

## **РЕЦЕНЗІЯ**

**на дисертаційне дослідження Міланіної Альони Олегівни**

**«Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона»**

**на здобуття наукового ступеня доктора філософії**

**за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»**

Поява дисертаційного дослідження А. О. Міланіної обумовлена усвідомленням вагомості та своєрідності вокальних циклів Е. Шоссона як феномену французької культури межі XIX – XX століть та необхідності її дослідження. Актуальність теми дисертації Міланіної Альони Олегівни «Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона» розгортається на декількох рівнях. Перший – викликаний нагальною потребою перегляду значення творчості й особистості Е. Шоссона у французькій культурі наприкінці XIX століття. Другий рівень зумовлений розкриттям сутності першого, для чого розглянуті та уведені до наукового обігу вітчизняного музикознавства праці зарубіжних науковців, присвячені спадщині Е. Шоссона. Третій рівень актуальності дослідження А. О. Міланіної спрямований на досягнення символіки вокальних циклів Е. Шоссона як ключа до розгадки прихованих змістів і створення досконалих виконавських інтерпретацій.

Творчість Е. Шоссона, здобутки якого у вокальній сфері не отримали як системного висвітлення вітчизняною наукою, так і не набули виконавського трактування у музичному просторі України. У зазначеному контексті актуальність дисертаційної роботи А. О. Міланіної «Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона» є незаперечною, оскільки зумовлена переоцінкою творчості Е. Шоссона, порушуючи важливу проблему досягнення таїн композиторського мислення і сучасних виконавсько-інтерпретаційних процесів у камерно-вокальній царині.

Авторкою переконливо сформульовані об'єкт і предмет дослідження, його мета і задачі, а також обраний для аналізу музичний матеріал – нотні тексти вокальних циклів Е. Шоссона: «Поема любові та моря» для голосу і

оркестру на слова М. Бушора («Poème de l'amour et de la mer», op. 19, 1882 – 90; відредагований у 1893) та «Теплиці» на слова М. Метерлінка («Serres chaudes», op. 24, 1893 – 1896), які досі не ставали об'єктом наукового аналізу у вітчизняній музикології, та аудіозаписи інтерпретацій видатних вокалістів та концертмейстерів (Б. Лаплант та Б. Сміт, В. Де Лос-Анхелес та Ж. Сузе).

Розв'язання проблемної ситуації, навколо якої створено дослідження, характеризує спирання на «комплекс загальноузгоджених методів» [с. 23], серед яких, зокрема історико-контекстуальний, аксіологічний, семіотичний, жанрово-стильовий, інтермедіальний, порівняльно-інтерпретологічний тощо.

А. О. Міланіною вивчено та узагальнено великий масив першоджерел за обраною темою, перш за все франко-англомовних, аналіз котрих виявив низку нерозкритих аспектів вокальної творчості Е. Шоссона, необхідність удосконалення термінологічного та методологічного апарату дослідження зазначеної проблематики.

У I розділі, присвяченому теоретико-методологічним засадам вивчення камерно-вокальної творчості французького митця, авторкою дисертації розглянута особистість Е. Шоссона та його спадщина, наведені діаметральні оцінки як людських якостей, так і композиторських *opus* 'ів дослідниками й критиками XIX – XXI ст. Глибоке вивчення життєтворчості митця дозволило А. О. Міланіній окреслити суперечності особистості французького композитора та дійти до висновку щодо визначення Е. Шоссона як представника «перехідної доби, в творчості якого віддзеркалені ознаки минулого та передчуття майбутніх напрямів музичного мистецтва» [с. 84].

У підсумку аналізу розбіжностей і спільних ознак періодизацій творчості Е. Шоссона низкою дослідників, зокрема: Ж.-М. Варшавським, Б. Морончіні, Чен-Джу Чаном, Ю. Ханом та спирання на висновки Ю. Чекана, який вважає, що періодизація повинна «ґрунтуватися на власних музичних засадах», а предметом історії музики має стати «процес змін інтонаційного образу світу: факти, стадії та рушійні сили...» [с. 52, цит. за 56, с. 18-20], дисертанткою запропонована власна версія періодизації творчості

Е. Шоссона, де перший – «ранній період (1877–1886) – “пізньоромантичний”», де наявними є впливи Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера; другий – «мікстовий, період (1886–1889)», що «характеризується взаємодією пізньоромантичних та імпресіоністичних засобів виразності»; третій – завершальний, «передімпресіоністський» (1889–1899) – період формування індивідуального стилю митця [с. 52]. На думку рецензента, запропонована періодизація А. О. Міланіної дає можливість великою мірою здолати суперечності між існуючими періодизаціями спадщини Е. Шоссона.

