

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

АСАТУРЯН Анна Самвелівна

УДК [78.071.1 : 784.3 (44)] : 7.036.45

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ СТИЛЬ К. ДЕБЮССІ
У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО СИМВОЛІЗМУ**

Спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

**дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Харків – 2017

Дисертацією є рукопис

Робота виконана у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор
ІГНАТЧЕНКО **Георгій Ігорович**,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
професор кафедри теорії музики

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
КИЯНОВСЬКА **Любов Олександрівна**,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка,
завідувач кафедри історії музики

кандидат мистецтвознавства, доцент
ДОВЖИНЕЦЬ **Інна Георгіївна**,
Сумський державний педагогічний університет
імені А. С. Макаренка,
доцент кафедри музично-інструментального
виконавства

Захист відбудеться «29» травня 2017 р. о 10³⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою : 61003, м. Харків, м. Конституції 11/13.

Автореферат розісланий « 25 » квітня 2017 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства,
доцент



М. С. Чернявська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Камерно-вокальна лірика – вид музично-поетичної творчості, який найбільш повно відповідає природі музики як ліричного за перевагою мистецтва. Від античності до Новітнього часу цей музично-художній феномен постійно привертав до себе увагу композиторів і виконавців. Більш того, камерно-вокальне музикування в його різноманітних «пластових» формах (фольклор, «третій» пласт, потім академічна музика) часто ставало джерелом загального прогресу музичного мистецтва, основою формування нового інтонаційного фонду (Б. Асаф'єв) на різних етапах еволюції музичного мислення. Наприклад, такий масштабний синтетичний жанр, як опера, формувався з камерно-вокального джерела (Флорентійська камерата) і лише потім «обростав» оркестрово-хоровою та театральньо-сценічною атрибутикою.

Важливу історичну роль камерно-вокальна лірика відіграла й у романтичному мистецтві ХІХ ст. (пісенний симфонізм Ф. Шуберта), мала значний вплив на інші жанри музичної творчості – інструментальний ансамбль, симфонію, хорові концертні жанри, оперу. У цьому зв'язку актуальною для вивчення є камерно-вокальна творчість К. Дебюссі – композитора, який заклав основи стилістики Новітньої музики, яка фактично з його творчості і починається. Вокальна лірика К. Дебюссі, яку охоплює типово французький жанр *mélodie*, у наявних на сьогоднішній день дослідженнях і статтях (А. Альшванг, А. Букурешлієв, Е. Денисов, Л. Ізмайлова, Л. Кокорева, В. Козлов, Ю. Кремльов, Л. Купець, С. Луковська, І. Мартинов, С. Панкратов, Л. Сабанєєв, Г. Філенко, В. Янкелевич, С. Яроциньський) відображена переважно в оглядовому плані, зокрема, у якості передтечі до «Пеллеаса і Мелізанди», фортепіанних циклів, камерно-інструментальних та оркестрових творів.

Власне вокальна музика К. Дебюссі розглядається лише в окремих статтях, наприклад, в оглядовій статті Г. Філенко із збірки «Дебюссі і музика ХХ ст.». Спеціальних досліджень, присвячених розгляду стильових якостей вокальної лірики К. Дебюссі в необхідних для цього контекстах музичного символізму, зв'язку музики і слова, особливостей трактування фортепіанної партії, мотивно-фактурної організації матеріалу, на сьогодні немає.

Тому актуальність обраної теми зумовлена:

- значущістю камерно-вокального жанру в еволюційних процесах музичного мистецтва минулого і сьогодення;
- художньо-стильовою вагомістю камерно-вокальної лірики К. Дебюссі як творця її нового типу;
- необхідністю вивчення комплексу вокально-інструментальних засобів втілення ідеї символістської поезії, поезії у прозі та інших літературно-мовних джерел у їхньому «омузиченні» К. Дебюссі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського відповідно до комплексної теми «Методологічні проблеми та методичні засади сучасного музикознавства: теоретичні, естетичні, соціологічні та психолого-

педагогічні аспекти» на 2012 – 2017 роки (протокол № 4 засідання вченої ради університету від 29. 11. 2012 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26. 11. 2015 року).

Мета дослідження – виявити закономірності камерно-вокального стилю К. Дебюссі у контексті музичного символізму. Дана мета зумовила вирішення наступних дослідницьких завдань:

- систематизувати та доповнити методологію вивчення камерно-вокального стилю К. Дебюссі;
- охарактеризувати символістську складову вокальної лірики К. Дебюссі у її співвідношенні з імпресіоністичною;
- виявити новаторські риси *mélodies* К. Дебюссі на тексти поетів-символістів;
- розглянути символістську складову *mélodies* К. Дебюссі на вірші старофранцузьких поетів та власні прозаїчні тексти.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальний стиль К. Дебюссі; **предмет** – його музично-символістська складова.

Матеріал дослідження становлять зразки *mélodies* К. Дебюссі, у яких найбільш наочно відображується становлення методу музичного символізму: «*En Sourdine*» з першої серії «*Fetes galantes*» на вірші П. Верлена; «*Apparition*» на текст С. Малларме; «*Le Jet d'Eau*» з циклу «*Cinq Poemes de Baudelaire*»; «*Auprès de cette grotte sombre*» з циклу «*Le Promenoir des deux Amants*» на вірші Т. Л'Ерміта; «*Ballade de Villon a s'amyé*» з циклу «*Trois Ballade de Francois Villon*»; «*De Grève*» з циклу «*Proses Lyriques*» і «*Noél des Enfants, qui n'ont plus de maison*» на тексти К. Дебюссі.

Методи дослідження базуються на сукупності загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів, необхідних для розкриття його теми. Серед них:

- *діалектичний*, що сприяє виявленню стильових складових творчості К. Дебюссі як єдності загальноєвропейських і національних традицій та новаторства;
- *історико-культурологічний*, що використовується для виявлення загальних стильових закономірностей естетико-світоглядного й соціокультурного рівнів, відображених через вокальну лірику К. Дебюссі;
- *дедуктивний*, обумовлений спрямованістю дослідження від загального (камерно-вокальний стиль) до особливого (музичний символізм) і до конкретного (авторські риси вокального стилю К. Дебюссі);
- *компаративний*, який використовується для порівняння стилістики камерно-вокальних творів К. Дебюссі, написаних на різні літературні тексти та у різні періоди цієї творчості;
- *метод жанрово-стильового аналізу*, який застосовується для виявлення символістської складової *mélodies* К. Дебюссі;
- *метод фактурного аналізу*, який відображає мотивно-фактурну складову співвідношення вокальної та інструментальної партій у *mélodies* К. Дебюссі.

Теоретичною базою дисертації є дослідження і статті, згруповані за трьома «блоками» проблем: *стилю і жанру в музиці, музичної форми, їхньої специфізації у камерно-вокальній сфері* (Т. Адорно, Б. Асаф 'єв, Н. Говорухіна, І. Довжинець,

О. Катрич, Л. Кияновська, О. Корнієнко, Л. Купець, С. Луковська, Ю. Малишев, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, С. Скребков, О. Соколов, А. Сохор, Е. Трембовельський, С. Тишко, А. Хасаншин, Ю. Холопов, В. Холопова, А. Хуторська, Л. Шаповалова, А. Шенберг, С. Шип); *культурології, мистецтвознавства, філософії, літературознавства, естетики, семіотики, лінгвістики у їхньому зв'язку з проблемо музичного символізму* (А. Бєлий, А. Бергсон, І. Гете, В. Кандінський, О. Леонтєв, О. Лосєв, Ю. Лотман, О. Михайлов, І. Пясковський, О. Рощенко, Г. Сорокіна, В. Суханцева, І. Фещенко-Скворцова, Т. Чередниченко, В. Шкловський, А. Шопенгауер); *естетики і поетики творчості К. Дебюссі, зокрема, у світлі проблеми музичного символізму* (А. Альшванг, І. Глебов (Б. Асаф 'єв), Е. Денисов, І. Денисенко, Б. Єгорова, Л. Ізмайлова, В. Козлов, Л. Кокорева, Н. Комкова, Ю. Кремльов, Р. Куницька, М. Лонг, І. Мартинов, С. Панкратов, І. Портная, К. Розеншильд, Т. Рощина, Л. Сабанєєв, Г. Філенко, Д. Фрішман, Г. Шнеєрсон, С. Яроцинський, J. Barraqué, A. Boucourechliev, D. Code, H. Eiment, F. Gervais, E. Jensen, A. Liess, C. Maclair).

