

ВІДЗИВ

офіційного опонента на дисертацію АСАТУРЯН Анни Самвелівни
«Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі в контексті музичного
символізму», представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Робота Анни Асатурян приваблює вже самим вибором теми, звертаючись до одного з перших інноваційних стильових напрямків у європейській культурі – в очікуванні радикального ХХ ст., коли все те, що було звичним і природним, сприймається як старомодне й неактуальне, натомість підноситься той художній погляд на оточуючий світ, який був немислимим ще кілька десятиліть до того. Музика в цьому процесі не лише не відставала від літератури чи живопису, але в деяких моментах виявлялась найбільш непримиренною і відважною, як наприклад, в експресіонізмі. Геніальність композитора отримує в такій системі цінностей зовсім інші характеристики, тож дисертантка розкриває всю неоднозначність, нерідко суперечливість, а навіть парадоксальність відгуку музичного генія на виклики своєї доби і континууму, в якому йому довелось перебувати, сягаючи до прикладу одного із знакових композиторів зламу ХІХ – ХХ ст., «Клода Французького» - Клода Дебюссі. Слушним видається вибір саме символістичного модусу індивідуального стилю та камерно-вокального жанру як такого, що розкриває його сутнісний естетичний код. Адже Дебюссі, подібно як і поети-символісти розумів мету мистецтва не в зображенні зовнішнього реального світу, який вони вважали вторинним, а в передачі «вищої реальності», «таємниці, котру в собі відкриває реальність». Для здійснення своїх намірів як поети, так і композитори, передусім сам Дебюссі, користувались можливостями символу, що виступав вираженням незвичайної інтуїції митця-медіума в будь-якій художній сфері: чи то в поезії, чи в театральних п'єсах, чи в живописних візіях, а чи в музиці.

Те, що для розкриття цього символічного, а точніше – символістичного ряду у творчості Дебюссі пані Асатурян обрала саме солоспіви, видається дуже слухним, хоча і далеко не однозначним підходом. На перший погляд, музика з текстом, на відміну від інструментальної музики, звужує поле інтерпретації змісту. Однак водночас наявність двох основних рівнів – інтонаційного і вербального – створює і значно ширшу амплітуду їх взаємозв'язку, від прямо ілюстративного до узагальнюючого основну змістовну складову вербального компоненту. На цю багатозначність вказує, зрештою, і сама дисертантка на стор. 27, зазначаючи: «камерно-вокальна творчість К. Дебюссі відображає особливий тип ліризму, який сформувався під впливом поезії символізму – нової течії, що виникла саме у французькій літературі ближче до кінця ХІХ сторіччя. Багатозначність символу, котрий вказує не на конкретний предмет або явище, а на його умовне, контекстне, дане за законами визначеного типу поетичного висловлювання, тлумачення, передбачає характерні риси музикального втілення поетичних першоджерел, до яких звертається композитор».

Так складність взаємодії слова і музики у камерно-вокальному жанрі значно зростає у інноваційних стильових напрямках ХХ ст. Зокрема символісти в літературі, а Дебюссі в музиці істотно оновили систему художньої комунікації, на що і вказує дисертантка на стор. 41: «для К.Дебюссі (символістська поезія стала – Л.К.) джерелом «творіння», привнесення «нового» як в «образ» так і в «ідею». «Образ» при цьому чуттєво відтворюється і сприймається, проте його «таємна ідея» немовби прихована всередині, являється, в сутності, «невимовною» (згадаймо слова самого К. Дебюссі – «музика є мистецтвом невимовного»)). Звідси і особливе відчуття простору і часу в музиці Дебюссі – не лише в інструментальній, але й у вокальній, в якій інтонація вбирає в себе – і водночас розчиняється в символічній поетичній мові, в якій предмет не називається прямо, але відображається у сотнях і тисячах дзеркальних призм, виявляючи різні свої приховані сутності. Адже – знову цитуючи поетів-

символістів, зокрема С. Маларме, «Назвати предмет – значить на три чверті знищити його чарівливість, котра полягає в поступовому вгадуванні, навіяти його – ось мрія», - стверджував поет. Саме цей процес «навіювання» в камерно-вокальних творах Дебюссі і прагне передусім розшифрувати дисертантка, і, слід визнати, їй це загалом доволі добре вдається. Її аналітичні студії відрізняються і теоретичною ґрунтовністю, і впевненим володінням термінологічним апаратом, і докладністю розгляду кожного виразового елементу.

А разом з тим, за кожним виразовим прийомом, застосованим композитором для втілення «навіювання мрії» пані Асатурян намагається розкрити його змістовну сутність, що, з одного боку, надто примарна і багатозначна, з іншого, все ж вписується в поле заданих поетичним текстом асоціацій і алюзій. Це дуже яскраво показано, наприклад, на прикладах пісень на слова С. Маларме.

