

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО**

Луковська Світлана Володимирівна



УДК – 78.03(546.37)

**Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена
в контексті камерно-вокальної творчості композитора**

17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

**дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Київ - 2005



00762079 (V)

48
Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії зарубіжної музики національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і мистецтв України

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Жаркова Валерія Борисівна,
Національна музична академія України
ім.П.І.Чайковського, кафедра історії зарубіжної музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Кияновська Любов Олександрівна,
зав. кафедрою історії музики Львівської державної
музичної академії ім. М. В. Лисенка, Міністерства
культури і мистецтв України (Львів).

кандидат мистецтвознавства, в. о. професора
Рощина Тетяна Олександрівна,
зав. кафедрою спеціального фортепіано Національної
музичної академії України ім. П. І. Чайковського,
Міністерства культури і мистецтв України (Київ).

Провідна установа : Харківський державний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського, Міністерства культури і
мистецтв України, кафедра історії музики (Харків).

Захист відбудеться "27" квітня 2005 року о 16.00 на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: 01001, м.Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.

Автореферат розіслано "18" березня 2005 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

I. М. Коханик

Загальна характеристика роботи.

Актуальність теми. Динаміка активного пошуку, притаманна творчості К. Дебюссі, яскраво втілюється в його камерно-вокальній музиці. Від перших юнацьких опусів на тексти А. де Мюссе, П. Бурже, Т. де Банвіля (70-ті рр. XIX ст.) до останнього вокального твору – “Різдво дітей, що залишилися без домівки” на власний текст (1915 р.) – у вокальних мініатюрах чітко проявляється еволюція художньо-естетичних принципів композитора.

Не зважаючи на поступову зміну художніх смаків Дебюссі, їх визначає постійне зацікавлення творчістю П. Верлена, з віршами якого він познайомився тоді, коли поет був ще маловідомим. Протягом двох десятиріч Верлен залишався *єдиним поетом*, до якого композитор постійно звертався. Так, із 88 точно атрибутованих вокальних мініатюр Дебюссі 20 написані на вірші Верлена (на тексти Т. де Банвіля лише – 11, П. Бурже – 9, Ш. Бодлера – 5, на власні тексти – 5, С. Малларме – 4). “Верленівські мініатюри” входять у ранню “Збірку Ваньє” і утворюють самостійні цикли – “Забуті арієти” (1887), “Три мелодії” (1891), два зошити “Вишуканих свят” (1891, 1904). Образами поезії Верлена навіяні й інструментальні твори Дебюссі (“Бергамаська сюїта”, весняні “Жиги” з “Образів”, “Маленька сюїта” для фортепіано в 4 руки). А в 1915 році в композитора з’явився задум опери-балету “Crimen amoris” за мотивами верленівських “Вишуканих свят”, на жаль, не реалізований.

Попри те, що Дебюссі був композитором, а Верлен – поетом і те, що вони належали до різних поколінь (Дебюссі був на 18 років молодшим від Верлена), у творчих уподобаннях і пошуках обох мистців було багато спільного. Один у поезії, інший в музиці прагнули до синтезу різних мистецтв, незвичайних виразних можливостей, шукали нові методи формування образної системи твору й нетрадиційних засобів структурування цілого, що відповідали б тогочасній естетиці бурхливого французького культурного життя кінця XIX – початку XX століть.

Дослідження багаторівневих зв’язків К. Дебюссі та П. Верлена відкриває нові перспективи вивчення вокальної спадщини композитора в контексті генеральних тенденцій епохи, а також значно поглиблює розуміння процесу становлення художньо-стильової системи самого Дебюссі, тісно пов’язаної із літературними маніфестами та “революцією поетичної мови” (Ю. Крістева) епохи fin de siècle.

Об’єктом дослідження в даній роботі постає камерно-вокальна творчість К. Дебюссі.

Предмет дослідження – вокальні мініатюри К. Дебюссі на вірші П. Верлена в аспекті особливостей співвідношення музичного і вербального рядів.

Мета роботи – виявлення специфіки музичної інтерпретації літературного першоджерела, взаємодії поетичної системи оригіналу з художньо-естетичними принципами Дебюссі. Для цього в роботі були поставлені наступні **завдання**:

- дослідити культурно-історичний контекст творчості К. Дебюссі та П. Верлена;

- визначити художньо-естетичні принципи творчості Верлена і виявити їх спільність з естетичними настановами композитора;

- узагальнити особливості поезики П. Верлена;

- проаналізувати вокальну творчість Дебюссі на тексти Верлена в аспекті специфіки інтерпретації поетичного оригіналу;

- виявити особливості прочитання композитором поезії Верлена в різні періоди життя і її значення в камерно-вокальній творчості Дебюссі.

Новизна теми. В представленій дисертації вперше в українському музикознавстві підлягають вивченню вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена. Не зважаючи на їх високу художню цінність і новаторство у вітчизняній виконавській практиці лише декілька з них є "репертуарними". Більшість – залишаються маловідомими навіть музикантам-професіоналам. Відсутні спеціальні дослідження цього шару творчості композитора і в музикознавчій літературі. Дотепер не ставилося питання про багаторівневі зв'язки Дебюссі і Верлена. Тому в дисертації вперше обґрунтовується ймовірність не тільки творчих, але й особистих контактів двох сучасників-новаторів.

Виходячи з відповідних методик аналізу поетичного тексту, в роботі запропоновано самостійні аналізи семантичного, фонетичного, метричного і синтаксичного рівнів вірша Верлена, що вперше дозволило поставити питання взаємодії двох художніх систем – поетичного оригіналу і музичного твору та виявити особливості розвитку камерно-вокального жанру в творчості Дебюссі.

Методологічною базою стали музикознавчі роботи С. Яроциньського, Е. Локспейзера, Г. Хальбрейка, В. Васиної-Гроссман, В. Холопової, О. Ручевської, Т. Гнатів; філологічні праці Н. Балашова, Д. Обломівського, С. Великовського, Л. Щерби, Е. Еткінда, П. Петіфіса, В. Брюсова, Д. Левера та А. Лагарда, які присвячені історії і теорії розвитку французької поезії; а також дослідження загальної теорії вірша М. Лотмана, Л. Гаспарова, Р. Орагвелідзе, Б. Томашевського, Г. Шенгелі, В. Жирмунського.