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації **вперше**:

- окреслено та систематизовано методологічні засади вивчення камерно-вокального стилю, запропоновано його зведене визначення;
- виділено музично-символістську складову камерно-вокального стилю К. Дебюссі в його зв'язках з французькою символістською поезією;
- запропоновано методику комплексного жанрово-стильового та мотивно-фактурного аналізу найбільш показових в цьому плані *mélodies* К. Дебюссі.
- залучено до музикознавчого обігу камерно-вокальні твори К. Дебюссі, які у даному аспекті раніше не вивчалися.

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використанні у вивченні камерно-вокальних стилів інших композиторів, які звертаються до втілення символістської поезії. Результати дослідження можуть стати складовими навчальних курсів «Історія світової музичної культури», «Сучасна музика», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» для бакалаврів і магістрів вищих музичних навчальних закладів України. Положення роботи можуть бути корисними і для виконавців – вокалістів і концертмейстерів, які звертаються до вокальної лірики К. Дебюссі.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її основні положення викладені в доповідях автора на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: «Класика в сучасній культурі» (Харків, 2013); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2014), «Музикознавчі студії» (Львів, 2015), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих вчених» (Харків, 2015).

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири статті в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, та стаття в періодичному виданні «Південно-Російський музичний альманах» (Росія).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, чотирьох Розділів, восьми підрозділів, трьох пунктів, Висновків, Списку використаних джерел.

Загальний обсяг дисертації становить 191 сторінку, з них основного тексту – 169 сторінок. Список використаних джерел налічує 170 позицій (19 сторінок), з них 22 – іноземними мовами.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, сформульовано мету, завдання, об'єкт, предмет дослідження, охарактеризовано його методологічну та теоретичну базу, наукову новизну, практичне значення, наведено дані про апробацію результатів.

Розділ 1 «Методологічні засади вивчення камерно-вокального стилю К. Дебюссі» містить розробку загальних питань, пов'язаних з теорією даного стильового різновиду.

У **підрозділі 1.1. «Камерно-вокальний стиль: три складові поняття»** запропоновано стислі характеристики цих складових, серед яких найзагальнішою є категорія «стиль», у даному випадку – певного виду музики або видовий стиль (В. Холопова). У музично-стильовій ієрархії цей рівень стилю розташовується в центрі, між жанровим, національним і епохальним стилями, які стоять «над» ним, стилями творчих особистостей і стилем твору, розташованими «під» ним. Такий «*topos*» видового стилю означає сполучення у ньому «типового» та «індивідуального».

Другою складовою даного поняття є «камерність» – одна з родових категорій музики, що визначається особливим естетико-комунікативним статусом. Поняття «камерний» в поєднанні зі словом «стиль» слід розглядати у двох аспектах: 1) функціонально-художньому, як вищу сферу зосередження музичного (Б. Асаф'єв); 2) фактурно-технологічному, що враховує особливий внутрішній устрій камерної музики, заснованої на потенційній рівноправності її виконавських складових (Т. Адорно).

Третій член тріади «камерно-вокальний стиль» – «вокальний» – в поєднанні з терміном «стиль» висуває цілий ряд питань, пов'язаних уже безпосередньо з видовою специфікою цього роду музикування. Одним із центральних у розгляді вокального стилю у всіх його різновидах є питання про взаємодію слова і музики, а також супутніх цій проблемі питань національної мови, літературної поетики, вокально-виконавського мистецтва, мистецтва ансамблю в діяльності вокаліста й концертмейстера.

Проблема «слово і музика» у вокальному стилі пов'язана з комплексом проявів мовної інтонації, вищою академічною формою якої є камерна вокальна лірика концертного плану. Тут діє як основоположний нормативний принцип «слово – деталізує, музика – узагальнює» (Ю. Малишев), але форми його прояву виступають як суто індивідуальні.

Поєднуючи три складові поняття «камерно-вокальний стиль», можна запропонувати його зведене комплексне визначення. *Камерно-вокальний стиль – різновид видового музичного стилю, специфічними особливостями якого є:* а) синтез слова і музики (окрім співу без слів); б) лірична спрямованість

смисловираження, в) жанрово-стильова якість камерності, г) тяжіння до циклічних форм у їхніх різних поетико-музичних проявах.

Камерно-вокальний стиль кореспондує з відповідною йому системою жанрів з виділенням «особистісних» і «ситуаційних» ознак (Є. Назайкінський). Особистісний фактор наявний навіть у фольклорних і напівфольклорних пісенних творах, а в концертно-камерній ліриці він у зв'язці «композитор-поет» взагалі опиняється на першому плані. Ситуаційна складова камерно-вокальної лірики реалізується через комунікацію концертуючих музикантів і публіки.

У підрозділі 1.2. «Специфіка та лінії еволюції камерно-вокального стилю К. Дебюссі» зазначено, що симбіоз камерності й лірики є визначальним як для цього жанру взагалі так і для творчості у ньому К. Дебюссі. Водночас у вокальній ліриці Клода Французького (так на батьківщині називають К. Дебюссі) втілені ключові ідеї національного стилю, що відрізняються: 1) ясністю архітектоніки, 2) прозорою і рухомою фактурою, 3) чистими гармонічними тембрами, 4) опорою на жанрові начала моторики та речитації, 5) особливою роллю музичної символіки узагальнювального змісту.

Підкреслено, що в основі камерно-вокального стилю К. Дебюссі лежать ідеї і принципи символістської поезії, що втілюються музично. Саме літературний символізм визначив кредо К. Дебюссі – «Музика починається там, де слово є безсилим; музика створена для невимовного». Композитор йшов від багатозначної символіки слів тексту, керуючись принципом «*correspondences*» (Ш. Бодлер) – синергетичних «відповідностей» етико-конвенційного змісту в системі «твір-реципієнт». Музика в руслі цього принципу покликана створити своєрідну «подвійну символіку», міжвидову «поліфонічну» гру смислів, які не формулюються вербально, тяжіють до без-образності (О. Лосєв).

У пошуках аналога вербально-символістських відповідностей в музиці К. Дебюссі знаходить його в техніці «єдиного загального мотиву», естетично спорідненого з принципом арабески у живописі. *Mélo-dies* К. Дебюссі через арабеску стають формою організації «штучного хаосу», внутрішньо заснованого на майже математичній роботі з мотивами та фактурними формулами (Е. Денисов).