Відтак дуже слушним і повністю обґрунтованим усім попереднім концептуально-аналітичним ходом міркувань дисертантки видається висновок про те, що «композитор йшов від багатозначної символіки слів тексту, керуючись принципом «*corresponences*» (Ш. Бодлер) – синергетичних «відповідностей» етико-конвенціональної властивості в системі «твор-реципієнт». Музика в руслі цього принципу покликана створити своєрідну «подвійну символіку», міжвидову «поліфонічну» гру смислів, не формульованих вербально, тяжіючих до без-образності» (с. 158). І дуже сподобалось опонентів спостереження, яке дисертантка наводить услід за Е. Денисовим: «*Mélodies* К.Дебюссі через арабеску стають формою організації «штучного хаосу», внутрішньо основаного на майже математичній роботі з мотивами і фактурними формулами» (с. 159).

Взагалі, в тракті читання дисертації відчувається, що її писав спеціаліст, глибоко перейнятий обраною темою. Особливо великою перевагою рецензованої дисертації є ретельне історичне, естетичне та теоретичне обґрунтування кожної із заявлених позицій. При такому

грунтовному та всебічному підході до кожного поняття не залишається «шпарин» для двозначного тлумачення, недомовленості чи недорозуміння поставлених авторкою проблем – хоча, перепрошую за парадокс, розмитість символічно-поетичного ряду в вокальних шедеврах Дебюссі до цього могла би дуже спонукати.

Плавно переходячи до запитань і зауважень, зазначу на маргінесі, що їх було доволі непросто знайти: настільки докладною і обґрунтованою є виклад кожної із поставлених проблем. Однак, в науці, як і в мистецтві, доброму немає меж, будь-яка наукова концепція тільки тоді має вагу, коли стимулює до наступних висновків, тож деякі положення роботи варто передискутувати детальніше.

Перше питання пов'язане з практично проігнорованим аспектом *виконання* солоспівів Дебюссі – всупереч твердженню авторки про те, що вони надто часто писались композитором у спрямованості на певного співака (чи співачку). Адже ж в інтерпретаційному полі текст розглядається як стимул до побудови власної художньо-образної концепції, з урахуванням множинності його смислів. Тим більше щодо музики ХХ ст. знімається жорстка детермінація якоїсь обраної художньо-образної позиції, відтак виконавець залишає за собою право на свободу вибору методів роботи з текстом і способів його тлумачення. Межі інтерпретації смислу стають прозорими, і, таким чином, активна вольова позиція виконавця відносно до тексту автора коригує його надто істотно – часом до непізнаваності у порівнянні з його первинним задумом. Текст, в зв'язку з особливим статусом інтерпретатора у декодуванні символів, перетворюється в інтертекст нових смислів, що кожного разу перетинаються з власним досвідом виконавця і обумовлюються його власними асоціаціями та алюзіями. Це спостереження в першу чергу торкається творів з такими багатозначними змістовними конотаціями, як символістична в своїй сутності камерно-вокальна творчість К. Дебюссі. Тож які найвідоміші інтерпретаційні версії солоспівів Дебюссі

Вам відомі і як вони, на Вашу думку, співвідносяться з задумом композитора?

Друге питання чи, точніше, друге проблемне поле, яке залишилось не до кінця «виораним» дисертанткою, торкається герменевтичного поля музичного тексту, тобто в певному сенсі продовжує попереднє запитання. Як сприймали сучасники і тогочасні критики камерно-вокальні шедеври Дебюссі, яким був ареал їх поширення, чи вони залишались «продуктом для внутрішнього споживання», чи, подібно як його фортепіанні, оркестрові п'єси, його єдина опера «Пелеас і Мелісанда» отримали загальноєвропейський резонанс? Наскільки я орієнтуюсь, саме пісні з усієї спадщини славетного митця залишились на маргінесі його популярності і не отримали такого гучного розголосу, як інші жанри. В чому ж була причина відмінностей у ставленні до інструментальних – і вокальних артефактів Дебюссі? Що суттєво: в майбутньому, практично протягом усього ХХ ст., та й початку ХХІ ст. камерно-вокальна творчість і надалі суттєво програє у поширеності в концертному обігу фортепіанним, камерним і оркестровим творам.