Практична цінність. Матеріали дослідження можуть бути використані в лекційних курсах історії зарубіжної музики, аналізу музичних творів, музичної інтерпретації, а також в процесі роботи над вокальними творами Дебюссі в класах камерного ансамблю і сольного співу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно планам кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Воно відповідає темі № 8 "Історія зарубіжної музики" тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського на 2000 – 2006 рік.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку літератури (196 джерел); додатку, який містить авторські та літературні переклади віршів Верлена, а також схеми їх метро-синтаксичної побудови; нотних прикладів.

Апробація результатів дисертації. Основні ідеї та положення роботи були обговорені на кафедрі історії зарубіжної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського і у доповідях на наукових конференціях: Всеукраїнська науково-теоретична конференція "Теорія музичного ритму" (Київ, 2002); V Всеукраїнська науково-теоретична студентська конференція "Молоді музикознавці України" (Київ, 2003); Наукова конференція до 35-річчя Донецької державної музичної академії ім. С. Прокоф'єва "Діалог традицій у музичному мистецтві на межі століть" (Донецьк, 2003); XII Міжнародна наукова конференція ім. проф. Сергія Бурого "Мова і культура" (Київ, 2003); Всеукраїнська науково-практична конференція "Стиль та позастильове у композиторській та музично-виконавській творчості" (Київ, 2003); VI Всеукраїнська науково-теоретична студентська конференція "Молоді музикознавці України" (Київ, 2004).

Основний зміст дослідження.

У вступі обгрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання дослідження. Розділ перший "Творчі долі К. Дебюссі та П. Верлена у дзеркалі часу" містить два підрозділи.

У підрозділі 1.1. "**Факти життя і творчості: паралелі та перетини**" робиться спроба гіпотетично відтворити обставини знайомства та спілкування Дебюссі та Верлена, творчість яких ще за життя стала символом нових шляхів розвитку французького мистецтва. Хоча обидва майстри жили в одному місті, відвідували спільні літературні кафе, салони і нічні клуби, не збереглося ніяких документальних підтверджень їх *особистого* знайомства. Проте природньо, що обставини життя і творчості обох сміливих новаторів примхливо переплелися.

В дитинстві найсильнішим захопленням майбутніх пророків музичного та поетичного мистецтва був *живопис*, який і згодом визначав вагому частину їх естетичних уподобань. В житті обох хлопчиків непересічне значення мало спілкування з тітками – Луїзою (для Поля), Клементіною (для Ашиля-Клода).

Ім'я Верлена, очевидно, юний Дебюссі почув вперше під час приватних уроків мадам *Моте де Флервіль* (з травня 1871 до жовтня 1872), дочка якої Матільда була дружиною поета і разом з чоловіком мешкала в будинку матері на Монмартрі (з серпня 1870 до липня 1872 р.). Можливо, що Дебюссі-учень був свідком галасливих скандалів, невинно спалахуючих в той час поміж Верленом, Рембо і Матільдою. Ймовірно, що композитор міг познайомитись з Верленом, талант якого високо цінувався в його родині, хоча справжня слава до поета прийшла тільки згодом у 80-х рр. Пануюча у Верленів-Моте атмосфера захопленого шанування мистецтва і "буря пристрастей", що руйнувала буржуазні забобони, впливали на уяву юного композитора, якого вже тоді, як відзначає С. Яроцинський, цікавила "іншість", люди "іншого" середовища та мистецтва.

Долі Верлена і Дебюссі "пересіклися" в будинку на Монмартрі, який позначив важливі моменти їх творчої біографії: для Дебюссі – вибір подальшого життєвого шляху; для Верлена – період сімейного щастя з Матільдою Моте і одночасно болісний час пізнання самого себе як особистості і митця. Тут молоді люди стали свідками і бурхливих історичних подій 1871 року.

Третя Республіка з її духом меркантилізму, лихварства і нищої буржуазної моралі не виправдала сподівань французької художньої еліти. Своєрідним протестом і бунтом в останній чверті XIX ст. стало бурхливе, насичене яскравими кольорами артистичне життя Парижа, яке вирувало у мистецьких салонах та відомих паризьких кафе – *"la Taverne Pousset"*, *"Vachette"* та *"Chat noir"*, частими відвідувачами яких були і Верлен, і Дебюссі. Обидва мистці зустрічалися не тільки в богемному середовищі, але й були прийняті в найвишуканіших салонах міста; зокрема вони відвідували *"вікторки"* С. Малларме, що збирали рафіновану паризьку еліту. Оточення композитора і поета ще більш гуртувало їх творчі пошуки і сміливі відкриття.

Серед усіх музикантів-сучасників Верлена, що інтерпретували його поезію були Ш. де Сіврі, Е. Шоссон, Е. Шабріє, Г. Форе. Але звернення до його поетичних текстів К. Дебюссі видається органічним і найбільш "відповідним" до оригіналу. Виявленню загальних передумов цього присвячений підрозділ 1.2. **"Особливості художньо-естетичних принципів К. Дебюссі і П. Верлена в контексті духовних пошуків епохи"**.

Формування творчого кредо К. Дебюссі нерозривно пов'язане зі стрімкими процесами оновлення в *літературному* житті Франції епохи *fin de siècle*. У відкритому для всіх мистецтв Парижі молодий композитор намагався зблизитися, в першу чергу, з поетами. Про це свідчить, зокрема, листування Дебюссі, основними респондентами якого у 80-90-ті роки були саме "майстри пера". Знаменно, що аж до 1892 р., коли розпочалася робота Дебюссі над "Пополудневим відпочинком Фавна", найбільш улюбленими для нього були жанри, пов'язані із словом.

І тут найбільш близькою для Дебюссі, його творчих засад виявилася поезія Верлена – визнаного голови французьких символістів (хоча сам поет завжди заперечував свою приналежність до цього напрямку). Проголошені Верленом в "Поетичному мистецтві" вимоги *музичності вірша* стали маніфестом цілого покоління, відповідали актуальним духовним запитам епохи, спрямованим до заповітних таємниць буття та неясних рухів людської душі. З усіх мистецтв саме музика наближалася до бажаного піднесено-духовного ідеалу.

Слідом за Е. По, Ш. Бодлером, Т. де Банвілем Верлен прагнув якомога тісніше поєднати принципи музичного та поетичного мистецтв. А це було співзвучне прагненням молодого композитора, стало могутнім імпульсом для втілення його власних творчих ідей. Непокірна натура Верлена переконувала Дебюссі в тому, що митець має виключне право на *самостійність* художніх смаків і творчих рішень. В поезії Верлена композитор відчув близькі настрої і

переживання та небувалу красу мелодики вірша. Мрією композитора була музика "наповнена всім нашим життям". Саме цю повноту втілення "невимовної глибини" буття композитор знайшов у Верлена.