У поезії символістів, давньофранцузьких традиціях, звуках природи К. Дебюссі знаходив «музичні відповідності» тим ідеям і відчуттям, які народжувалися в його художній свідомості. У першу чергу це була ідея «поезії тиші», що розповсюджується по всіх параметрах звуковираження. Одночасно К. Дебюссі мислив свої *mélodies* як звукові символи-аналоги поетичної мови, а тому шлях, пройдений К. Дебюссі у галузі камерно-вокальної лірики, характеризується прагненням композитора звільнитися від влади слова, виявити його потенційний символістський сенс. *Mélo-dies* К. Дебюссі – вокально-фортепіанні мініатюри, побудовані на основі своєрідної прелюдійно-імпровізаційної техніки зі значною автономізацією інструментальної партії. Ця ключова риса жанру *mélodie* (В. Нечепоренко) у поєднанні з модальністю гармонії визначає своєрідне «поглинання» вокальної партії інструментальною. Вокальне інтонування у К. Дебюссі суттєво відрізняється від аріозності і пісенності та є близькою до барокової інструментальної «мовної гри» («*sprechendes*» *spiel*), а у витоках – до григоріанської псалмодії. *Mélo-dies* К. Дебюссі асимілюють особливий стиль

силабічної аметричної речитації французької мови – майже безакцентної, але вишуканої і далекої від побутової розмовності (Л. Кокорева).

У **Розділі 2 «Символізм та імпресіонізм у камерно-вокальній ліриці К. Дебюссі»** на підставі узагальнення положень попередніх досліджень (С. Яроцинський, Л. Кокорева, В. Янкелевич, Ю. Кремльов, А. Букурешлієв, І. Белза) здійснено розгляд співвідношення цих категорій у змісті та формі дебюссістських *mélodies*.

У **підрозділі 2.1. «Символістська поезія як джерело звукового новаторства К. Дебюссі»** на основі зіставлення змісту понять «імпресіонізм» та «символізм» зроблено висновок про універсальний характер музичного «вираження» і «осмислення», властивих творчому методу К. Дебюссі. При цьому камерно-вокальна лірика виступає як стилеутворююча домінанта творчості К. Дебюссі, «промені» від якої розходяться на всі жанри його музики.

У трактуванні символу в музиці К. Дебюссі йшов у напрямку, який був загальним для пошуків художників і поетів Новітнього часу. У цьому історичному ареалі музика стає своєрідним орієнтиром для митців інших професій, які прагнули до вираження «безсловесного», «надсловесного» (література), «без-образного», позбавленого предметності (живопис). Центральним завданням у пошуках нового художнього вираження стає категорія «сугестія» – «навіювання» (А. Бергсон). Для її реалізації у мистецтві музики найбільш прийнятним є символ, сутність якого сягає до міфологічного, колективного несвідомого (К. Юнг).

У найширшому сенсі символ – це «вектор сенсу» (С. Яроцинський), в якому все довірено кмітливості реципієнта художнього артефакту. Інтерактивність символу відображена в особливій конвенції між художником і споживачем його творіння, що стосується й символістського методу К. Дебюссі.

У **підрозділі 2.2. «Музичні символи та їхні поетичні аналоги. Відношення до слова»** зазначено, що К. Дебюссі «упредметнює», виводить на поверхню новітньої історії давню міфологічну символістську ідею про зв'язок музики з езотерикою, при якому символ залишається непізнаним, нерозшифрованим – він завжди є «процесом». Такі символи, як «Пагорби, що танцюють», «сумуюче» або «радісне» море тощо – типові, константні за значенням асоціації, що культивуються у музичній символіці К. Дебюссі. Це – вже не «аналітичне», а «магічне» мислення, що впливає з девізу символізму в мистецтві – «усе в усьому» (А. Бєлий). У музиці К. Дебюссі, поряд з відчутними впливами неоромантизму (Р. Вагнер) зникає тема сповідальності, зате з'являється новий «антигерой», «антисуперлюдина» (А. Букурешлієв). Символістська поезія стала для К. Дебюссі джерелом звукового новаторства у двох його вимірах: 1) принципі «єдиного загального мотиву»; 2) «геометричному хаосі» арабески, упорядкованому в математично розрахованій формі.

На цій основі *mélodies* К. Дебюссі репрезентують і нове співвідношення слова й музики. Слово зберігає своє початкове значення як носій «стилю й форми» (Платон), а музика «автономізується», «витісняючи» слово в царині смисловираження. Проблема «слово і музика» у вокальній ліриці К. Дебюссі пов'язана із самою природою «слова сенсу» й «слова звуку» (О. Потебня), що

результується у понятті «інтелігенція» як еквівалента «свідомості», тобто «співвіднесеності сенсу із самим собою» (О. Лосєв).

Стосовно *mélodies* К. Дебюссі адаптаційні процедури, пов'язані зі ступенем адекватності слова й музики (А. Хуторська), набувають зовсім іншого змісту. *Mélodies* К. Дебюссі - «чиста лірика» аніконічної знаковості, наповнена рухомими метафорами й символами у вербальних текстах і музиці. Для К. Дебюссі звукове новаторство у сфері вокальної лірики означало звільнення інтонації («мотиву») (як словесної, так і музичної) від емоційного навантаження. У вокальній ліриці К. Дебюссі значною мірою втрачається узагальнююча функція музики та деталізуюча – слова. Його *mélodies* не містять спеціальних розмежувальних елементів – слово й музика в них злиті в єдиний звукосимволістський комплекс.

Розділ 3 «*Mélodies* К. Дебюссі й символістська поезія: аспекти стилістичного взаємозв'язку» присвячено дослідженню мовно-формальних аспектів цього питання.

Підрозділ 3.1. «Звуковий світ *mélodies* К. Дебюссі як музикознавча проблема» містить, поряд з оглядом наявної літератури із цієї проблематики (Г. Філенко, А. Владимірова, Л. Купець, С. Луковська), систематизацію останньої за двома напрямками : 1) відображення К. Дебюссі загально-стилістичних тенденцій у вокальній ліриці Європи рубіжу XIX – XX століть; 2) індивідуального втілення композитором типово французького жанру *mélodie*. Це означало створення К. Дебюссі принципово нового концепту пісенно-романсового жанру, головною ознакою якого було злиття музики й поезії у формах символістської інтонаційної експресії, яка за генезою сягає до середньовічно-ренесансної моделі «поезо-музики» (В. Шишмарьов). Ознаками жанрового новаторства К. Дебюссі у цій сфері було тяжіння не до зовнішнього вираження емоцій, а до їхнього відстороненого показу через систему натяків, стилістичних алюзій й особливої техніки організації мотивно-фактурного комплексу твору.

У **підрозділі 3.2. «Символізм як провідна стилістична лінія у вокальній ліриці К. Дебюссі»** зазначено, що стиль К. Дебюссі в жанрі *mélodie* є універсальним у двох сенсах – ретроспективному (традиції минулого) і перспективному (нова мовна семантика). Це стосується й співвідношення слова й музики, що розкривається у двох значеннях – естетико-комунікативному (академізація жанру *mélodie*, що вийшов із салонів на концертну естраду) і технологічному (ускладнення жанру за стилістикою). «Над» цими факторами стоять узагальнюючі стильові константи у вигляді: 1) прихильності К. Дебюссі до музичного символізму; 2) опори на французькі національні витоки. «Змінні» значення відносно цих констант мають стилістичні моменти, пов'язані: а) з трьома періодами творчості композитора, б) з вибором (або створенням) поетичних текстів. На цій основі виділено наступні стилістичні «лінії-блоки» *mélodies* К. Дебюссі: 1) втілення символістської поезії; 2) «омузичення» старофранцузької поезії; 3) об'єднання авторства К. Дебюссі в текстах і музиці (*mélodies* на власні прозаїчні тексти).

