

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ОБРАЗ МЕЛІЗАНДИ З ОПЕРИ КЛОДА ДЕБЮССІ «ПЕЛЛЕАС
І МЕЛІЗАНДА»: ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА**

Магістерська робота
ВАН ЮЄПІН

Науковий керівник
доктор філософії, викладач
Щелканова Світлана Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і тестів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело _  _____ Ван Юєпін

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1. Імпресіонізм vs символізм та творчість К. Дебюссі.....	8
1.2. «Пеллеас і Мелізанда» як феномен у творчому доробку К. Дебюссі.....	12
1.3. Історіографічний компендіум: музика К. Дебюссі у дзеркалі наукової думки	15
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «ПЕЛЛЕАС І МЕЛІЗАНДА»:	22
2.1. Хронотоп опери К. Дебюссі: символи часу і простору	22
2.2. Символи та міфологеми як ключові чинники драматургії опери.....	27
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ МЕЛІЗАНДИ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ	35
3.1. Вокальна специфіка образу Мелізанди та особливості її втілення в опері.....	
3.2. Виконавська інтерпретація образу Мелізанди: авторський текст та його відтворення.....	40
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	49

ВСТУП

Актуальність теми. Звернення до творчості Клода Дебюссі є знаковим, оскільки увиразнює нагальну потребу усвідомлення джерела тих докорінних змін, які відбулися в оперній музиці ХХ століття. Опера «Пеллеас і Мелізанда» Клода Дебюссі з першої постановки стала знаковим явищем як сценічного життя Європи, так і вплинула на розвиток сценічного музичного мистецтва на багато років уперед. Неймовірний сценічний успіх та прийняття публіки та критики супроводжували всі постановки твору, що продовжуються більше століття поспіль. Опера К. Дебюссі змінила парадигму виразності музичного театру, відкривши новий жанр – символістську оперу. Секрет її успіху був у наповненості архетипічними міфологемами, вкоріненими в європейській культурі, семантику яких Дебюссі вдалося втілити на рівні музичної мови, здійснивши відкриття феномену нового типу виразності. К. Дебюссі не намагався використовувати суто засоби музичної мови, а зрушував цілий комплекс змін у виразності, яке торкається і комунікативного аспекту у сприйнятті музики та тієї атмосфери, що оточують музичний образ.

Образ Мелізанди є центральним у драматургії твору, тому виявлення специфіки мислення К. Дебюссі через аналіз його виконавсько-стильової специфіки є дієвою стратегією дослідження, яка призводить до більш широких узагальнень щодо стилю композитора та уточнює місце і роль твору і його спадщині.

Мета дослідження – виявити особливості вокально-стильової специфіки образу Мелізанди з опери Клода Дебюссі в контексті музичного символізму.

Завдання дослідження:

– дослідити як відбувається феномен синергії у доробку К. Дебюссі двох стильових напрямків – імпресіонізму та символізму, які є панівними у французькому мистецтві межі ХІХ-ХХ століть;

- виокремити значення опери «Пеллеас і Мелізанда» для становлення стилю композитора та її вплив на подальшу творчість митця;
- виявити специфіку і загальні тенденції у дослідженнях оперної творчості К. Дебюссі у музикознавстві;
- окреслити типові риси часопросторовості для музичної мови К. Дебюссі у цілому, та у творі «Пеллеас і Мелізанда»;
- дослідити яким чином символи та міфологеми трактуються як ключові чинники драматургії опери
- виявити типові риси образу Мелізанди як нового типу героїні опери початку ХХ століття;
- дослідити особливості інтерпретації символів та міфологем, які корелюють з образом Мелізанди;
- виявити особливості виконавської інтерпретації у втіленні істотних рис образу Мелізанди в опері К. Дебюссі.

Об’єктом дослідження є оперна творчість Клода Дебюссі. **Предметом** – вокально-стильова специфіка образу Мелізанди з опери Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда». **Матеріалом дослідження** слугують партитура [21, 85] та відеозаписи опери Клода Дебюссі [86].