Відштовхуючись від гасла поета "Музики понад усе", Дебюссі шукав нові принципи "музичності" в... музичному мистецтві. Розширюючи образний спектр своїх творів, композитор пояснював: "Музика відповідальна за рух вод, за гру повітряних течій, що коливаються мінливим вітром; немає нічого більш музичного за сонячний захід!"; часто наголошуючи, що музика є спорідненою стихією з водою, небом, морем.

Нове, особливе відчуття життя, його "звукової краси", насолода п'янкою свободою та грою миттєвостей об'єднували обох мистців, визначаючи пошуки такої мови, яка б здатна була передавати багатозначність барвистих художніх образів.

Спільні творчі принципи Дебюссі і Верлена не тільки виявляють характерні риси їхньої художньої індивідуальності, але й розкривають особливості складних процесів синтезу мистецтв, які визначили специфіку, характерні риси французької культури межі XIX-XX ст. Взаємопроникнення різних форм художнього вислову, яке досягнуло свого апогею в естетиці символізму, породжувало небувалі жанрові "міксти", які розширяли традиційні можливості музики, поезії, колористичної і пластичної виразності просторових мистецтв. Художні відкриття Верлена і Дебюссі визначили початок нової ери європейської культури, яка від тепер прагнула говорити мовою усіх мистецтв, всіх народів і часів.

Розділ другий "Поезія П. Верлена: від образу до техніки" також складається з двох підрозділів. У підрозділі 2.1. "Особливості образної сфери поезії П. Верлена" наголошується, що Верлен – сучасник стрімкого розвитку французької літературної школи другої половини XIX ст. – пройшов усі основні стадії її еволюції – від "об'єктивованої" поезики "парнасців" до суб'єктивної багатозначності поезики символістів і створив свою власну унікальну художньо-естетичну систему.

Вже в першій книзі *"Сатурнічні поеми"* (1866) Верлен віддає перевагу швидкоплинним образам, тьмяному освітленню, пастельним кольорам, розпливчастим лініям, "музиці під сурдину". Незвичність поетичного образу ще чіткіше виявляється у книзі *"Вишукані свята"* (1869), створеної під враженням виставлених у Луврі творів художників XVIII ст. В 24 віршах Верлен створює невагому, тендітно-звабливу поетичну тканину, яка тонко вібрує на межі реального і примарного. Тут яскраво виявляються риси *умовності, театральності* постаті героїв, характерні для XVIII ст. Не випадково в 1871 р. Верлен пише п'єсу "Один та інші", яка, на нашу думку, є очевидною театральною інсценівкою "Мандоліни" з "Вишуканих свят".

Нові аспекти ліричного світовідчуття поета розкриваються в книзі *"Добра нісня"* (1870), присвяченій дружині Матільді Моте. Щирість ліричної інтонації, теплота звучання, несміливе очікування близького щастя виділяють ці вірші зі

всього написаного раніше. Сам Верлен високо цінував цю книгу, що знову, як і попередні, залишилася без уваги офіційної критики і французької публіки.

В перших трьох книгах Верлена вже виразно проступають риси зрілої манери майстра; народжується характерний для поета "*пейзаж душі*" (Е. Еткінд) – своєрідне єднання внутрішнього і зовнішнього світів, що стає засадничим для його поезики в наступне десятиріччя.

"*Романси без слів*" (1872) деякі дослідники називають найвищим досягненням поета. "Ці вірші гіпнотизують читача, як музика, відкривають цілі світи витончених роздумів" (В. Брюсов). Не дивно, що до сьогодні "*Романси*" залишаються одними з найпривабливіших творів Верлена для перекладу та інтерпретації.

Злигоди та страждання (втеча від родини, розрив з Рембо, суд і в'язниця) змінили душевний стан поета. З'являються теми філософського роздуму, звернення до ідей і істин католицької віри, споглядальність. Переживання і роздуми втілені в книзі "*Мудрість*" (1881), героя якої характеризують риси втоми, апатії, байдужості до земного існування. У подальші роки поет видав ще близько 10 поетичних книг, але, на жаль, він не спромігся створити нічого рівноцінного творам попередніх років.

Широке визнання Верлена сучасниками як представника "поезії майбутнього" визначалося різноспрямованістю його пошуків. У віршах поета можна було почути голоси минулого і бунтівної сучасності; зустріти вкрай протилежні образи – світлі ліричні і відчайдушно-гіркі, філософсько-споглядальні і гротескові. Молоде покоління захоплено вітало абсолютну *свободу* творчого самовираження, яка модифікувала усі рівні поетичного тексту – від художніх образів і лексики до конкретних прийомів віршування.

У підрозділі 2.2. "*Техніка вірша Верлена в світлі еволюції принципів французької версифікації*" зазначається, що притаманні поету стихійність, неприборканість відчуттів і вчинків дозволили йому "переступити" непорушні протягом двох сторіч правила і канони техніки вірша.

Класична система французької версифікації, що складалася в XVI – на початку XVII ст., відповідала основним естетичним вимогам епохи класицизму, відтворюючи регулярність, симетрію, рівність елементів одного рівня, втілюючи ідею порядку. Непорушне *правило узгодження метру і синтаксису* дозволяло точно "керувати відчуттями". Обов'язкове *чергування жіночих і чоловічих рим* у вірші, *жорсткі обмеження лексики* супроводилися цілою низкою "малих" (додаткових) правил, які були свідченням глибокої уваги представників французького класицизму до майстерності і досконалості віршованої форми.

Романтична епоха в цілому користувалася класичною системою версифікації, а новизна визначалася розширенням лексики та образної сфери. Турбота про риму і дотримання обраного метру до середини XIX ст. були у Франції основою системи віршування.

З ім'ям Верлена пов'язується новий етап у французькій поезії. Верлен прагнув в своїй поезії передати рух, процесуальність становлення художнього образу. Він сприймав її не як чеканну, завершену у всіх деталях фреску, але як віддзеркалення потоку свідомості, безперервної змінності емоцій і відчуттів. Це і спонукало поета суттєво переглянути традиційну віршову техніку.

Основними принципами створення "музики вірша", які сповідував Верлен, стали: 1) використання метрів з непарною кількістю синтаксичних одиниць в рядку і відмова від загальноживаного александрийського вірша; 2) вільна внутрішня організація рядка; 3) нова якість звучання вірша, яку надавали асонанси, алітерації, порушення правила чергування жіночих і чоловічих рим; 4) незалежний від метра синтаксис, який уникав традиційних правил риторики і наближався до мінливої і нерегульованої обмеженнями розмовної мови, зокрема, часте використання прийому *enjambement* (переносу); 5) звернення до сучасної поетові повсякденної лексики.

