

ВІДГУК

офіційного опонента про дисертацію Асатурян Анни Самвелівни
**«Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі
у контексті музичного символізму»,**
подану на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Музична спадщина Клода Дебюссі (1862-1918) є невичерпним джерелом наукового пошуку. Її багатство і оригінальність виявляється як у вивченні окремих аспектів, так і системному підході до творчості митця. Естетичні погляди композитора, його музичний доробок, неодноразово піддавалися прискіпливому аналізу дослідницької думки, проте феномен Клода Французького є остаточно не вивченим. Допитливому розуму він щоразу розкриває нові грані свого неосяжного генія.

Хоча сам музикант виступав проти прирахування його до будь-яких «ізмів», творчість К. Дебюссі розглядається науковцями переважно в контексті двох основних художніх напрямів – імпресіонізму та символізму. Саме мистецтво «прихованого змісту» в проекції на камерно-вокальну творчість К. Дебюссі склало предмет представленого до захисту дослідження Анни Самвелівни Асатурян.

Відповідно до поставленої мети: «розкрити закономірності камерно-вокального стилю» композитора в «контексті музичного символізму» (с. 5), авторка вибудувала стратегію свого наукового пошуку.

РОЗДІЛ 1 вона цілком логічно присвятила осмисленню поняття «камерно-вокальний стиль» (підрозділ 1.1) та особливостям його становлення у творчості К. Дебюссі (підрозділ 1.2). Заглиблюючись у сутність основоположної понятійної тріади дисертації, дослідниця розподілила її на три складники: «камерний», «вокальний» і «стиль» (с. 10). Кожний з цих компонентів вона ретельно проаналізувала. Спираючись на фундаментальні дослідження Б. Асаф'єва, Т. Адорно, Є. Назайкінського, В. Холопової, С. Тишко та власні теоретичні узагальнення, у висновку до розділу дисертантка запропонувала власне визначення камерно-вокального стилю як «різновиду видового музичного стилю, специфічними особливостями якого є: а) синтез слова і музики, б) лірична спрямованість смисловираження, в) жанрово-стильова якість камерності, г) тяжіння до циклічності в її різних масштабних і поетико-музичних проявах – від "тематичних" сюжетоподібних наскрізних композицій до "добірок" декількох віршів одного поета та виконавського концертного компонування окремих взірців за ознаками їх художньої спорідненості» (с. 35).

Розмірковуючи про специфіку камерно-вокального стилю К. Дебюссі, Анна Самвелівна цілком природно звертається до французької «музичної ментальності», прояви якої в творчості композитора вбачає у ясності малюнку, конструкції, гармонічних обрисів та ритмічних членувань,

прозорості й рухливості музичної тканини, чистоті звукових барв, легкості візерунків та живому чутті пластичного, чітко окресленого і деталізованого руху (с. 27). Водночас авторка визначає, що камерно-вокальна музика К. Дебюссі являє особливий тип ліризму, який сформувався під впливом символістської поезії, і в цьому аспекті показовою є сама назва романсових творів «*Mélo-dies*», у якій закладена узагальнена символіка поетичного і музичного начал.

У пошуках відтворення музичної символіки авторка неодноразово звертається до сонета Ш. Бодлера «Відповідності», підкреслюючи, що саме поетика «відповідностей» є головним художнім принципом камерно-вокальної лірики Клода Французького. Старанно відшукуючи відповідності у вокальній та фортепіанній партіях *mélo-dies*, авторка погоджується з думкою музикознавця Л. М. Кокоревої, що у творчості майстра формується новий тип ансамблевого співвідношення, де фортепіано виступає носієм основних музичних символів, «покликаним розкрити увесь, іноді складно зашифрований зміст вірша» (с. 31-32). Слід зазначити, що ґрунтовне дослідження Л. М. Кокоревої, стало одним з основних теоретичних джерел дисертації Анни Самвелівни Асатурян. Ця монографія багаторазово цитується в роботі. Окремі розділи, як 3.2 («Символізм як провідна стилістична лінія у вокальній ліриці К. Дебюссі»), 4.1 («Стилістичні ретроспекції: старофранцузька поезія (на прикладі «*Auprès de cette grotte sombre*» з циклу «*Le Promenoir des deux Amants*» на вірші Т. Л'Ерміта та «*Ballade de Villon a s'amyé*» з циклу «*Trois Ballade de Francois Villon*») та підрозділ 3.2.1. («Відтворення поезії П. Верлена (на прикладі «*En Sour-dine*» з першої серії «*Fetes galantes*»)) базуються саме на положеннях роботи російської дослідниці. Іншими, найбільш цитованими із 170 вказаних у списку літератури джерел, є відома книга С. Яроцинського «Дебюссі, імпресіонізм і символізм» та стаття Г. Філенко «Вокальна лірика Клода Дебюссі у світлі розвитку жанру». Саме на останню дослідниця посилається в обґрунтуванні актуальності дисертації. Зокрема, вона вказує, що «власне вокальна музика К. Дебюссі розглядалася лише в окремих статтях, наприклад, в оглядовій статті Г. Філенко <...> Спеціальні ж дослідження, присвячені розгляду стильових рис вокальної лірики К. Дебюссі у необхідних для цього контекстах музичного символізму, зв'язку музики і слова, особливостей трактування фортепіанної партії, мотивно-фактурної організації матеріалу, на теперішній час відсутні» (с. 5). Проте, камерно-вокальна музика митця вже неодноразово отримувала наукове осмислення, зокрема в дисертаціях Л. А. Купець («Камерна вокальна творчість Клода Дебюссі в контексті французької художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ століття», Санкт-Петербург, 1995) та С. В. Луковської («Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора», Київ, 2005). Про наявність цих робіт Анна Самвелівна згадує наприкінці розділу 3.1. («Звуковий світ *mélo-dies* К. Дебюссі як музикознавча проблема»), жодним чином не заглиблюючись в сутнісний аналіз названих праць. Утім тематика цих робіт є настільки близькою до