Методи дослідження. Обраний ракурс вивчення особливостей оперного стилю через фокус уваги на образі героя спонукає застосовувати і музикознавчу, і літературознавчу, і загальнонаукову методологію. Серед останніх вкажемо на:

- *історико-типологічний* метод, який дозволяє розглянути творчість К. Дебюссі в контексті розвитку музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ століть;
- *структурно-функціональний* метод – спрямований на осмислення особливостей архітектоніки опери К. Дебюссі та аналізу комплексів засобів музичної виразності при формування музичної семантики, пов’язаної з втіленням образу Мелізанди.

– *Метод жанрово-стильового аналізу* – дозволяє виявити особливості індивідуальних проявів композиторського мислення, а також типологію жанру опери в творчості К. Дебюссі

– Вкажемо також на *інтерпретаційний* метод, який надає можливість осягнути специфіку виконавської та композиторської інтерпретації, виявити специфічний комплекс засобів виразності, які дозволяють створити унікальну виконавську інтерпретацію у відтворенні образу Мелізанди

– *семантичний метод* – спрацьовує як засіб аналізу значення наявних в опері міфологем та архетипічних комплексів значень та музичної образності, які їх формують.

Теоретична база дослідження спирається як на фундаментальні концепції сучасного музикознавства, так і задіює суміжні важливі наукові дослідження, особливо в області літературознавства та лінгвістики. Серед музикознавчих концепцій назовемо наступні:

Теорія жанру і стилю в музиці (Александрова О. [1], Бовсунівська Т. [8], Герасимова-Персидська Н. [15], Зінькевич О. [26], Кияновська Л. [28], Коханик І. [29,30], Самойленко О. [51-53], Сюта Б. [63, 64], Шип С. [79];

Дослідження жанру опери (Борко І. [11], Гнидь Б. [17], Ізваріна [27], Лі Мін [31], Молибога А. [37], Муравська В. [42], Регруб В. [47], Сокало О. [50], Стахевич О. [57], Черкашина-Губаренко М. [73-76];

Проблеми вокального виконавства (Говорухіна Н. [16], Гнидь Б. [17], Гребенюк Н. [18-19], Мадишева Т. [34], Стахевич О. [56-59]).

Теорія музичної інтерпретації (О. Александрова [2], І. Коханик [29-30], В. Москаленко [40], Ю. Ніколаєвська [44], О. Самойленко [51-53], К. Тимофеева [65], А. Хуторська [70]).

Їх доповнюють загальногуманітарні теорії:

Концепція феномену художнього образу у мистецтві (Безпечний І. [7], Марк В. [36], Опанасюк О. [45]);

Типологія родів образності в літературі й музиці (Арістотель [5], В'язовський Г. [13], Ван Мінцзе [14], Джан Бибо [22], Дун Сіньюань [24], Захарчук Т. [25], Кудрявцев М. [33], Молибога А. [37])

Теорія символізму в мистецтві й музиці (Асатурян А. [4], Джан Б. [24], Еліаде М. [26], Захарчук Т. [30], Наваррія Д. [52], Чабан Т. [77])

Наукова новизна зумовлена зверненням сучасного музикознавства до проявів семантики символізму в оперній музиці К. Дебюссі, що зумовлене виявленням особливої ролі образу Мелізанди в драматургії, який через іманентне вкорінення глибинних архетипів і міфологем задіює механізми нового типу опери, а саме – ліричної драми, що містить риси естетики символізму. В творі К. Дебюссі репрезентовано новий тип жіночого персонажу шляхом реалізації принципів символічного мистецтва в музичному театрі і втілено новий тип жіночого образу. Саме через дослідження цього аспекту увиразнюється новація не мислення митця.