Нарешті, необхідно підкреслити і таку нову важливу якість поезії Верлена, як *інтимність і довірливість манери її читання*, що була обумовлена живою природною розмовною інтонацією, далекою від "високого стилю" декламації віршів класичної традиції. Усі ці властивості поезії Верлена – "визволителя поезії" – визначають її особливу привабливість для композиторів.

Третій розділ "Особливості музичної інтерпретації К. Дебюссі поетичних текстів П. Верлена" присвячено дослідженню верленівських вокальних мініатюр композитора.

В підрозділі 3.1. "*Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена із "Збірки Ваньє" та перший зошит "Вишуканих свят"*" аналізуються вокальні твори композитора на вірші Верлена "Мандоліна", "Місячне сяйво", "Півголосом", "Пантоміма", "Маріонетки" (1881-1891 рр.) періоду формування естетичного кредо композитора і становлення його індивідуального стилю. Для виявлення особливостей цього процесу окремо розглядаються перші зразки музичної інтерпретації поезії Верлена, які увійшли в "Збірку Ваньє" (1881-1882). Параграф 3.1.1. "*Ранні вокальні твори Дебюссі і принципи роботи з поетичним текстом*" присвячено аналізу мініатюр "Мандоліна", "Пантоміма", "Маріонетки", до яких Дебюссі більше не повертався.

"*Мандоліна*" (1881) – найбільш раннє звернення композитора до Верлена. У своїй інтерпретації Дебюссі прагне зберегти тут особливості поетичного рядка та виявити приховані значення. Так, центральний образ вірша "кружіння тіней" перетворюється у Дебюссі в основну символічну ідею твору, що багатопланово виявляється на рівні: 1) всієї композиції (тричастинна форма з точною репризою, де останній такт повторює перший); 2) мелодичного руху з різномасштабними симетричними побудовами; 3) прийомів організації головної кульмінації (т.т. 35-38), де в партії фортепіано з'являється зображальний мотив "кружіння тіней", який домінує і в кодї мініатюри, створюючи нову "тінь" (звукозображальна

лейтформула мандоліни "відчужується"). Це тень самої мандоліни, символу цілої культури, що вже відійшла в минуле.

Художні прийоми, використані Верленом у вірші "*Маріонетки*", створюють яскраву атмосферу італійського театру dell'arte, його відкритий емоційний тонус та застигли образи-маски. Дебюссі прагне передати "ляльковий" характер дії, зберігає ритмо-синтаксичні особливості вірша, посилюючи авторську іронічну інтонацію. Умовний характер світу маріонеток підкреслює штучно-квадратна метро-ритмічна організація вокальної партії, яка не відповідає гнучкій природі французької декламації.

"*Пантоміма*" складає своєрідний диптих з "Маріонетками": загальна ярмаркова атмосфера, переважання "кострубатих" ритмів і "нелогічних" гармонічних зворотів, "неприродних" квадратних побудов. Дебюссі тонко відчуває своєрідність поєднання динаміки і статички поетичного тексту. Ефект строкатості і незмінності іграшкового світу, закладений в організації вірша функціонуванням принципів оновлення та зв'язку на відстані, віддзеркалюється у вокальній мініатюрі через наявність наскрізних ритмо-інтонаційних та фактурних моделей, що експонуються у фортепіанному вступі і винахідливо вар'юються в наступних розділах.

В параграфі 3.1.2. "*Нові можливості інтерпретації віршів П. Верлена з "Вишуканих свят"*" наголошується, що відношення композитора до поетичного першоджерела поступово змінювалося. Тому вокальні мініатюри "Місячне сяйво" і "Півголосом" розглядаються в аспекті порівняльного аналізу ранньої і пізньої версій.

У вірші Верлена "*Місячне сяйво*", на відміну від динамічного мерехтіння лялькових образів-масок "Пантоміми" і "Маріонеток", плин поетичної думки немов би гальмується постійним повтором епітетів і синтагм. Вишукану атмосферу вірша створює майстерна гра метричних акцентів у рядку, породжуючи враження прискорення й уповільнення руху. Центральний образ розгортається не стільки як поетична картина місячного сяйва, а як витончений, багатозначний "пейзаж душі".

При першому музичному прочитанні вірша композитор втручається в поетичний оригінал (повтори рядків, суб'єктивний вигук "ах" в кінці) і по-своєму інтонує вірш. Він тяжіє до передачі *цілісного* відчуття поетичного твору; а двопланову структуру основного образу *ілюструє* відповідними музичними прийомами, які створюють об'єктивний і суб'єктивний плани розгортання дії.

Вельми показовим є звернення вдуме композитора до вірша *для першого зошита "Вишуканих свят"* (1891). Тепер Дебюссі залишає недоторканим поетичний текст, а тричастинна репризна побудова першої версії змінюється строфічною (типу AA'C'). Як і у Верлена, де формування основної метафори "Ваша душа – місячне сяйво" закінчується в третій строфі, у Дебюссі кульмінаційним стає третій розділ. Композитор змінює і основну тональність: замість "сяючого" Fis-dur першої редакції – тривожно-сумовитий gis-moll.

Безтурботна осяйність ранньої вокальної версії, поступається експресивним "вибухам почуття". Переосмислюється і співвідношення фортепіанної та вокальної партій. Остання втрачає свою домінуючу функцію і стає *рівноправною* з фортепіанною.

Показовим є і порівняння двох музичних версій вірша "Півголосом". В ранній редакції мініатюра відзначається особливою акварельністю, прозорістю звучання, аріозністю вокальної партії, стриманістю, економністю – фортепіанної. Дебюссі прагне передати *загальний емоційний стан та настрої* вірша. В другій редакції композитор зберігає особливості художньої системи поетичного тексту, яку створюють перетин двох планів розгортання – *занурення в мовчання і сон*, в якому перебуває серце ліричного героя (час Present у 1-4 строфах) та очікуваного звучання *голосу солов'я* (час Futur simple у 5 строфі). В новій вокальній версії композитор тонко балансує на межі *статички та динамічного оновлення* на всіх рівнях музичної побудови.

Порівняння творів початку 80-х років та їхніх редакцій, здійснених майже через десять років, виразно виявляє зміну ставлення композитора до поетичного тексту, який поступово перетворюється з "першоджерела", що є *імпульсом* для творчості, на *невід'ємну складову* художнього цілого. Якщо в ранніх вокальних творах Дебюссі дозволяє собі вторгнення в оригінал, то в мініатюрах 90-х років текст залишається беззмінним, і композитор прагне відтворити музичними засобами специфіку його структури, метричну, синтаксичну та фонетичну побудову. Важливу роль починає відігравати й фортепіанна партія, яка власне і розкриває подвійний план розвитку художнього образу.