Текст рецензованої дисертації насичений музикознавчою аналітикою різних жанрів творчого доробку композитора, масивом фактологічного матеріалу, що дозволило авторці прийти до низки важливих узагальнень, зокрема стосовно становлення творчих методів вокальної спадщини Е. Шоссона: від романтизму до власного стилю, який визначений дослідницею як передімпресіонізм.

На особливу увагу заслуговує аналіз двох знакових для доробку Е. Шоссона вокальних циклів: «Теплиць» Е. Шоссона – М. Метерлінка та «Поеми любові та моря» для голосу і оркестру на слова М. Бушора, які дослідниця виокремлює як такі, що є репрезентантами завершального, «передімпресіоністського» періоду творчості композитора, відповідно до власної періодизації.

Семіотичний аналіз музично-поетичного тексту «Теплиць» Е. Шоссона – М. Метерлінка дозволив А. О. Міланіній дійти висновку, що кожен номер циклу є картиною-індексом, картиною-символом, створюючи загалом своєрідний театр М. Метерлінка – Е. Шоссона. Таким чином, виникає подвійне кодування твору, де слово отримує «вербальний, а колір, музика – невербальний код» [с. 151]. Саме завдяки такому процесу декодування, на думку дослідниці, співаки вже на третьому, виконавському рівні зможуть віднайти відповідну емоцію й донести її до слухацької аудиторії.

За рахунок застосування інтермедіального аналізу, задіяного в роботі для розуміння кольорової символіки поетичного тексту, запропонована світло-кольорова партитура «Теплиць», що сприяє розумінню глибини змісту циклу та надає певну можливість виконавцю відчувати стани меланхолії, безнадії, зажури. Підкреслюючи парадоксальність назви поетичного *opus*'у М. Метерлінка, А. О. Міланіна зазначає, що «Художній задум тої чи іншої мініатюри розкривається через конфлікт між інтуїцією і розумом, і саме образ теплиці виявляє протиріччя між надчуттєвою реальністю (світом незримим) та емпіричною дійсністю (світом зримим) [с. 105]. Оригінальна композиторська інтерпретація Е. Шоссона, на думку авторки роботи, розвиває принципи поетичної театральності в музиці, а долучення хоральності в якості наскрізного музичного символу надає твору ознак сакральності.

Надзвичайно важливим для виконавця є вивчення стилістики поезій М. Метерлінка, музикальність яких підкреслюють чимало дослідників, зокрема, Ж. Аррі, О. Михайлова. Адже складність даного циклу для виконавців, на думку А. О. Міланіної, полягає не лише у співі французькою мовою, а, перш за все, в тому, що це символічна поетична мова, завдяки якій і відбувається відбиття концептуального авторського мислення.

Дослідниця зауважує, що створенню циклу «Поема любові та моря» передував довгий шлях: 1882 – 1890 рр., позначений пошуками індивідуальної манери письма композитора. Обрання цього циклу для аналізу, з одного боку, підкреслює його значення в творчості Е. Шоссона як репрезентанта віднайденого митцем власного композиторського стилю, з іншого – наголошує на захопленні містикою і символізмом, що поєднувало композитора і його співавтора – поета М. Бушора. Спирання на принципи «прекрасної інерції» та «екстремального достатку декоративності» французького художника Г. Моро дозволило декодувати музичну символіку циклу «Поема любові та моря» на рівні поезії, музики, живопису, натурфілософії. В дисертаційному тексті доведений синтез поетичної та музичної символіки, що доповнюють і посилюють одна одну. Для виконавської інтерпретації притаманно, за

А. О. Міланіною, як дешифрування музично-вербального тексту, так і створення під час співу «власно – тембрально – звукового» [с. 205].

Цінними, на думку рецензента, є підрозділи, присвячені аналітичним замальовкам виконавських версій вокальних циклів Е. Шоссона. Доречним є уведення до дисертації стислих творчих портретів видатних співаків: норвезької співачки Б. Сміт та канадського вокаліста Б. Лапланта, що створили виконавські версії «Теплиць» Е. Шоссона – М. Метерлінка, В. де Лос-Анхелес – представниці іспанської вокальної школи та носія французької мови Ж. Сузе, які репрезентували виконавські інтерпретації «Поєми любові та моря» Е. Шоссона – М. Бушора.