Практична значущість результатів полягає в тому що, вони можуть бути використані в подальших дослідженнях присвячених творчості К. Дебюссі, жанру символістської опери як феномену, проблемам сучасного вокального виконавства; історії зарубіжної музики початку ХХ століття, з історії та теорії оперного виконавства; в музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерського дослідження було викладено та обговорено у доповідях на двох міжнародних наукових конференціях – Магістерських читаннях в межах конференції, присвяченій 105-річчю ХНУМ імені І.П. Котляревського (27 грудня 2022 року, Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського) та Міжнародній науково-творчій конференції

«Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (20–21 травня 2023 року, Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського).

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел (... покажчики, з них .. – іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Імпресіонізм vs символізм та творчість К. Дебюссі

Задля виокремлення й найбільш точного усвідомлення суттєвих рис стилю музики Клода Дебюссі («Клода Французькоо») доцільно буде звернути дослідницьку увагу на ті стильові парадигми, які панували у французькому мистецтві межі століть та які вплинули на картину світу митця.

1.1.1. Імпресіонізм як напрямок у мистецтві

Імпресіонізм в мистецтві, на відміну від багатьох інших напрямків, має явну відправну точку і доволі ясну локацію, а саме – факт оприлюднення роботи Клода Моне, яка й дала і життя, я назву цьому напрямку. Чим саме відрізнявся цей тип висловлювання у мистецтві? При розгляді цього питання є бажання увійти в етимологічний дискурс. Проте теорія «вхоплення» плинної миті, декларування у мистецтві сьогочасного враження була затребуваною ще задовго до творчості К. Моне. У музиці варто згадати прагнення зробити це у жанрах музичного моменту та музичного експромту.

То чим імпресіонізм був у протиставленні до пізнього романтизму? Найбільш вагомою рисою, яка відрізняє ці два напрямки у мистецтві є «положення автора» по відношенню до світу, який він створює, тобто різниця у трактування дихотомії «я – світ», «я –інший». Для романтизму найважливішим є відтворення суб'єктивного світу, суб'єктивного простору, автор завжди є залученим у контекст (не залежно від того чи ототожнє він себе з героєм, чи ні). Для імпресіонізму такий тип мислення та висловлювання не є актуальним. Найбільш істотною рисою його можна було б назвати споглядальність, не-залученість автора по відношенню до тексту. Проте це і не емоційна відстороненість. Змінюється об'єкт мистецтва. Об'єктом мистецтва стають не почуття, не суб'єктне, не внутрішній світ людини як самоціль мистецтва, а світ навколо героя. Тому над-важливе значення набувають образи і семантика, що пов'язані з

зоровими враженнями, включаючи ту атмосферу, яка його оточує, а також емоційний фон сприйняття світу як об'єкту. Тобто в дихотомії «Я-світ» в мистецтві романтизму превалювала перша її частина, а друга – відторгалася як «ворожа», а в мистецтві імпресіонізму обидві частини цієї системи вступають у рівновагу, у паритетні відносини. Все інше, що стосується зовнішніх проявів цього стилю мистецтва як в живописі, так і у музиці, мають рушієм саме цю онтологічну основу.

У французькій музиці завжди спостерігалось співіснування різних напрямків і шкіл, і так само було й у ХХ столітті. У роки розквіту імпресіонізму поруч з Дебюссі та Равелем творив Форє; його "Пенелопа" заслужено зайняла перше місце після "Пеллеаса і Мелізанди" у французькій музичній драмі. Д'Енді та його учні не лише розвивали ідеї вагнеризму, але й глибоко вивчали старовинну французьку музику, шукали можливості оновлення сучасної музичної мови за допомогою народних та церковних ладів. Традиції симфонічного творчості Франка продовжували його учні або послідовники - Ернест Шоссон, Поль Дюка, Габріель П'єрн, Альберік Ман'яр. У різній мірі вони наближалися до Дебюссі, але зберігали свою власну специфіку Жан-Жюль Роже-Дюкас, Альбер Руссель, Флоран Шмітт; всі троє активно працювали у 20-30-х роках. Особливе положення займав Ерік Саті, розвідник нового, що еволюціонував у безперервній полеміці з Дебюссі та іншими сучасниками. Відмінно від множинності історично сформованих культурних центрів, які є характерними для Німеччини, Австрії або Італії, центром французької культури незмінно залишався Париж, завдяки давній централізованості Франції як держави.