У підрозділі 3.2. "Вокальний цикл К. Дебюссі "Забуті арієти" розглядаються музичні інтерпретації шести віршів з книги Верлена "Романси без слів", що постали у 1887 р. Шість вокальних мініатюр об'єднуються примхливою мінливістю настроїв, виразною грою кольорів та відтінків: то блискучо-яскравих ("Дерев'яні коники"), то похмуро-приглушених ("Це – екстаз", "Тіні дерев", "Green"), то зачаровуючих своєю дивовижно-монотонною повторністю ("Il pleure", "Spleen").

У першому вірші "Це – екстаз" повнота почуттів та піднесеність набувають нового забарвлення, підкреслено м'якого і тьмяного. Глибоко інтимний характер поетичного ряду випереджується епіграфом Ш. Фавара: "Вітер на рівнині залишає своє дихання". Образ "*дихання вітру*" проступає за хиткою, повітряною атмосферою вірша; тонкою фонетичною організацією, особливо виразною в звукообразальних засобах другої строфи, де йдеться про "шелест, шемріт, шепіт // Воркіт, туркіт, цвіркіт, щebet, // Журкіт, муркіт, свист, і писк" (пер. М. Лукаша). До того ж, рядки вірша примхливо демонструють розмаїті метричні рішення. Завдяки цьому вибраний Верленом єдиний тип строфи з 6 рядків (AAbCCb) набуває рис імпровізаційності.

Вишукана рафінована гра уяви, яку відчув Дебюссі у поетичному творі, визначила своєрідність його музичного прочитання. Слідом за Верленом він

зберігає самостійність і відокремленість кожного розділу форми (строфи); але разом з тим, прагне відтворити наскрізну логіку розгортання музичної думки (як і в поетичному оригіналі). Найважливішу роль у досягненні композиційної цілісності мініатюри відіграє *фортепіанний вступ* (тт.1-4), який виконує функцію подібну до епіграфа у вірші Верлена. Він не тільки визначає легку "повітряну" фактуру твору, але стає його конструктивною основою, багаторазово з'являється в подальшому розгортанні (в повному варіанті він тричі проходить у першому розділі; його ритмічне "дихання" пронизує середній розділ; "зависаючий" секундовий мотив стає найважливішим виразовим засобом заключного третього розділу). На відміну від барвистої фортепіанної фактури вокальна партія тут стримана і переважно декламаційна.

Вірш "**Il pleure dans mon coeur**" відноситься до найкращих і найбільш відомих у Верлена. Правда, особливу складність перекладу викликають два початкові рядки вірша, які дослівно звучать: "Плачеться в моєму серці, як дощить над містом".

Чотири строфи вірша відрізняються надзвичайною внутрішньою стрункістю, що досягається не тільки єдиним принципом організації строф (спільна рима в першому, третьому та і четвертому рядках кожної строфи підсилена точним повтором останніх слів 1 і 4 рядків), але й системою перехресних зв'язків першої та третьої, другої та четвертої строф. Очевидно, таке функціонування *принципу повтору* на різних рівнях поетичного тексту, передає стан втоми і спустошення героя, що співзвучні з монотонністю дощу. Звідси – приреченість "кружіння" в полоні загальних рим, слів, метричних структур.

Носієм такою настрою у вокальній мініатюрі стає фортепіанна партія. Це – звукообразальна фігура, що нагадує стукіт дощових краплин, пронизуючи усю музичну тканину мініатюри. Зате вокальна партія відзначається значно більшою розспіваністю, в порівнянні з іншими мініатюрами циклу.

Третя арієта "**Тінь дерев**" – найбільш лаконічна з усього циклу. Дві строфи вірша об'єднані відчуттям скутості, застиглості. Проступають лише контури тіней дерев в туманній річці; блідий пейзаж – лише бліде віддзеркалення душі мандрівника, сповненої сумними риданнями, надіями, що не збулися. Ця статика змісту своєрідно відтворюється в ритмічній організації строфи, коли кожен парний рядок є "блідим" (скороченим) відбитком попереднього. Внутрішній зв'язок рядків підкреслює і парна рима. Постійний зсув цезури в рядку посилює нестійкий, хиткий характер художнього образу.

Особливості віршової організації тонко передає Дебюссі. Відчуттю статичності, скутості руху в мініатюрі сприяють – повільний темп (*Lent et triste*); тиха динаміка; гармонічна логіка розгортання, що зупиняє увагу на кожному моменті звучання поодиноких "дивних" акордів. В першій строфі композитор, слідуючи за поетичним текстом спирається на декламаційний принцип, а в другій – зростає роль аріозного розспіву слів.

Вірш *"Дерев'яні коники"* занурює в стихію стрімкого руху, яскравого світла, а поетичне слово набуває тут майже ораторського пафосу. Центральний образ вірша – дитяча карусель з кониками – викликає у Верлена асоціації з мовчазним натовпом, що добровільно йде по замкнутому колу "нерозумного цирку".

Відчуття руху по колу стає визначаючим і для композитора. Дебюссі прагне зберегти ритмічну організацію тексту і передати відчуття кружіння відповідним швидким темпом (*Allegro non tanto*), яскравою динамікою звучання, типом фактури, що нагадує галоп, тональною логікою руху від *E-dur* до *E-dur*. Відповідним є і вибір форми: єдиний раз в циклі композитор використовує куплетну форму з рефреном.

Останні дві мініатюри – *"Green"* і *"Spleen"* – близькі своєю акварельною прозорістю звучання та атмосферою вишуканого, але похмурого пейзажу. При цьому, остання мініатюра виконує функцію фіналу всього циклу. В *"Spleen"*, тонко відчуваючи внутрішній ритм вірша, з рухом від "слабких" жіночих рим першої строфи (АВАВ) до переважаючих "енергійних" чоловічих рим заключної строфи (efeF), композитор будує музичну форму з динамічним зростанням і могутнім емоційним "сплеском" в заключному розділі, завдяки ущільненню фактури, дублюванню лейттеми мініатюри, скандуванню кожного звуку вокальної партії (кульмінаційна зона – тт. 24–29).