У **пункті 3.2.1. «Відтворення поезії П. Верлена (на прикладі “*En Sourdine*” з першої серії “*Fetes galantes*”»)** зазначено, що саме поезія цього автора була для К. Дебюссі відправною точкою в розробці його власної системи музичної символіки. Цей романс репрезентує цілу низку типових рис цього творчого тандему. Він є

показовим у багатьох відношеннях і як відображення стилю К. Дебюссі-символіста, для якого характерні: 1) індивідуальний підхід до кожного вірша; 2) узагальнений тип музичного втілення поетичного тексту; 3) особлива будова фактури, де статика поєднується з динамікою у вигляді контрольованої імпровізації (Ж. Барраке); 4) відсутність як такої звукозображальності.

«*En Sourdine*» містить два взаємозалежних плани символістської образності: 1) мотив любові; 2) фон тиші. У жанровості тут переважають риси пасторалі. Вертикаль фактури будується на основі типової для К. Дебюссі обертової гармонії. У фактурній атрибутиці виявлена характерна особливість дебюссістського нюансування – «волюмен» (маса) фактури є значним, а сила звуку – майже завжди незначною (С. Яроцинський). Вокальна лінія за витоками тяжіє до модальності і ніби накладається на барвисті гармонії інструментальної партії. Її мотиви постійно оновлюються і не повторюються, ніби не структуруються. Фортепіанна ж партія, навпаки тяжіє до структурування (проста тричастинна форма з динамізованою репризою).

«*En Sourdine*» – своєрідній епіграф до стилю К. Дебюссі в галузі камерно-вокальної лірики, який характеризується зворотним співвідношенням «рельєфу» й «фону»: функцію першого здебільшого бере на себе інструментальна партія, а функцію другого – вокальна.

У пункті 3.2.2. «*Méodies* на вірші С. Малларме (на прикладі “*Apparition*”)» зазначено, що головною причиною звернення К. Дебюссі до даного тексту була його «барочна емблематика» (С. Яроцинський). На відміну від верленівської «*En Sourdine*», вокальна партія тут не є «речитативно-нейтральною», а наближається до декламаційної аріозності. На цій основі виникає своєрідна вокальна інтонація, відображена через псалмодію-речитацію вісімками в дуолях і тріолях із ритмічним «гальмуванням» наприкінці фраз. З «*Apparition*» починається й лінія автоцитат. Мотив на слова «*Dans le calme des fleurs vaporeuses*» («У тиші туманних квітів ...») двадцять років по тому буде повторений К. Дебюссі з іншим текстом у сцені біля басейну в опері «Пеллеас і Мелізанда». Порівнюючи стилістику обох проаналізованих романсів, можна констатувати прояв двох начал у *méodies* К. Дебюссі: 1) суто мовленнєвого, емоційно «приглушеного», де уникається афектація («*En sourdine*»); 2) синтетичного, де аріозно-декламаційний тип вокального інтонування поєднується з псалмодіюванням («*Apparition*»). Це відображено і через рівень автономізації фортепіанної партії, який є вищим у першому з цих творів.

У пункті 3.2.3. «К. Дебюссі й Ш. Бодлер (на прикладі “*Le Jet d’Eau*” з циклу “*Cinq Poemes de Baudelaire*”)» зазначено, що К. Дебюссі переймає від автора «відповідностей» («*Correspondances*») ідею синестезії відчуттів нав’язаних природою, перенесених на етичні цінності (С. Панкратов). Стилістичну «рубіжність» бодлерівських *méodies* найвиразніше відтворено у романсі «*Le Jet d’Eau*» – останньому за написанням і третьому за номером у циклі «*Cinq Poemes de Baudelaire*». Головне в «*Le Jet d’Eau*» Ш. Бодлера – смислова симетрія образу водної стихії й почуттів двох закоханих. Водна стихія тут не є фоном: «голос фонтану» символізує «відповідності» інтонацій природи й людської душі. Це відображено у фактурно-гармонічному комплексі романсу, де обігрується секундово-терцовий

мотив, як символ цієї «відповідності» (секунда уособлює «краплі фонтану», терція - «зітхання закоханих»). У фактурі «*Le Jet d'Eau*» К. Дебюссі остаточно досягає якості єдиного загального мотиву, який не є синтаксичною одиницею, а виступає як основа музики у всіх її просторово-часових параметрах.

Розділ 4 «Музична символіка у відтворенні К. Дебюссі старофранцузької поезії та *mélodies* на власні прозаїчні тексти» містить розгляд цих двох тематико-стилістичних «блоків» у вокальній ліриці композитора.

У підрозділі 4.1. «Стилістичні ретроспекції: старофранцузька поезія (на прикладі «*Auprès de cette grotte sombre*» із циклу «*Le Promenoir des deux Amants*» на вірші Т. Л'Ерміта та «*Ballade de Villon a s'amyé*» із циклу «*Trois Ballade de Francois Villon*»)» зазначено, що показовою тут є розробка національно-французьких витоків, які у камерно-вокальному К. Дебюссі стилі проявилися через: 1) глибоке історичне занурення до художньо поетичних джерел – старофранцузької поезії мовою оригіналу; 2) орієнтацію на жанрові форми цієї поезії. Звернення К. Дебюссі до текстів поетів «старої Франції» визначаються у даній дисертації як стилістичні ретроспекції. Жанрова семантика та «музика» вірша, що йдуть від поетів, втілюються композитором індивідуально, з істотною переробкою у вигляді монодії-декламації у вокальній партії й фортепіанних «коментарів» до неї, тобто за законами жанру *mélodie*. Як зразок такого жанрового підпорядкування у дисертації аналізується *mélodie* на текст популярного у XVII ст. поета-лірика Т. Л'Ерміта. Показово, що романс «*Auprès de cette grotte sombre*» на текст Т. Л'Ерміта – єдиний випадок, коли К. Дебюссі двічі звертався до одного й того ж вірша (відповідно, в 1904 р. у циклі «*Trois chansons de France*» на тексти Шарля Орлеанського і в 1910 р. в циклі під загальною назвою «*Le Promenoir des deux Amants*» на текст Т. Л'Ерміта). Символіка «*grotte sombre*» Т. Л'Ерміта полягає у наступному: 1) цей символ є неоднозначним, а також «нематеріальним»; 2) він містить у собі більш загальну «розпредметнену» ідею «боротьби світла та темряви». У «*grotte*» К. Дебюссі основою композиції є модифікований «мотив зову», запозичений з опери «Пеллеас і Мелізанда» (сцена біля басейну), представлений у двох варіантах – висхідному й низхідному, а також у різних дублюваннях – квартових, квінтових, секстових. Загальна опора на принцип остинато поєднується з варіантним оновлюванням. У результаті дана *mélodie* стає вокально-фортепіанною прелюдією, де головний акцент зроблено на символістських «відповідностях», які розповсюджено за трьома параметрами: 1) від поетичного тексту Т. Л'Ерміта – на вокальну монодію-декламацію; 2) від початкового показу «мотиву зову» в інструментальній партії – на весь її фактурно-гармонічний комплекс; 3) від сполучення «вокальна монодія – інструментальне варіантне остинато» – на всю цілісну композицію.