Але цікаво, що «колеса історії» рухаються з різною швидкістю у різних проявах культури. Взагалі, феномен культури у цьому сенсі парадоксальний. З одного боку, для спостерігача є очевидною здатність змінюватись, динамічний характер культури, її історична мінливість. З іншого боку вражає, наскільки є відчутною різниця у швидкості

історичної динаміки тих чи інших складових культури. Це виправдовує співіснування у сучасній К. Дебюссі музичній Франції всіх тих стилістичних напрямків, про які йшлося вище. Проте все ж говорячи про творчість цього композитора, ми виокремлюємо два загальних стилістичних напрямки, а саме – імпресіонізм та символізм.

Клода Дебюссі часто називають першим імпресіоністом в музиці, хоча сам композитор заперечував таке порівняння. Проте, Дебюссі приймав активну участь у формуванні авангардного мистецького середовища, писав багато критичних статей під псевдонімом «Месьє Крош» у виданні, що об'єднувало таких видатних персон, як художники П'єр Боннар і Анрі Тулуз-Лотрек, письменник Марсель Пруст, та поети Стефан Маларме і Поль Верлен. Дебюссі приваблювала імпровізаційна, анти-класична манера імпресіонізму з її особливим фокусом на загальні враження від комбінацій кольору та світла. Саме над такими експериментами у пошуках нового в музиці працював Клод Дебюссі.

У творчості К. Дебюссі риси імпресіонізму проявилися через різні рівні музичної виразності. Вперше, за С. Яроцинським [78] термін «імпресіонізм» пролунав ще у 1887 році, тому риси цього напрямку в його музиці (що безумовно пов'язано з концептом колористичного) були настільки очевидні, що сучасникам його навіть не знадобилося історичної дистанції, щоб усвідомити їх.

Проте як і у випадку з Клодом Моне, в цій історії з Клодом Дебюссі слово «імпресіонізм» теж прозвучало в контексті негативних конотацій. Це стосувалося і жанрової палітри, і засобів музичної мови, і образна сфера. Проте важливішим було те, що стиль його визначили як «невизначений імпресіонізм». Мається на увазі перевага в естетиці композитора музичних кольорів над стрункістю архітектоніки, структури й форми.

Імпресіонізм порушив сценічну організацію простору з однією можливою «точкою сходу» та змінив уявлення на інший тип простору, це

було зрушення напрацьованої реалізмом візуальності. Для музики Дебюссі саме відчуття візуальності і простору стають концептуально важливими. «Аналогія між живописом імпресіоністів та музикою Дебюссі, яку підкреслюють деякі критики, почала занурюватися у свідомість тих, хто вже встиг потрохи освоїтися з мистецтвом Моне, Піссарро або Сіслея, і, навіть постімпресіоністів» [78, с. 42].

Елементи імпресіонізму у творчості Дебюссі включають статичну гармонію, акцент на інструментальні тембри, що створюють мерехтливу взаємодію «кольорів»-мелодій без будь якого прямого розвитку, відхід від традиційних музичних форм, використання неоднозначних тональностей та нових комбінацій акордів. Твори Дебюссі створюють атмосферу та передають настрій, тому прями аналогії його музики з імпресіонізмом є очевидними. Одна з перших композицій Клода Дебюссі «La Damoiselle Émue» була виконана у 1894 році в Брюсселі на виставці робіт французьких художників Ренуара, Сіслея, Піссаро і Гогена.

Наслідуючи вплив французького живопису, особливо творчості імпресіоністів, Дебюссі створював музичні пейзажі, які втілювали емоційні та візуальні враження.

Однією з головних характеристик імпресіонізму в музиці є уникнення чіткого ритму та форми. Дебюссі використовував нестандартні ритмічні схеми, змінював темпи та використовував ритмічну гнучкість для створення плавності та ефемерності в музичних образах.