Третє питання залишається все в тому ж руслі, що і попередні. В його формулюванні виходимо з відомої максими, що музичний текст, як і будь-який інший, передусім художній текст, по своїй суті являється інтертекстом, тобто пов'язаний численними смисловими, естетичними, історичними, суспільно зорієнтованими «меседжами», як зараз модно висловлюватись, - з аналогічними артефактами свого часу й місця. Дисертантка ж переважно зупиняється на літературних паралелях і асоціаціях творчості композитора, що ж до музичних аналогій, віддає перевагу висвітленню тих первинних історичних етапів, від яких насправді відштовхувався Дебюссі: пізнього Середньовіччя та Ренесансу. Серед сучасників композитора більша увага приділяється іншому знаковому митцеві, метрові нововіденської школи Арнольду Шенбергу. Але ж поруч з Дебюссі творили новий образ художнього камерного співу інші французькі митці: Моріс Равель та Рікардо

Ган, Ерік Саті та Поль Дюка, та багато інших. Як співвідносились пошуки Дебюссі в камерно-вокальній царині з їх інноваціями в тому ж жанрі? Це дуже важливе питання, оскільки дозволяє з'ясувати міру неповторності шляху, обраного у *melodies* Клодом Французьким, визначити засоби, котрі демонструють іншу, у порівнянні з традиційною чи з іншими сучасними йому, техніку роботи з поетичним текстом у його камерно-вокальному втіленні.

Тож в аналізі камерно-вокальної творчості Дебюссі, опонента, перш за все цікавила би проблема прояву в музичному тексті дещо об'ємнішого історико-культурного контексту твору та композиторського «Я» («голос автора»), як також пропорція їх співвіднесення.

Наступне запитання спрямоване на уточнення естетико-стильових дефініцій вокальної спадщини Дебюссі. Пані Асатурян цілком і повністю відносить його камерно-вокальну творчість до сфери символізму. Проте його звернення до давньої французької поезії (зокрема до поезії Франсуа Війона та Т. Л. Ерміта) і пошук адекватних до її «букви і духу» засобів музичної виразності дозволяє припускати в його вокальному стилі риси неоренесансної стилістики в руслі всіх «неостилів» початку ХХ ст. І хоча дисертантка услід за Л. Кокоревою кілька разів згадує про близькість біографічних характеристик Війона та Верлена, називаючи їх обох проклятими поетами, дозволює собі наголосити надто істотну різницю у їх світовідчутті: самоіронічні рефлексії Війона, що вінчаються славнозвісними рядками: «Я – Франсуа, чому не рад! - Бо смерть чекає лиходія, І скільки важить його зад, Дізнається вже скоро шия...» - аж ніяк не кореспондують з верленовим гордовитим всезапереченням: «Не вірю в Бога я, глузую із людей, Все заперечую - знання, мораль, ідеї... Любов? Не хочу знать тих вигадок старих. Життям утомлена, пойнята жахом смерті, Моя душа - мов бриг, що поміж хвиль і криг Щомиті жде кінця в безжальній круговерті». І так як ренесансне світовідчуття Війона суттєво відрізняється від поетичного месіанства символістів (метафорично висловлюючись, кожен з них носив

іншу корону свого прокляття) так, ймовірно, і музичне прочитання цієї поезії Дебюссі мало різні стильові домінанти. Як оцінює цю гіпотезу пані Асатурян і які стильові напрями окрім символізму все ж схильна відмітити в камерно-вокальних творах композитора?

Останнє запитання, а швидше – зауваження торкається недостатнього врахування специфіки французької мови у розгляді музично-поетичної цілості солоспівів Дебюссі. Тут мимоволі згадується максима знаменитого філософа Густава Шпета (народженого, між іншим, у Києві) з праці «Внутрішня форма слова»: «Щоби розуміти слово, слід брати його в контексті, слід вставити в певну сферу розмови». В камерно-вокальних творах Дебюссі мовно-фонетичний елемент є винятково важливим, дисертантка сама це неодноразово визнає на сторінках дослідження. Однак у списку літератури немає жодної позиції, присвяченої специфіці французької мови, в тому числі літературної (було би найкраще, якщо би була опрацьована така праця французького вченого), відтак про особливу мелопоетичну пульсацію і фонетичну природу символістських текстів в дисертації пишеться доволі поверхово, на мою думку, недостатньо для того, щоби докладно обґрунтувати інтерпретацію слова в камерно-вокальних творах Дебюссі.

Детальніші пояснення цих опорних пунктів авторської концепції мають шанс зняти ряд недомовленостей і суперечностей, що природно виникатимуть при читанні роботи, і відкриють можливі перспективи її подальшого плідного розвитку. Проте всі зауваження та запитання носять швидше рекомендаційний характер і не ставлять під сумнів наукової вартості виконаної дисертації.

Робота є самостійним і оригінальним науковим дослідженням в галузі музичної науки. Автореферат стисло і сконцентровано передає основні положення дисертації, публікації відповідають нормам, встановленим ДАК МОН України.

Враховуючи всі вищенаведені міркування, можу зробити висновок, що дисертація Асатурян Анни Самвелівни «Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі в контексті музичного символізму», представлена до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, безсумнівно, заслуговує отримання пошукуваного ступеня.

Офіційний опонент

Кияновська Л.О.

професор, доктор мистецтвознавства
завідувач кафедрою історії музики
Львівської національної музичної
академії ім. М.Лисенка

18.05.2017