Шість мініатюр Дебюссі об'єднані наскрізною лінією образно-емоційного руху від тихого милування (№1) через розчарування (№ 2) і заціпеніння (№3), а також необхідне для драматургічної повноти відчуження (контрастна жанрова сценка *"Дерев'яних коників"* №4) – до покірливої спустошеності фінальних *"Spleen"* і *"Green"*. В *"Забутих арієтах"* композитор вже дуже близько підійшов до того типу вокальної інтонації, яка визначатиме специфіку вокальних партій опери *"Пелеас і Мелізанда"*. Дбайливо відносячись до поетичного тексту, Дебюссі "озвучуючи" його, прагне максимально зберегти метричні, фонетичні й синтаксичні особливості.

Підрозділ 3.3. "Три мелодії" на вірші П. Верлена з книги "Мудрість" висвітлює нові тенденції у творчості композитора. Юнацька захопленість і деяка емоційна екзальтованість попередніх вокальних творів підпорядковується тепер відтворенню стримано-зосередженої атмосфери поезії Верлена, сповненої філософськими роздумами про сенс буття.

Вибраний композитором для першої мініатюри вірш *"Море, що є прекрасним понад усе"* передає величний характер безкрайньої морської стихії, мінливої і спокійної одночасно. Дебюссі зберігає структурну самостійність кожної поетичної строфи, але витримує у фортепіанній партії протягом всієї композиції єдиний тип арпеджованої тріольної фігурації, відтворюючи спокійно-безупинний рух морської води. Підкреслена простота гармонії, послаблення функціональних зв'язків акордів, прозорість музичної тканини сприяють максимальній виразності декламаційної вокальної партії.

Друга мініатюра "**Звук рогу**" пов'язана з віршем, що написаний у формі сонета. В тексті Верлена композитор відчуває звук ріжка, що завмирає вдалині, і "невимовні печалі", які тонко передає фортепіанна партія. Химерність колориту цілоногового звукоряду неначе розкриває "невимовні печалі", а звук ріжка з'являється в звукозображальних ефектах згасання і далекого відлуння. Отож, в мініатюрі досягається величезна внутрішня напруга поміж яскраво-зображальною фортепіанною партією та стримано-декламаційною вокальною (аж до прийому монотонного псалмодування тексту на одному звуці).

Для третього вірша, вибраного Дебюссі із збірки "Мудрість" – "**Живопліт за живоплотом**", характерною є особлива мальовничість, безтурботний спокій, природа, оповита радістю та світлом. Верлен будує звуковий ряд вірша за музичним принципом, коли кожне нове утворення є результатом послідовного фонетичного накопичення. Надзвичайно винахідливою є і метрична організація рядків.

Дебюссі в мініатюрі зіслює відчуття легкості, прозорості і нескінченності простору рівнини, які у поета асоціюються з морем. Основне навантаження в творі знов припадає на фортепіанну партію, що створює ефект "розчинення", поступового "розосередження" енергії звучання.

"Три мелодії" характеризують нові творчі прагнення композитора, який все частіше порушує функціональну рівновагу вокальної і фортепіанної партій, на користь останньої. Фортепіанна партія створює майже самостійний план в розкритті художнього образу. Вокальна інтонація спирається на характерні особливості французької мови, а незмінний поетичний текст вимовляється максимально виразно.

У підрозділі 3.4. "**Другий зошит "Вишуканих свят"**" аналізуються три останні мініатюри Дебюссі на вірші Верлена: "Наївні", "Фавн", "Сентиментальна розмова" (1904), в яких композитор зберігає атмосферу примхливої інтелектуальної гри і, в той же час, піднесеної простоти і чистоти.

В музичній інтерпретації вірша "**Наївні**" Дебюссі дещо пом'якшує верленівську іронію щодо прекрасної картинки минулого. Відчуття її нереальності створюється завдяки "неприродньому" цілоноговому ладу та остінатній повторності фактурних формул, в застиглоті яких немов зупиняється час. Композитор згладжує і формальне розчленування поетичного тексту на строфи через значне оновлення фактурного малюнку в кінці 1 строфи, а також в середині – другої. Такий підхід до поетичного першоджерела є свідченням того, що тепер Дебюссі вже не зберігає усі конструктивні особливості вірша. Проте, не порушуючи характерного інтонування французького тексту, композитор підпорядковує його *музичним закономірностям* побудови цілого.

У "**Фавні**" композитор прагне передати поліфонічність і багатозначність художнього образу. Верлен графічно розділяє поетичний текст на 2 строфи, з'єднані єдиним рухом, що синтаксично утворюють одне речення. Трактують образ старого Фавну зробленого з глини, який знає наперед про долю закоханих і

неминучість сумного фіналу, сповнене іронічного відтінку і принципово відрізняється від туманно-символічного тлумачення цього образу С. Малларме. До тексту "Пополудневого відпочинку Фавна" останнього Дебюссі вже звертався раніше. Безпосередня аллюзія до відомої оркестрової прелюдії виникає на початку вокальної мініатюри завдяки експресивній темі, що інтонаційно та темброво нагадує награвш *флейти* (ремарка "ainsi qu'un flute").

В інтерпретації вірша Дебюссі відштовхується від останнього рядка: "Обертається під звуки тамбуринів". Тому-то через усю мініатюру в басу фортепіанної партії проходить остинатна ритмоформула, нагадуючи старовинну куранту. На цей "архаїчний шар" накладається звучання "сучасних" збільшених тризвуків. Такою історико-стилістичною метафорою підкреслюється грайлива атмосфера вірша, де язичницький Фавн, естетизований у душі XVIII ст., показаний кризь призму сприйняття поета епохи fin de siècle.

В останній мініатюрі "*Сентиментальна розмова*" Дебюссі фактично вже виходить за межі жанру і створює розгорнуту театралізовану сцену, яка нагадує своєю стилістикою діалоги "Пелеаса і Мелізанди". Композитор спирається на особливості побудови поетичного тексту як діалогу двох фігур, що блукають у пустинному парку без надії на майбуття, згадуючи дні минулого щастя. Дебюссі будує композицію як діалогічну сцену з наскрізним розвитком з яскравою кульмінацією і кінцевою розв'язкою, яка створює своєрідний ефект віддалення персонажів. В процесі розмови все більше поглиблюється контраст між двома образами. Вокальні висловлювання першого близькі до аріозності, а другого – відчужено-декламаційними.

Вокальні мініатюри другого зошита "Вишуканих свят" відзначаються сміливістю музичної мови. З одного боку, композитор як і раніше, орієнтується на індивідуальні художні і структурні властивості вибраного тексту; але з іншого – самостійного значення набуває власне *музична логіка* розвитку. Відштовхуючись від поетичного оригіналу, композитор створює майже самостійні інструментальні твори, де голос часто виступає як одна з ліній фактури. Фортепіанна партія починає відігравати домінуючу роль, і в цьому можна вбачати безпосередню підготовку центральних фортепіанних творів композитора наступних років – "Образи" (1904-1905; 1907-1908), "Дитячий куточок" (1906-1908), "Прелюдії" (1909-1910; 1912), "Дванадцять етюдів" (1915).