Імпресіоністичний підхід до гармонії також є характерним для музики Дебюссі. Він відмовлявся від класичних гармонічних правил і використовував акорди, які створювали враження незвичайних звукових комбінацій і тонових кольорів. Замість традиційних функціональних акордів, Дебюссі використовував акорди без певної гармонічної функції, створюючи таким чином гармонічну нестабільність і ефект переходів між різними тоновими центрами.

Крім того, в творчості Дебюссі можна помітити інші характерні риси імпресіонізму, такі як використання тонких кольористичних відтінків, здатність передати атмосферу та настрій через звукові ефекти, використання розпливчатих ліній та звукових плям. Дебюссі створював музичні образи, які були схожі на візуальні картини, де головну роль відігравала атмосфера та відчуття, а не конкретні музичні мотиви.

Загалом, творчість Дебюссі відзначається виразною імпресіоністичною естетикою, що відрізняє його від багатьох композиторів його епохи. Його музика відкриває нові горизонти в музичному вираженні, пропонуючи слухачеві нові способи сприйняття та сприяючи розвитку музичного імпресіонізму як важливого напрямку в історії музики.

1.1.2. Homo symbolicus як трансцендентна модель світу

Проблема символу в мистецтві охоплює не лише контексти, пов'язані з творчістю Дебюссі, а мають значно глибшу вкоріненість історії мистецтва, сягаючи як античної культури, так і епоху середньовіччя, бароко тощо. В різній формі вчені, які досліджували проблему символу так чи інак кажуть про те, що символ використовується як ключ, який взагалі є відмінною рисою роду сапієнс. Власне людина та її досвід в світі і є об'єктом символічного як фундаментальної онтологічної категорії. По великому рахунку, символічність, здатність до вільної рефлексії, феномен творчості яке вона породжує, відкриває вимір духу, межу між антропологічній «тут» та поза-досвідним «там», цей простір і є містилищем символічної структури людського досвіду символічного. «Символ. Міф. Ритуал. Завдяки цим трьом компонентам виміру антропологічної структури знаходиться постійна, пронизуюча всю історію людства спроба створити, вдихнути життя дію і слово во всій його повноті та закінченості. символ як двополосна структура, поєднує видиме і невидиме, те що присутнє, й те що знаходиться далеко, тотожне й несхоже» [52, с. 22-23]. Тобто символ – це шлях, який несе людині сенс.

Девід Нваррія поєднує сенс символу не лише з практикою мистецькою, а й з релігійним досвідом. Символічна антропологія і є свідченням діалектики присутності-відсутності та динаміки, яка пов'язує людський суб'єкт з його горизонтом існування. Це залежить від того факта, що визначити природу людини, природу сапієнс неможливо: «Необхідно визнати той пункт, що сапієнс є істотою, статус якої неможливо визначити остаточно, як результат він залишається непізнаним, загадкою» [52, с. 338].

Що стосується музичного мистецтва й символізму, то вкрай важко визначити в музиці непрограмній його істотні риси, оскільки невербальне мистецтво має додатково оговорювати ті додаткові сенси, які існують поза межами звичайного сенсу музичного твору, як, наприклад, це сталося з творчим доробком Й.С. Баха та трактуванням символів в його творчості через зв'язок з протестантською культурою общинного співу. В мистецтві літературному, зокрема у поезії, завдяки уникненню буквальних значень відбувається зустріч з символічним: «Поети вкушають нам речі, будять наше сприйняття як значеннями слів, так і косвенними факторами – звучанням слів, її розташуванням, розстановкою фразових наголосів, метричними структурами й ритмом, римою, асонансами – всім арсеналом засобів, які ототожнюють поезію з музикою» [78, с. 338].

Тобто характерною ознакою символа є багатозначність, багатозначність смислів. Символізм є одним з ключових мистецьких рухів, що виник у кінці 19-го століття і тривав до початку 20-го століття. Він поширився на різні галузі мистецтва, включаючи літературу, живопис, музику, театр та інші.