представленого до захисту дослідження, що, на нашу думку, було б доречно провести паралелі або виявити розбіжності в наукових поглядах авторів, тим більше, що в роботі С. В. Луковської вокальні мініатюри К. Дебюссі на вірші П. Верлена вивчаються саме аспекти особливостей співвідношення музичного і вербального рядів.

Наслідуючи усталену традицію вивчення творчості французького майстра, ДРУГИЙ РОЗДІЛ авторка присвячує виявленню символістських та імпресіоністичних рис в камерно-вокальній ліриці К. Дебюссі. У теоретичному діалозі «за» і «проти», авторка зазначає, що «імпресіонізм дійсно торкнувся музики Дебюссі, проте це лише один її бік» (с. 41). «Сутність естетики і поетики літературного символізму практично повністю збігається з музично-символістським мисленням К. Дебюссі» (с. 42). Саме нова символістська поезія стала для К. Дебюссі «джерелом оновлення музичної мови в царині гармонії і колориту» (с. 53). «В поетичному слові, в його співвідношенні з музикою К. Дебюссі знаходить своєрідну "золоту середину", поєднуючи, синтезуючи натяки на сюжетно-дієвий ряд, що йде від "образної" поезії з музичною "без-образністю"» (с. 67).

У РОЗДІЛАХ III і IV від теоретичних міркувань дослідниця переходить до безпосереднього аналізу *mélodies* К. Дебюссі, жанр яких визначає як «зовсім новий концепт пісенно-романсової творчості, головною ознакою якого є злиття музики і поезії в формах символістської інтонаційної експресії, що тяжіє не до зовнішнього вираження емоцій, а до їх нібито відстороненого показу через систему натяків, стилістичних асоціацій і особливих принципів конструктивної організації музично-поетичного матеріалу» (с. 76). Спираючись на класифікацію тієї ж Л. М. Кокоревої, увесь масив камерно-вокальних творів композитора Анна Самвелівна розподіляє на шість напрямів: 1) любовну лірику, 2) «поезію тиші», 3) поезію «витончених емоцій», 4) поезію, в якій «світ людської душі» пов'язаний з «світом природи», 5) поезію, що за своєю мелодією тяжіє до музики, 6) вірші в прозі, складені самим композитором (с. 87-88). Із цих образних сфер авторка формує три базові блоки, за якими *mélodies* аналізуються в дисертації: 1) відтворення символістської поезії П. Верлена, Ш. Бодлера, С. Малларме, 2) омузикалення старофранцузької поезії, 3) поєднання авторства К. Дебюссі в текстах і музиці.

Рухаючись за наміченим планом, у підрозділі 3.2.1. («Відтворення поезії П. Верлена (на прикладі «*En Sourdine*» з першої серії «*Fetes galantes*») дисертантка аналізує романс «Під сурдину» (на вірші П. Верлена з першої серії «Вишуканих свят»). Тут вона відзначає наявність принципу зворотного співвідношення рельєфу (вокальна партія) та фону (партія фортепіано), у результаті чого партія супроводу отримує образно-значимого елементу. У цьому авторка вбачає одну з новаторських рис К. Дебюссі. Вона наголошує, що таким чином «композитор руйнує стереотипи романсового жанру» (с. 95).