Ще одним із поетів «старої Франції», що зацікавив К. Дебюссі, був Ф. Війон, стиль якого відрізнявся поєднанням ранньоренесансної символіки з яскраво вираженими фольклорними джерелами. Провідним жанром поезії Ф. Війона, якого у Франції називали «проклятим поетом» (як і символіста П. Верлена), була балада, «переклад» якої на музично-символістську мову *mélodies* К. Дебюссі вимагав значної переробки. Композитор акцентує ліричну складову поетичного тексту, що дає можливість створення своєрідного «гібриду» – поєднання жанрів пісні-балади та *mélodie*. Естетику й поетику *mélodie*, що відрізняються особливою структурою

жанру з домінуванням музики над поезією (В. Нечепоренко) найяскравіше унаочнено в першому номері циклу «*Trois Ballade de Francois Villon*» - «*Ballade de Villon a s'amyé*». Він складається з декількох фаз, об'єднаних загальною мотивно-остинатною логікою. Перша фаза відрізняється моделюванням стану застигlosti й туги, для передачі якого К. Дебюссі знову використовує автоцитату - «мотив зову» (фортепіанна партія), який двічі переривається при зміні розділів тричастинної (трифазної) композиції. Оповідальна форма балади «цементується» варіаційно-остинатною звуковою ідеєю, що цілком відповідає символістському методу як ключовому у вокальній ліриці К. Дебюссі.

У підрозділі 4.2. «Ліричні прози» на власні тексти (на прикладі «*De Gréve*» із циклу «*Proses Lyriques*» та пісні «*Noél des Enfants, qui n'ont plus de maison*») продовжено розгляд визначеної вище тенденції до «символістської ліризації» у *mélodies* К. Дебюссі. Цикл «*Proses Lyriques*» складається з чотирьох номерів, серед яких для аналізу як найбільш «символістський» обрано другий – «*De Greve*». Зазначено, що жанр віршів у прозі (А. Бертран) у Франції кінця XIX ст. зазнав істотних метаморфоз, спрямованих від романтичного до символістського трактування, що й відображено у текстах К. Дебюссі з їхніми численними метафорами й алегоріями. Сама назва циклу «*Proses Lyriques*» має й інше тлумачення - фр. «*lyrique*» означає не тільки «ліричний», а й «музичний», «захоплений». Цим модусом-станом і пронизаний романс «*De Greve*», у якому основний стилістичний «нахил» можна позначити як змішаний, символістсько-імпресіоністичний, що зумовлено наявністю в тексті улюбленої К. Дебюссі «морської теми». «*De Greve*» – «найвокальніший» номер циклу, хоча фортепіанний звукопис у ньому все ж превалує. Скріплювальну роль в архітектоніці тут відіграють типові для К. Дебюссі-колориста органні пункти басів. Вони складають «крупний план» звукового комплексу даної вокально-фортепіанної поеми-мініатюри, а «деталі» її музичного сюжету роз'яснюються через фігурації з виділенням «фірмового знаку» фактурного тематизму К. Дебюссі – тремолюючих терцій. Разом із тим, стилістика жанру *mélodie* накладає свій відбиток на поемність даного номеру, який тяжіє до символістського звуко-просторового узагальнення, а не до відбиття будь-якої сюжетики або картинності.

Окремим зразком камерно-вокального стилю К. Дебюссі є створена на його власний текст пісня «*Noél des Enfants, qui n'ont plus de maison*» (1915). Тут представлені в концентрованому вигляді, по-перше, французькі національні витоки *mélodies* композитора, по-друге, типові особливості його пізньої творчості, які відрізняються мудрою простотою й особливою символічністю, зашифрованою у цій простоті. Представлені у вокальній партії дитяча лічилочка та різдвяні пісні, звернені до Ісуса-немовляти, поєднуються з прихованими інтонаціями *Dies irae*. Дана пісня – зразок музичної езотерики, що розкривається за допомогою психоаналітичного методу (І. Іглицька). Основним смислоутворювальним чинником тут виступають приховані значення низки слів тексту, які відсилають до особистості композитора. «Подвійна семантика» відображена і в музичному вирішенні. Типові для *mélodies* К. Дебюссі жанрові засади вокальної монодії й інструментальної прелюдії протиставляються – від розбіжності тактових розмірів у партіях до зміщення метричних акцентів у них. У «*Noél des Enfants, qui n'ont plus de maison*»

представлено й ряд автоцитат (із симфонічних «*Fetes*» і написаної двома роками раніше «*Berceuse Heroique*»), а також алюзія на фактуру й ритм «Лісового царя» Ф. Шуберта в кульмінації форми. У версії для дитячого хору, створеної самим К. Дебюссі, завдяки цілій низці змін (підголоски хору, узяті з фортепіанного остинато із сольної версії, додаткові слова-вигуки, що «вирівнюють» ритміку прозової строфи) пісня набуває рис мініатюрної кантати.

Таким чином, саме вокальна лірика, що проходить в якості провідного жанру через усю творчість К. Дебюссі, стає джерелом його інтонаційно-звукового новаторства. З множинності елементів, узятих композитором за основу з традицій жанру, сплавляється принципово нова якість, що дає зразок новаторської стилістики у галузі вокальної мініатюри, сприйняте композиторами наступних поколінь. Шлях, який пройшла вокальна мініатюра у творчості К. Дебюссі, можна визначити як рух від романтизму через імпресіонізм до символізму. Орієнтація на жанр *mélodie* стабілізувала стилістику його камерно-вокальних творів й одночасно визначила їхню національну специфіку, що стала для майстрів ХХ століття інтернаціональним надбанням.

У **Висновках** узагальнено основні результати дослідження, що відповідають його меті та завданням.

1. Для розгляду творчості К. Дебюссі у галузі вокальної лірики необхідно було систематизувати й узагальнити контекст, зміст якого розкривається у понятті «камерно-вокальний стиль». У дисертації вперше запропоновано стислий розгляд трьох складових цього поняття та явища, а також представлено його комплексне визначення. *Камерно-вокальний стиль визначається як різновид видового музичного стилю, специфічними особливостями якого є: а) синтез слова й музики (окрім співу без слів), б) лірична спрямованість смисловираження, в) жанрово-стильова якість камерності, г) тяжіння до циклічних форм у їхніх різних поетико-музичних проявах.*

Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі визначено як епохальне явище у еволюції цього роду музикування. Виділено та систематизовано якості, притаманні трактовці цього стилю у творчості Клода Французького, які відрізняються: 1) ясністю архітекtonіки, 2) прозорою й рухомою фактурою, 3) чистими гармонічними тембрами, 4) опорою на жанрові засади моторики та речитації, 5) особливою роллю музичної символіки узагальнювального змісту.

В основі камерно-вокального стилю К. Дебюссі лежать ідеї й принципи символістської поезії, що втілюються музично. Композитор ішов від багатозначної символіки слів тексту, керуючись принципом «*correspondences*» (Ш. Бодлер) – синергетичних «відповідностей» етико-конвенційного змісту в системі «твір-реципієнт». У пошуках аналога вербально-символістських відповідностей в музиці К. Дебюссі знаходить його в техніці «єдиного загального мотиву», естетично спорідненого з принципом арабески у візуальних мистецтвах. Працюючи у типово французькому жанрі *mélodie*, К. Дебюссі вкладає у нього новий символістський зміст.

У поезії символістів, давньофранцузьких традиціях, звуках природи, власних прозаїчних текстах К. Дебюссі знаходив «музичні відповідності» тим ідеям і відчуттям, які народжувалися в його художній свідомості. Одночасно К. Дебюссі мислив свої *mélodies* як звукові символи-аналогі поетичної мови, а тому шлях,

пройдений К. Дебюссі у царині камерно-вокальної лірики, характеризується прагненням композитора звільнитися від влади слова, виявити його потенційний символістський сенс.

Mélobies К. Дебюссі – вокально-фортепіанні твори, побудовані на основі своєрідної прелюдійно-імпрровізаційної техніки зі значною автономізацією інструментальної партії. Щодо вокальної інтонації, то вона в *mélobies* К. Дебюссі принципово відрізняється від аріозності й пісенності та є близькою до барокової інструментальної «мовної гри» («*sprechendes*» *spil*), а у витоках – до григоріанської псалмодії.