У "**Висновках**" наголошується на тому, що новаторські принципи інтерпретації поетичного тексту Дебюссі оригінально взаємодіяли з традиційними, що склалися у музичному мистецтві XIX ст. Французька вокальна мініатюра, у всьому її різномайтті репрезентована творчістю Г. Берліоза, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Массне, К. Сен-Санса, Л. Деліба, Л. Лало, С. Франка, Е. Шоссона, А. Дюпарка, Е. Шабріє, Г. Форе; французька шансон; австрійська і німецька романтична вокальна лірика Ф. Шуберта, Р. Шумана, І. Брамса, Г. Вольфа; художні відкриття Р. Вагнера і М. Мусоргського визначили широту і різноспрямованість пошуків Дебюссі в сфері камерно-вокальних жанрів. Але закономірно, що в першу чергу,

композитор спирався на традиції національної композиторської школи і дві основні лінії розвитку сучасної французької вокальної мініатюри: пов'язаної з традиціями *салонної романсової лірики* та новими принципами співвідношення поезії і музики в жанрі *mélodie* – “мелодії”.

В ранніх вокальних творах Дебюссі вірш виступає лише “поштовхом” для створення власної музичної композиції; поезія допомагає зануритися у власні відчуття та переживання. Композитор інтерпретує поезію П. Бурже, Т. Готьє, Т. де Банвіля, Л. де Ліля, А. де Мюссе переважно в традиціях *салонної лірики*, перебуваючи під сильним впливом мелодичної мови Ж. Массне. Тільки Верлен спонукає молодого композитора шукати принципово нові прийоми і методи роботи з віршованим текстом. Тому найяскравіші знахідки цього періоду пов'язані з музичною інтерпретацією віршів з книги “Вишукані свята”. Особливо зухвалі експерименти відзначають іронічно-гротескові “Пантоміму” і “Маріонетки”, де композитор не тільки виходить за межі ладо-гармонічної функційної системи і “арсеналу” виражальних засобів пізньоромантичної музики, але й вперше відмовляється від домінуючого в його ранніх творах пісенно-аріозного типу вокальної інтонації. Він уважно прислухається до тексту, хоча і допускає вторгнення в поетичний оригінал (повтори слів, включення вигуків та ін.).

Кінець 80-х років ознаменувався появою двох найбільших вокальних циклів Дебюссі – “Забуті арієти” (1887) на вірші Верлена і “П'яти поем Ш. Бодлера” (1887-1889). В них все більше простежується диференційоване “занурення” композитора в слово. Це відкриває нові можливості виходу за межі камерної вокальної лірики до оперного жанру; а також – до інструментальної виразності, намічаючи зміну його жанрових орієнтирів.

В “Забутих арієтах” Дебюссі залишає поетичний текст практично недоторканим, прагне зберегти особливості його ритмо-синтаксичної побудови і передати “музику вірша”. Вагомим стало те, що копітка робота з поетичним текстом призвела до нового розуміння ансамблю, нового трактування функції фортепіанної партії у процесі становлення художнього образу. У вокальних циклах Дебюссі кінця 80-х років на слова Верлена і Бодлера чітко простежуються пошуки власного методу. Жоден інший твір цих років не презентує таку різноманітність прийомів і засобів виразності, таку композиційну винахідливість і відточеність кожної деталі.

“Забуті арієти” стали зв'язуючою ланкою поміж ранніми та зрілими камерно-вокальними творами початку 90-х років: першого зошита “Вишуканих свят” та “Трьох мелодій” на тексти Верлена; “Двох романсів” на вірші П. Бурже та двох мініатюр на вірші Ж. ле Роя і П. Граволе; а також “Ліричних проз” на власний текст. У мініатюрах початку 90-х років очевидно стає більша самостійність художніх рішень композитора, його виняткова турбота про загальний тембровий баланс вокальної і фортепіанної партій.

Після 1893 р. вокальні твори з'являються з великим часовим проміжком, поступаючись інструментальним жанрам. Другий зошит “Вишуканих свят” вже

цілковито виявляє нові художні завдання композитора, все більш пов'язані зі сферою виразності інструментальної музики і незвичайно тонко інтонованої просодії.

Зміна жанрових смаків композитора була наслідком його постійного творчого зростання. Верлен тому і залишався найулюбленішим поетом Дебюссі, що саме він надихав його на пошуки якісно нової *музичної* мови. Творчі настанови Верлена, пов'язані з відмовою від застиглих норм французької теорії і практики віршування, були особливо близькими Дебюссі, який слідом за поетом прагнув *зануритися в звук*, в кольорову звукову структуру, передати її красу і неабияку виразність. Глибоке вивчення особливостей інтерпретації поезії Верлена в різні періоди виявляє прагнення композитора адекватно передати складну організацію *ритмічного, синтаксичного і фонетичного рівнів* вірша, прагнення до більш глибокого *проникнення в сутність поетичної системи і*, в решті-решт, *"виходу"* за межі тексту.

Відомий музичний критик А. Готьє-Віллар назвав Дебюссі *"Верленом в музиці"*, який чує голоси, які до нього ніхто ще не чув. Невловимі почуття і настрої, тонкі душевні порухи, мерехтіння кольорів і світлотіней, що "звучали" у віршах Верлена, спрямовували творчість Дебюссі, примушували його уважно вслухатися до "тремтіння місячного сяйва", "живоплоту за живоплотом" або до мудрої посмішки фавна. Занурення в багатозначність верленівського тексту відкривало композитору шлях до "невисловленого" – в сферу справжньої Поезії і Музики, поєднання яких стало підсумком творчого шляху обох великих новаторів, які сміливо відкривали нову еру в історії європейського і світового мистецтва.