У *mélodies* на вірші С. Малларме (підрозділ 3.2.2.) Анна Самвелівна зупиняється на творі «Явлення». Дослідниця вказує на принципово новий

тип побудови музичної тканини, а саме застосування «єдиного загального мотиву». Його остаточне ствердження як формоутворюючого фактора, за визначенням дисертантки, відбувається в поемі «Фонтан» з циклу «П'ять поем Бодлера» (підрозділ 3.2.3.). Погоджуючись з С. Яроцинським, авторка визначає, що у «Фонтані» К. Дебюссі «абсолютно звільняється» від впливу «вагнеризму» та «руської школи», що виявляється, насамперед, у «ставленні до звучності і гармонії» – використанні барв «чистих тембрів» (с. 104).

Омузикалення старофранцузької поезії дисертантка розглядає на прикладі романсу «Грот» (на вірші Т. Л'Ерміта, цикл «Прогулянка двох закоханих») та «Балади до коханої» (на вірші Ф. Війона, цикл «Три балади Франсуа Війона»). Прискіпливо аналізуючи особливості форми, мотивного розвитку, ансамблевого співвідношення, фактурні, ритмічні, динамічні чинники, Анна Самвелівна виявляє майстерність композитора у втіленні символістської образності. Вона підкреслює, що кожного разу для цього К. Дебюссі знаходить окремі прийоми і форми. У першому варіанті створює «вокально-фортепіанну прелюдію», побудовану на символістських «відповідностях», в іншому – вільні варіації на остинатну формулу з акцентуванням ліричної складової.

Останній підрозділ роботи дослідниця присвячує творам «Про берег» із циклу «Ліричні прози» та «Різдвяна пісня дітей, що залишилися без даху над головою», написаним на власні тексти К. Дебюссі. Авторка зазначає, що незважаючи на прозаїчну основу, ці твори зберігають всі ознаки жанру *mélodies*. Зокрема, один з основних критеріїв – автономність фортепіанної партії, яка, зазвичай, посідає провідну роль та переважно речитативного вокального викладу, що поєднуються на паритетних началах.

Визначаючи, новизну і практичну цінність представленого до захисту дослідження, особливо для виконавців і молоді, що навчається, слід зробити деякі зауваження і поставити запитання.

Підкреслюючи важливість виконавської атрибутики (динаміки, артикуляції, агогіки), авторка не вдається до конкретного аналізу засобів, якими досягається створення образності в *mélodies* К. Дебюссі. Утім, хотілося б дізнатися про ті особливі прийоми фортепіанної та вокальної техніки, які здатні відтворити всю витонченість, плинність і мінливість музики французького майстра.

У контексті вимог до текстового викладу слід вказати на повтори, до яких вдається авторка дисертації. Це стосується узагальнювальних розділів, де матеріал дублюється з підсумковими генеральними висновками (наприклад, сторінки: 110 – 163; 113 – 164; 150 – 167; 152 – 168-169).

Проте, висловлені зауваження не впливають на значущість дисертації. Її новизна не підлягає сумніву, адже вперше виявлено музично-символістську складову камерно-вокального стилю К. Дебюссі, введено у музикознавчий обіг твори, які в контексті музичного символізму раніше не вивчалися.

Результати дослідження можуть бути використані у викладанні навчальних курсів «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних

творів», «Музична інтерпретація», а також у практичній роботі виконавців – вокалістів і концертмейстерів, які опановують стилістику вокальної лірики К. Дебюссі.

Автореферат і публікації повністю відбивають зміст дисертації.

Загалом, наукове дослідження «Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму» відповідає вимогам МОН України, що висувуються до робіт такого роду, а його авторка, Асатурян Анна Самвелівна, заслуговує на присудження наукового ступеня «кандидат мистецтвознавства» за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Офіційний опонент –
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музично-інструментального
виконавства Сумського державного
педагогічного університету
ім. А.С.Макаренка



І.Г.Довжинець

Місто Глухів, Сумська область, Україна, дев'ятнадцятого травня дві тисячі сімнадцятого року.

Я, Боряк Д.Ю., приватний нотаріус Глухівського міського нотаріального округу Сумської області засвідчую справжність підпису на Відгуку офіційного опонента про дисертацію Асатурян Анни Самвелівни «Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму» подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03- музичне мистецтво - Довжинець Інни Георгіївни, який зроблений у моїй присутності.

Особу Довжинець Інни Георгіївни, яка підписала документ встановлено, її дієздатність перевірено.

Зареєстровано в реєстрі за № 448.

Стягнуто плати згідно ст. 31 Закону України «Про нотаріат».



Приватний нотаріус