2. Естетика й поетика *mélobies* К. Дебюссі перебуває на перетині символізму та імпресіонізму як двох епохальних художніх методів. У дисертації запропоновано теоретичний екскурс до питання їхньої взаємодії у ключі його наявних на сьогоднішній день розробок.

Відзначено, що у трактуванні символу в музиці К. Дебюссі йшов у напрямку, який був загальним для пошуків художників і поетів Новітнього часу. У цьому історичному ареалі музика стає своєрідним орієнтиром для художників інших професій, які прагнули до вираження «безсловесного», «надсловесного» (література), «без-образного», позбавленого предметності (живопис). Центральним завданням у пошуках нового художнього вираження стає категорія «сугестія» – «навіювання» (А. Бергсон). Для її реалізації у мистецтві музики найбільш прийнятним є символ, сутність якого сягає до міфологічного, колективного несвідомого (К. Юнг).

У найширшому сенсі символ – це «вектор сенсу» (С. Яроцинський), у якому все довірено кмітливості реципієнта художнього артефакту. Інтерактивність символу відображена в особливій конвенції між художником і споживачем його творіння. У цьому полягає основна ідея символістської поезії й створеної у синтезі з нею вокальної музики, засновником чого по праву вважається К. Дебюссі.

К. Дебюссі «упредметнює», виводить на поверхню новітньої історії давню міфологічну символістську ідею про зв'язок музики з езотерикою, при якому символ залишається непізнаним, нерозшифрованим – він завжди є «процесом». Такі символи, як «пагорби, що танцюють», «сумуюче» або «радісне» море тощо – типові, константні за значенням асоціації, що культивуються у музичній символіці К. Дебюссі. Це – вже не «аналітичне», а «магічне» мислення, що впливає з девізу символізму в мистецтві – «усе в усьому» (А. Бєлий). У музиці К. Дебюссі, поряд із відчутними впливами імпресіонізму (Р. Вагнер) зникає тема сповідальності, зате з'являється новий «антигерой», «антисуперлюдина» (А. Букурешлієв). У символіці *melodies* К. Дебюссі на цій основі виникає нове співвідношення слова й музики.

Стосовно *mélobies* К. Дебюссі адаптаційні процедури, пов'язані зі ступенем адекватності слова й музики, набувають зовсім іншого змісту. *Mélobies* К. Дебюссі – «чиста лірика» аніконічної знаковості, наповнена рухомими метафорами й символами. Для К. Дебюссі звукове новаторство в сфері вокальної лірики означало звільнення інтонації («мотиву») (як словесної, так і музичної) від емоційного навантаження. У вокальній ліриці К. Дебюссі значною мірою втрачається узагальнююча функція музики та деталізуюча – слова. Його *mélobies* не містять спеціальних розмежувальних елементів – слово й музика в них злиті до єдиного

звуко-символістського комплексу, а автономізація фортепіанних партій у ньому – лише підтвердження цього факту.

Пошук К. Дебюссі чистоті виразності у вокально-поетичному творі означав синергію музичного й словесного. Ця загальна тенденція й викликає до життя особливий тип символістсько-міфологічного мислення, у якому бодлерівські «відповідності», «вільна теургія» В. Соловйова, «інтелігенція» О. Лосева, «невимовне» К. Дебюссі – явища одного і того ж порядку.

3. Символізм *mélodies* К. Дебюссі – результат утілення ним «духу й букви» сучасної йому символістської поезії. Це становить основну тезу музикознавчих досліджень з даної проблематики (Г. Філенко, А. Владимірова, Л. Купець, С. Луковська) і стосується її двох аспектів: 1) відображення К. Дебюссі загально-стилістичних тенденцій у вокальній ліриці Європи рубіжу XIX – XX ст.; 2) індивідуального втілення жанру *mélodie*, який композитор застав уже як «готовий», що сформувався саме на французькому ґрунті. На практиці це означало створення К. Дебюссі абсолютно нового концепту пісенно-романсової творчості, головною ознакою якого було злиття музики й поезії у формах символістської інтонаційної експресії. На основі старовинної моделі «поезо-музики» К. Дебюссі створив особливий тип силабічної вокальної просодії, у якій враховується «музика» французької віршованої мови з її ненаголошеністю й рівноакцентністю, а її внутрішні смисли розшифровуються через «чисту» звукову символіку фортепіанної партії.

Стиль К. Дебюссі в жанрі *mélodies* є універсальним у двох сенсах – ретроспективному (традиції минулого) і перспективному (нова мовна семантика). Це стосується й співвідношення слова й музики, що розкривається у двох значеннях – естетико-комунікативному (академізація жанру *melodie*) і технологічному (ускладнення жанру за стилістикою). «Над» цими факторами стоять узагальнюючі стильові константи у вигляді: 1) прихильності К. Дебюссі до музичного символізму; 2) опори на французькі національні витоки. Зазначені вище тенденції результуються у наступних стилістичних «лініях-блоках» *mélodies* К. Дебюссі: 1) утіленні символістської поезії; 2) «омузиченні» старофранцузької поезії; 3) об'єднанні авторства К. Дебюссі в текстах і музиці.

У першому «блоці» виділяється поезія П. Верлена, яка була для К. Дебюссі відправною точкою у розробці його власної системи музичної символіки. З обширної верленівсько-дебюссістської спадщини в дисертації обрано романс «*En Sourdine*», котрий репрезентує цілий ряд типових рис цього творчого тандему. «*En Sourdine*» містить два взаємозалежних плани символістської образності: 1) мотив любові; 2) фон тиші. У жанровості тут переважають риси пасторалі. Вертикаль фактури будується на основі типової для К. Дебюссі обертонової гармонії. У фактурній атрибутиці виявлена характерна особливість дебюссістського нюансування – «волюмен» (маса) фактури є значним, а сила звуку – майже завжди не великою. В основі вокальної партії лежить ритміка вірша П. Верлена з поєднанням дво- і трискладовості, що визначає і характер вокальної просодії у К. Дебюссі.

У «*En Sourdine*» представлено своєрідній епігаф до стилю К. Дебюссі у сфері камерно-вокальної лірики і одночасно розкрита його сутність. Композитор

демонструє принцип, за логікою зворотний співвідношенню «рельєфу» (вокальна партія) і «фону» (фортепіанна партія). Функцію першого бере на себе інструментальна структура, а функція другого переходить до вокальної партії, яка гнучко відтворює музику вірша П. Верлена.

У зверненні до поезії С. Малларме К. Дебюссі керувався інтересом до її барочної емблематики. У дисертації обрано для аналізу романс «*Apparition*», де унаочнено засоби досягнення цієї мети у вигляді тонально-гармонічної логіки афункціонального змісту. На відміну від верленівської «*En Sourdine*», вокальна партія тут не є «речитативно-нейтральною», а наближається до декламаційної аріозності, що дозволяє композитору використати один із мотивів цієї *mélodie* як автоцитату в опері «Пеллеас і Мелізанда».

Порівнюючи стилістику «*Apparition*» на текст С. Малларме й верленівської «*En sourdine*», можна констатувати прояв двох начал у *mélodies* К. Дебюссі: 1) суто мовленнєвого, емоційно «приглушеного», де уникається афектація («*En sourdine*»); 2) синтетичного, де аріозно-декламаційний тип вокального інтонування поєднується з псалмодіюванням («*Apparition*»).

У втіленні поезії Ш. Бодлера К. Дебюссі закріплює символістську стилістику своїх *mélodies*. Композитор переймає від автора «відповідностей» («*correspondances*») ідею синестезії відчуттів, нав'язаних природою, перенесених на етичні цінності. Стилістичну «рубіжність» бодлерівських *mélodies* найвиразніше відтворено у романсі «*Le Jet d'Eau*» – останньому за написанням і третьому за номером у циклі «*Cinq Poemes de Baudelaire*».

