Ukrainian].
3. Bhogal, Gurminder Kaur (2022). Racialized ornament in the exotic musical imagination: reflections on framing and decoloniality. *Open Access Musicology: Volume Two*, edited by Louis Epstein and Daniel Barolsky. Lever Press, P. 99–124.
4. Landormy, Paul (1943). La Musique française après Debussy [French Music after Debussy]. Paris: Gallimard. 380 p. [in French].
5. Pasler, Jann (2007). Race, Orientalism, and Distinction. *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*. New York; online ed. Oxford Academic, 31 Oct. 2023. ULR: <https://doi.org/10.1093/oso/9780195324891.003.0010> (accessed 16.12.2025).
6. Rodriguez, Philippe (2001). Maurice Delage : La Solitude de l'artisan [The Solitude of the Craftsman]. Genève : Éditions Papillon, 159 p. [in French].
7. The Cambridge History of Twentieth-Century Music edited by Nicholas Cook, Anthony Pople (2004). Cambridge University Press, 818 p.
8. Vuillermoz, Émile. La musique au concert [Music at the concert]. *Comœdia*, 19 janvier 1914. P.2. ULR: www.retronews.fr/journal/comoedia/19-janvier-1914/775/2487963/2 (accessed 16.12.2025). [in French].

Дата першого надходження статті до видання: 26.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.03.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