Символізм в мистецтві відрізняється своєрідним підходом до вираження ідей та почуттів. У центрі уваги символістів було не просте зображення зовнішнього світу, а скритий сенс, підтекст та духовна глибина. Вони намагалися передати не лише очевидне, але й підсвідоме, містичне та емоційне.

Символ у мистецтві символізму - це знак або образ, який має скрите значення та представляє ідею або концепцію, яку неможливо повністю виразити словами. Символи символізму часто використовуються для передачі загадковості, містики та суб'єктивного досвіду.

У символістському мистецтві символи можуть мати багато різних значень, залежно від контексту та сприйняття глядача або читача. Вони можуть викликати асоціації, відкривати нові шари змісту, проникати в глибину підсвідомості та викликати емоційну реакцію.

Символізм в мистецтві прагнув відображати недосяжність ідеалів, духовну реальність та трансцендентальність. Він був спрямований на створення враження загадковості, таємниці та невловимості.

Ключовими представниками символізму в мистецтві були поети, такі як Шарль Бодлер, Поль Верлен та Степан Маларме, живописці, включаючи Одона Редона, Густава Моро та П'єра Пюві де Шаванна, а також музиканти.

Символізм залишив великий вплив на подальший розвиток мистецтва, зокрема на модернізм та постмодернізм. Він підкреслив важливість емоційного та духовного вираження, відкрив нові шляхи для творчості та започаткував нову епоху в історії мистецтва.

1.2. «Пеллеас і Мелізанда» як феномен у творчому доробку К. Дебюссі

Опера «Пеллеас і Мелізанда» є одним з центральних творів у творчому доробку К. Дебюссі, зважаючи на його унікальне положення, а саме – знаходження в точці перетину двох стилістичних напрямків – імпресіонізму та символізму.

"Пеллеас і Мелізанда" (фр. Pelléas and Mélisande) - оперна композиція, створена Клодом Дебюссі, складається з п'яти дій. Французьке лібрето є адаптацією символістської п'єси Моріса Метерлінка. Ця опера є єдиним завершеним твором композитора у жанрі

опери, і Дебюссі визначив її жанр як лірико-психологічну драму. У цьому творі акцент робиться не на розкритті характерів персонажів, а на вираженні почуттів, настроїв та ситуативних взаємодій героїв.

Унікальність цього твору в творчому доробку композитора визначається багатьма факторами, в тому числі тим, що Дебюссі працював над оперою протягом десяти років (з 1892 по 1902 рік).

Відомо, що Клод Дебюссі ділився з сучасниками своїми враженнями від п'єси «Пеллеас і Мелізанда» Моріса Метерлінка. Композитор побачив п'єсу Метерлінка у Театрі Буфф Парізі'єн. Цей досвід спонукає його до роздумів про написання опери на основі даного сюжету.

Стиль Дебюссі формувався під впливом поезії символістів. Новий поетичний світ, які створили символісти він відображає у музичних звуках. Текст Метерлінка прозаїчний, але наповнений поезією, наближений до білого вірша.

Опера складається з 5-ти актів і 15-ти картин. Безперервний рух здійснює оркестр, який об'єднує картини інтерлюдіями. В них узагальнюються попередні події і здійснюється перехід до нової картини, як правило, контрастної за настроєм.

Більша частина опери має динаміку *piano* і *pianissimo*, але це тільки збільшує напруження. Взагалі в опері дуже мало яскраво виражених почуттів. Все наповнено відтінками, символами, недомовленністю. Вокальна партія побудована на декламації без широких стрибків мелодії, без вигуків і трагічних зламів. Мелодія виходить у високий регістр тільки в моменти найбільшого емоційного підйому.

Іноді у вокальній декламації відчувається опора на григоріанський хорал (довго повторюється один звук, як в церковному католицькому піснеспіві). Слухачам часто здавалось, що в опері Дебюссі взагалі немає мелодії, настільки новими і незвичними були музичні прийоми.

Нижче наведемо короткий зміст опери згідно клавiру опери [26].