Основні положення роботи викладені в публікаціях:

1. Луковская С. Клод Дебюсси и Поль Верлен: к истории изучения творческих связей // Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання.: Збірник наукових праць // Проблеми сучасного мистецтва і культури. – К.: Науковий світ, 2002. – С. 56-63.
2. Луковская С. Вокальные сочинения К. Дебюсси на стихи П. Верлена: особенности интерпретации поэтического текста // Київське музикознавство. 36. статей. – Вип. 14.– К., 2004. – С. 121-127.
3. Луковская С. Ранние вокальные сочинения К. Дебюсси на стихи П. Верлена и вопросы формирования индивидуального стиля композитора // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 36. статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип.37. – Київ, 2004.– С. 160-166.
4. Луковская С. „Галантные празднества” К. Дебюсси в аспекте взаимодействия художественных традиций // Музичне мистецтво. 36. наук. статей. – Вип. 4. – Донецьк, 2004. – С. 68-77.
5. Луковская С. Вокальный цикл „Забытые ариетты” К. Дебюсси (в аспекте эволюции композиторского стиля) // Музичний стиль: теорія, історія,

сучасність. Зб. статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 38. – Київ, 2004. – С. 154-160.

Луковська С. В. “Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора”. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2005.

Дисертація присвячена вивченню вокальних мініатюр К. Дебюссі на вірші П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора. Завдання даного дослідження полягає у виявленні специфіки музичної інтерпретації літературного першоджерела, особливостей взаємодії поетичної системи оригіналу з художньо-естетичними принципами композитора.

В дисертації вперше досліджено багаторівневі зв'язки Дебюссі і Верлена й обгрунтовано ймовірність не тільки творчих, але й особистих контактів двох сучасників-новаторів. Виходячи з відповідних методик аналізу поетичного тексту, в роботі запропоновано самостійні аналізи семантичного, фонетичного, метричного і синтаксичного рівнів вірша Верлена, що дозволило виявити особливості розвитку жанру вокальної мініатюри в творчості Дебюссі.

Ключові слова: символізм, імпресіонізм, французька вокальна мініатюра, музика вірша, музична інтерпретація поетичного тексту.

Луковская С. В. “Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора”. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17. 00. 03. – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Киев, 2005.

Диссертация посвящена изучению вокальных миниатюр К. Дебюсси на стихи П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора. Цель работы состоит в выявлении специфики музыкальной интерпретации композитором литературного первоисточника в разные периоды творчества.

В диссертации впервые исследованы многоуровневые связи Дебюсси и Верлена, и обоснована вероятность личного знакомства двух современников-новаторов. На основе изучения современных методик анализа поэтического текста в работе предложены аналитические наблюдения над стихом Верлена, исследование его семантического, фонетического, метрического и синтаксического уровней. Это позволило поставить в центр исследовательского внимания вопросы взаимодействия двух художественных систем – поэтического оригинала и нового музыкального произведения.

Дебюсси переосмысливает две основные линии развития современной ему французской вокальной миниатюры: с одной стороны, связанной с устоявшимися традициями *салонной романсовой лирики*, а с другой – с новыми принципами

соотношения поэтического и музыкального рядов в жанре *mélodie* – “мелодии”, сформировавшемся в творчестве Л. Нидермейера, Г. Берлиоза, Ш. Гуно, А. Дюпарка, Э. Шоссона, Г. Форе.

В ранний период творчества самые значительные художественные открытия Дебюсси обусловлены обращением к поэзии П. Верлена, направлявшей творческие усилия композитора к обновлению всей системы музыкально-выразительных средств. Это особенно явно проявляется при сравнении верленовских миниатюр (из книги “Галантные празднества”) с другими ранними вокальными сочинениями.

Конец 80-х годов отмечен появлением двух крупнейших вокальных циклов Дебюсси – “Забытые ариетты” (1887) на стихи из книги Верлена “Романсы без слов” и “Пять поэм Ш. Бодлера” (1887 – 1889). Их новые жанровые решения проявляют все более дифференцированное “погружение в слово”, открывающее возможности выхода за пределы камерной вокальной лирики к оперному жанру; а также возрастающий интерес Дебюсси к сфере чисто инструментальной выразительности, уже непосредственно намечающей изменение его жанровых предпочтений.

Однако именно “Забытые ариетты” явились связующим звеном к камерно-вокальным сочинениям начала 90-х годов: первой тетради “Галантных празднеств” (1891), включившей редакции ранних сочинений из “Сборника Ванье”; “Трем мелодиям” (1891) на тексты из сборника Верлена “Мудрость”; “Двум романсам” на стихи П. Бурже (1891); двум миниатюрам на стихи Ж. ле Роя и П. Гравале (1891); “Лирическим прозам” на собственный текст (1892-1893).

В верленовских миниатюрах начала 90-х годов очевидна возросшая самостоятельность художественных решений композитора, его тщательная забота об общем тембровом балансе звучания вокальной и фортепианной партий, о принципах воплощения чисто “инструментальной” выразительности. Так, внимательное прочтение литературного оригинала направляло Дебюсси к поиску музыкального эквивалента вербального текста.

Творческие установки Верлена, определяемые отказом от устоявшихся норм французской теории и практики стихосложения, были особенно близки Дебюсси, который вслед за поэтом стремился погрузиться в звук, в красочную звуковую структуру, передать ее красоту и самоценную выразительность.

Изучение особенностей интерпретации поэзии Верлена в разные периоды проявляет движение от слышания конкретных слов ко все более глубокому проникновению композитора в суть всей поэтической системы стихотворения, которая и становится главным толчком для поиска новых средств выразительности и, в конце концов, возможного “выхода” за пределы самого поэтического текста.

Ключевые слова: символизм, импрессионизм, французская вокальная миниатюра, музыка стиха, музыкальная интерпретация поэтического текста.

Lukovskaya S.V. "Vocal miniatures of C. Debussi on the poems by P.Verlen in the context of camera-vocal composer's creating"– Manuscript.

Dissertation for getting scientific degree of kandidat in art history speciality 17.00.03 – Musical art.- Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2005.

Dissertation is dedicated to studying of vocal miniatures of C. Debussi on the poems by Verlen in the context of camera-vocal creation of the composer. The aim of the investigation is to find out specification of musical interpretation of literary initial source, peculiarities of interrelations of poetic system of original with aesthetic principles of the composer.

Dissertation demonstrates for the first time multilevel relations of Debussi and Verlen and their contacts both personal and creative as two contemporaries and novators. Having studied the method of analysis of poetic text, the author of the dissertation exposed her personal and independent analysis of semantic, phonetic, syntactic and metric levels of Verlen's poems and it brought to understanding the peculiarities of genre development of vocal miniature in Debussi creation.

Key words: symbolism, impressionism, French vocal miniature, poem music, music interpretation of poetic text.

Підписано до друку 15.03.2005р. Формат 60×90/16.
Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид.арк. 0,9.
Тираж 100 прим. Зам. № 49.

“АВТОРЕФЕРАТ”
01034, м.Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.
т. 578-04-14, 294-71-27.

АВ 62.710

ИЗДАНИЕ

МИСТ