Головне в «*Le Jet d'Eau*» Ш. Бодлера – смислова симетрія образу водної стихії й почуттів двох закоханих. Це відображено в музиці даної *mélodie*, де вперше у повному обсязі застосовано дебюссістські «модалізми», а у фактурі досягнуто якості єдиного загального мотиву, який не є синтаксичним утворенням, а виступає як основа музики у її просторово-часових вимірах.

4. Звернення К. Дебюссі до текстів поетів «старої Франції» визначаються у даній дисертації як стилістичні ретроспекції. Жанрова семантика та «музика» вірша, що йдуть від поетів, утілюються композитором індивідуально, з істотною переробкою у вигляді монодії-декламації у вокальній партії й фортепіанних «коментарів» до неї, тобто за законами жанру *mélodie*. В якості такого жанрового «підпорядкування» проаналізовано *mélodie* «*Auprès de cette grotte sombre*» із циклу «*Le Promenoir des deux Amants*» на текст Т. Л'Ермита. Символіка «гrotу» полягає в наступному: 1) символ «*grotte sombre*», як і будь-який символ, є неоднозначним, а також «нематеріальним»; 2) він містить у собі «розпредметненну» ідею «боротьби світла і темряви».

У «Гроті» основою композиції є модифікований «мотив зову», запозичений з опери «Пеллеас і Мелізанда» (сцена біля басейну). Загальна опора на остинатний мотив поєднується з варіантним оновлюванням. У результаті чого дана *mélodie* є вокально-фортепіанною прелюдією, у якій символістські «відповідності» розповсюджені за трьома параметрами: 1) від поетичного тексту – на вокальну монодію-декламацію; 2) від початкового показу «мотиву зову» – на весь фактурно-гармонічний комплекс твору; 3) від сполучення «вокальна монодія – інструментальне варіантне остинато» – на всю цілісну композицію.

У відтворенні поезії Ф. Війона К. Дебюссі орієнтується на провідний жанр його творчості – баладу. Цей жанр із його наративною семантикою був, здавалося б, для символіки дебюссістських *mélodie* не властивим. Тому, композитор акцентує ліричну складову поетичного тексту, що дає можливість створення своєрідного «гібриду» – поєднання жанрів пісні-балади та *mélodie*. Це унаочнено у першому номері циклу «*Trois Ballade de Francois Villon*» – «*Ballade de Villon a s'amye*», який складається з декількох фаз, об'єднаних загальною мотивно-остинатною логікою. Форма даної балади-*mélodie* постає як така, що містить «другий план» – «перервані» варіації на остинатну формулу, в якості якої використано автоцитату – все той же «мотив зову» з опери.

Тенденцію до «символістської ліризації» представлено й у циклі «*Proses Liriques*» на власні тексти К. Дебюссі. Цей цикл складається із чотирьох номерів, серед яких для аналізу як найпоказовіший обрано другий – «*De Greve*».

Жанр віршів у прозі (А. Бертран) у Франції кінця XIX ст. зазнав істотних метаморфоз, спрямованих від романтичного до символістського трактування, що й відображено у текстах К. Дебюссі з їхніми численними метафорами та алегоріями. В «*De Greve*» основний стилістичний «ухил» можна позначити як змішаний, символіко-імпресіоністичний. Це обумовлено наявністю в тексті даної *mélodie* «морської теми», ширше – теми водної стихії, типової для символістського мислення К. Дебюссі.

«*De Greve*» – найбільш «вокальний» номер із циклу «Ліричні прози», хоча й сам фортепіанний звукопис у ньому все ж превалує. Скріплювальну роль у архітектоніці тут відіграють типові для К. Дебюссі-колориста органічні пункти басів. Вони складають «крупний план» звукового комплексу даної вокально-фортепіанної поеми-мініатюри, а «деталі» її музичного сюжету роз'яснюються через фігурації з виділенням «фірмового знаку» фактурного тематизму К. Дебюссі – тремолоючих терцій. К. Дебюссі використовує текст як своєрідну канву музичного рішення, в якому немає спеціального підкреслення смислів слів, а є лише загальна їх «інтонаційно-символістська» розшифровка в цілісній звуковій формі.

Окремим зразком камерно-вокального стилю К. Дебюссі є створена на його власний текст пісня «*Noél des Enfants, qui n'ont plus de maison*» – останній твір композитора у цьому жанрі. Тут представлені в концентрованому вигляді, по-перше, французькі національні витоки *mélodies* композитора, по-друге, типові особливості його музичної символіки, яка тяжіє навіть до езотерики. Представлені у вокальній партії дитяча лічилочка та різдвяні пісні поєднуються з прихованими інтонаціями *Dies irae*. Основним смислоутворювальним чинником тут виступають приховані значення ряду слів тексту, які відсилають до особистості композитора. «Подвійна семантика» відображена і в музичному рішенні. Типові для *mélodies* К. Дебюссі жанрові начала вокальної монодії й інструментальної прелюдії зіставляються, існують певною мірою паралельно. У «*Noél des Enfants, qui n'ont plus de maison*» представлено й ряд автоцитат (із симфонічних «*Fetes*» і «*Berceuse Heroique*»), а також алюзія на фактуру й ритм «Лісового царя» Ф. Шуберта.. У версії для дитячого хору, створеної самим К. Дебюссі, завдяки цілій низці змін пісня набуває рис мініатюрної кантати.

Таким чином, саме вокальна лірика, що проходить в якості провідного жанру через усю творчість К. Дебюссі, стає джерелом його інтонаційно-звукового новаторства. З множинності елементів, узятих композитором за основу з традицій жанру, сплавляється принципово нова якість, що дає зразок новаторської стилістики в галузі вокальної мініатюри, яка у творчості К. Дебюссі пройшла шлях від неоромантизму через імпресіонізм до символізму, що суттєво позначилося на трактовці цього жанру у світовій музичній практиці.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Асатурян А. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси: этапы становления, вейния времени / А. Асатурян // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: сб. науч. тр. / Харьк. гос. ун-т им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2014. — Вып. 41 : Классика в современной культуре. — С. 184–194.
2. Асатурян А. Символистская поэзия как источник стилевого новаторства К. Дебюсси / А. Асатурян // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : сб. науч. тр. / А. Асатурян. — Харьков, 2014. — Вып. 4. — С. 7–13.
3. Асатурян А. Генезис и тенденции эволюции камерно-вокального стиля и их отражение в творчестве К. Дебюсси / А. Асатурян // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования : сб. науч. тр. / Харьк. гос. ун-т им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2015. — Вып. 42. — С. 158–170.
4. Асатурян А. Музичні символи та їхні поетичні аналоги у вокальній ліриці К. Дебюссі / А. Асатурян // Наукові збірки Львів. нац. акад. ім. М. В. Лисенка / [гол. ред. Ігор Пилатюк, ред.-упоряд. Ольга Катрич]. — Львів, 2015. — Вип. 36 : Студії музикознавчі. — С. 310–317.
5. Асатурян А. Символистская линия в вокальной лирике К. Дебюсси (на примере романса «Фонтан» из цикла «Пять стихотворений Бодлера») / Асатурян А. // Южно-Российский музыкальный альманах –2015'3 (20) : науч. журнал / РГК им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д, 2015. — С. 11–16.

АНОТАЦІЇ

Асатурян А. С. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства – спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків, 2017.