Порівняльно-інтерпретологічний аналіз камерних дуєтів Б. Лапланта з концертмейстером Ж. Лашанс, Б. Сміт з піаністом Е. Реттінгеном являє собою взірць компаративістики. Дослідниця у взаємодії вокального і змістового рівнів змогла виявити відповідність авторському тексту, або навпаки, відхід від нього, розкрити особливості виконавського втілення задуму Е. Шоссона – М. Метерлінка в кожній із версій. У підсумку, А. Міланіна підкреслює, що співак у виконавській інтерпретації виступає співавтором, але бездоганне володіння голосом без занурення у поетичний світ М. Метерлінка, заснований «на навіюванні», не надав можливості Б. Сміт уникнути штучної театралізації на відміну від Б. Лапланта.

Звертаючись до аналізу виконавських версій «Поєми любові та морі», дослідниця зауважує, що виконавська інтерпретація «створює новий рівень художніх символів» [с. 202-203] завдяки тембру голосу і дешифруванню співаком музично-поетичної символіки. Впроваджуючи поняття перфектного виконання, А. О. Міланіна визначає умови його досягнення, серед котрих головна – талант вокаліста. Спираючись на концепції: Є. Лазаревич, Р. Тарускіна та В. Л. Уорнера дозволило дійти висновку, що «актуальним є виконання, де, з одного боку, відчутно відлуння часу створення вокального циклу, а, з іншого – привертає увагу трактування «Поєми» у контексті сучасного виконавського бачення» [с. 154]. Визначаючи виконавські інтерпретації В. де Лос-Анхелес і

Ж. Сузе перфектними, авторка підкреслює, що версія іспанської співачки є історично-орієнтованою, а французький вокаліст створив інваріант, співзвучний сьогоденню.

Висновки являють собою логічний підсумок становлення концепції дослідження, рівні якої репрезентують історичну, аналітичну та виконавсько-інтерпретаційну розробку.

Позитивно оцінюючи роботу та виходячи з її змісту, до авторки виникли такі питання:

1. Пошук власної інтерпретації, на Вашу думку, «передбачає досягнення особливостей театру М. Метерлінка на музичній “сцені” Е. Шоссона. “Теплиці” – це своєрідна монодрама, єдиним актором якої постає вокаліст» [с. 150]. Враховуючи запропоновану Вами світло-кольорову партитуру «Теплиць», визначення цього вокального циклу як «монодрами» чи можлива театральна постановка цього циклу, наприклад, на кшталт моноопери? З оркестровкою фортепіанної партії чи без неї та з декораціями?
2. Чи можливо провести паралелі між камерно-вокальною творчістю Е. Шоссона, якій властивий символізм, та доробком українських митців у камерно-вокальній царині?

Зауваження стосується порівняння української та французької мов, де Ви, спираючись на кількісні показники голосних і приголосних, надаєте висновок, що «французька мова більш співуча, що є дуже важливим аргументом для вокалістів, які повинні включати в свій репертуарний список твори французьких авторів» [с. 139]. Розуміючи Ваше прагнення актуалізувати вокальну творчість Е. Шоссона в Україні, підкреслю, що питання порівняння мов не вирішить цю проблему.

Зазначу, що зауваження ніяким чином не впливає на загальну високу оцінку дисертації Альони Олегівни Міланіної, в якій розв’язано всі поставлені завдання, удосконалено періодизацію спадщини Е. Шоссона, з’ясовано

сутність процесу подвійного декодування, введено поняття перфектного виконання, здійснено порівняльний аналіз виконавських версій знакових вокальних циклів митця «Теплиці» і «Поєма любові та моря», репрезентовано досвід узагальнюючого висвітлення камерно-вокальної спадщини Е. Шоссона, розкриття її ціннісно-символістського сенсу і художнього значення в європейській музичній культурі сучасності.

Отже, вважаю, що дисертація Альони Олегівни Міланіної «Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона», подана на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», є оригінальним, цілісним і науково обґрунтованим дослідженням, що містить новизну і відповідає чинним вимогам, затвердженим МОН України. Зміст дисертації, її результати, викладені у Висновках, кількість апробацій, теоретичне і практичне значення, дотримання академічної доброчесності дають підстави констатувати, що Альона Олегівна Міланіна заслуговує на присудження ступеня доктора філософії в галузі знань 02 Культура і мистецтво, за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво».

Рецензент –

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри хорового та

оперно-симфонічного диригування

ХНУМ імені І. П. Котляревського

Наталія Бєлік-Золотарьова