Дисертацію присвячено вивченню особливостей камерно-вокального стилю К. Дебюссі у контексті явища «музичний символізм». Вперше у вітчизняному музикознавстві ця проблема вирішується на новому рівні з урахуванням досліджень минулих років, але з комплексним охопленням всіх складових *mélodies* К. Дебюссі як стилеутворюючої домінанти його творчого мислення.

Розглянуто та узагальнено основні стилістичні «блоки» камерно-вокального стилю К. Дебюссі – «омузичення» поезії символістів (П. Верлен, С. Малларме,

Ш. Бодлер), старофранцузької поезії (Т. Л'Ерміт, Ф. Війон), власних прозових текстів. Залучено до музикознавчого дискурсу твори, які раніше у даному контексті не розглядалися.

Визначено, що символістська вокальна лірика є домінантою та провідним жанром творчого стилю К. Дебюссі. Вона стає ключовим моментом його звукового новаторства. Із множинності чинників, взятих композитором за основу, насамперед національно-французьких, виникає художній сплав нової стильової якості, що стає одним з еталонних зразків жанру вокально-фортепіанної мініатюри у світовій музичній практиці ХХ – поч. ХХІ століть.

Ключові слова: камерно-вокальний стиль, складові камерно-вокального стилю, музичний символізм К. Дебюссі, жанр *mélodie*, стилістичні «лінії-блоки» *mélodies* К. Дебюссі, вокально-фортепіанна стилістика у зразках *mélodies* К. Дебюссі.

Асатурян А. С. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси в контексте музыкального символизма. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. – Харьков, 2017.

Диссертация посвящена изучению особенностей камерно-вокального стиля К. Дебюсси в контексте музыкального символизма. Впервые в отечественном музыковедении эта проблема решается на новом уровне с учетом исследований прошлых лет, но с комплексным охватом всех составляющих *mélodies* К. Дебюсси как стилеобразующей доминанты его творческого мышления.

Рассмотрены и обобщены основные стилистические «блоки» камерно-вокального творчества К. Дебюсси – «омузыкаливание» поэзии символистов (П. Верлен, С. Малларме, Ш. Бодлер,), старофранцузской поэзии (Т. Л'Ермит, Ф. Вийон), собственных прозаических текстов.

В качестве материала диссертации использованы произведения, ранее не включавшиеся в исследования данной проблематики. Среди циклов и отдельных сочинений К. Дебюсси в жанре *mélodie* отобраны для анализа наиболее показательные в плане претворения композитором символистского метода в аспекте его эстетики и поэтики. Выделены и систематизированы типовые и индивидуализированные особенности письма К. Дебюсси при его обращении к символистской поэзии (*mélodies* «*En Sourdine*» на текст П. Верлена, «*Apparition*» на текст С. Малларме, «*Le Jet d'Eau*» на текст Ш. Бодлера). В этих *mélodies* претворен принцип «соответствий», выделенный Ш. Бодлером в качестве декларации основ символистской поэзии. В музыкальном претворении этого принципа К. Дебюсси руководствовался синергией эстетического и этического начал, что отражено в целом ряде особенностей его вокально-фортепианного письма. Среди них выделяется опора на вокальную монодию, трактованную в духе речитативно-декламационного стиля с редким использованием песенности и ариозности. Основные акценты в плане «детализации» смысла интонационного высказывания сделаны не на тексте и вокальной интонации, а на фортепианной партии, в которой

осуществляется автономизация, не исключая ее соподчинения с вокальной линией (соотношение партий выражено формулой «слово – обобщает, музыка – детализирует»).

Найденные в контакте с французской символистской поэзией стилистические средства по-особому претворяются и в *mélodies* на тексты из старофранцузской поэзии (*mélodies* «*Auprès de cette grotte sombre*» на текст Т. Л'Ермита и «*Ballade de Villon a s'amye*» на текст Ф. Вийона), образуя жанровые «гибриды» традиционных и новых форм вокально-поэтического выражения. Отмечено, что в старофранцузской поэзии К. Дебюсси искал воплощение принципа «поэзо-музыки» (В. Шишмарев), на основе которого возникал символистский стиль его *mélodies*, вне зависимости от избранных для них поэтических текстов.

Работа со старофранцузской поэзией потребовала от К. Дебюсси переосмысления исходных жанров, в частности, жанра баллады, представленной в творчестве Ф. Вийона. В трактовке К. Дебюсси этот жанр приобретает лирико-символистскую окраску и становится созвучным нормативам жанра *mélodie*, где господствует принцип преобладания музыки над поэзией (В. Нечепоренко). Те же жанрово-стилистические синтезы прослеживаются и в *mélodies* на стихотворения в прозе, созданные самим К. Дебюсси как литератором (*mélodie* «*De Grève*» из цикла «*Proses Lyriques*» и песня «*Noél des Enfants, qui n'ont plus de maison*»).

В диссертации выявлены и сформулированы типовые закономерности камерно-вокального стиля К. Дебюсси в жанре *mélodie*, заключающиеся в особом соотношении вокальной монодии, построенной на псалмодии-речитации с учетом «музыки» конкретного стиха с автономной фортепианной партией, где расшифровывается символика поэтического текста; в особом принципе конструирования формы и фактуры, где действует техника «единого общего мотива», а колористика сводится к контролируемой импровизации в духе музыкальной арабески. Отмечена особая роль фактурного тематизма (Л. Кокорева), составляющего основу музыкально-символистского стиля К. Дебюсси и разработанного композитором именно на основе камерно-вокальных сочинений, составляющих, таким образом, стилистическую доминанту его универсального стиля.

Подчеркнуто, что из множественности факторов, взятых К. Дебюсси за основу формирования собственного камерно-вокального стиля, прежде всего, национально-французских, возникает художественный сплав нового стилистического качества, который становится одним из эталонных образцов жанра вокально-фортепианной миниатюры в мировой музыкальной практике XX – нач. XXI столетий.

Ключевые слова: камерно-вокальный стиль, составляющие камерно-вокального стиля, музыкальный символизм К. Дебюсси, жанр *mélodie*, стилистические «линии-блоки» *mélodies* К. Дебюсси, вокально-фортепианная стилистика в образцах *mélodies* К. Дебюсси.

Asaturian A. The chamber-vocal style of C. Debussy in the context of musical symbolism. – Manuscript.

Dissertation for receiving the candidate degree of study of art – specialty 17.00.03 – Musical Art. – Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts – Kharkiv, 2017.

The dissertation is devoted to the study of the peculiarities of the chamber-vocal style of C. Debussy in the context of musical symbolism. For the first time in the domestic musicology, this problem is solved at a new level with regard to researches of past years, but with complex covering of all the components of the *mélodies* of C. Debussy as the style-forming dominant of his creative thinking.

The main stylistic "blocks" of chamber-vocal style of C. Debussy are examined and summarized – «adding musicality» to the Symbolists' poetry (P. Verlaine, S. Mallarmé, C. Baudelaire), Old French Poetry (T. l'Hermit, F. Villon), own prose texts. The works that have not been regarded in this context before are included into musicological discourse.

Defined that symbolist vocal lyric is the dominant and the leading genre of C. Debussy's creative style. It becomes the key element of his sound innovation. With the multiplicity of factors taken as the basis by the composer, especially French national ones, the art mix of the new style quality appears, that becomes one of the samples of the genre of vocal and piano miniature in the world musical practice of XX — the beginning of XXI centuries.

Keywords: chamber-vocal style, chamber-vocal style components, musical symbolism of C. Debussy, *mélodie* genre, stylistic "lines-blocks" of *mélodies* C. Debussy, vocal and piano stylistics in the samples of C. Debussy's *mélodies*.