Дія I Сцена 1. Під час полювання Голо, онук короля Аркеля, заблукав у темному лісі. Там він зустрічає загадкову дівчину, яка не пам'ятає своє минуле. Голо вмовляє її піти з ним.

Сцена 2. Після оркестрової інтерлюдії ми бачимо замок короля Аркеля. Женев'єва (його дочка, мати Голо і Пеллеаса) читає листа, в якому Голо повідомляє про шлюб з Мелізандою. Голо не знаючи, як король відреагує на його шлюб, прохає запалити вогонь на вежі як знак прощання. Побачивши вогонь, Голо розуміє, що король пробачив його, і повертається додому разом з дружиною.

Сцена 3. Оркестрова інтерлюдія. Мелізанда вважає, що замок та його околиці є мрачними та похмурими, але Женев'єва заверяє її, що до цього можна звикнути. До них підходить Пеллеас, і разом вони спостерігають за кораблем, що відпливає. Цей корабель той самий, на якому дісталися в замок Голо і Мелізанда. Дівчина сумує, коли дізнається, що Пеллеас скоро покине замок.

Дія друга.

Сцена 1. Пеллеас і Мелізанда зустрілися в лісі біля старого фонтану. Мелізанда грає з водою і обручка падає у фонтан. Її не дістати.

Сцена 2. Оркестрова інтерлюдія. Кімната Голо. В той час, як Мелізанда загубила обручку, кінь скинув Голо, який повертався додому. Мелізанда хвилюється, Голо хоче заспокоїти її, бере за руку, але помічає, що на пальці немає обручки. Мелізанда розповідає, що загубила її. Голо занепокоєний, він каже, що обручку треба знайти. Він наказує Мелізанді йти в грот, за його словами саме там вона могла її загубити. Голо хоче, щоб Пеллеас супроводжував її.

Сцена 3. Інтерлюдія. Музика виражає таємничу атмосферу гроту. Пеллеас вмовляє Мелізанду зайти, але при світлі луни стає видно троїх старих, які сплять біля скелі. Мелізанда лякається і тікає, Пеллеас іде за нею.

Дія третя.

Сцена 1. Висока вежа. Сидячи біля вікна, Мелізанда розчісує своє прекрасне довге волосся. Пеллеас приходить попрощатися, але Мелізанда просить його не їхати. Вона нахиляється, дозволяючи поцілувати її руку, густе волосся окутує Пеллеаса. Побачивши їх, Голо розуміє, що Пеллеас і Мелізанда мають любовні почуття один до одного.

Сцена 2. Інтерлюдія звучить похмуро. Голо і Пеллеас ідуть підземним переходом замку. Голо звертає увагу Пеллеаса на запах смерті у темному переході. Пеллеас розуміє натяк брата.

Сцена 3. Музика стає світлішою коли вони виходять вгору, але передчуття Голо і досі похмурі. Він каже Пеллеасу, що знає правду. Тепер Пеллеас не повинен бачитися з Мелізандою, але так, щоб вона не здогадалася про їх розмову. Її неможна турбуватися, бо вона скоро стане мамою.

Сцена 4. Голо та його син від першого браку, маленький Іньоль, стоять перед замком біля вікна кімнати Мелізанди. Голо змушує сина залізти вгору, щоби побачити, що відбувається у кімнаті. Іньоль каже, що там Пеллеас. Батько суворо розпитує сина, але той тільки лякається батька. Жорсткі муки переживає покинутий чоловік.

Дія четверта.

Сцена 1. Знову Пеллеас прощається з Мелізандою. Аркель відчуває наближення біди і хоче, щоб він поїхав. Але Пеллеас мріє останній раз зустрітися з Мелізандою ввечері біля джерела. З'являється Голо, він має невелике поранення на голові. Мелізанда хоче допомогти чоловікові, але він у пориві гніву хапає Мелізанду за волосся і відрізає його мечем.

Сцена 2. Звучить інтерлюдія. Біля фонтану в парку грає маленький Іньоль. Недалеко пасеться стадо овець, але в якусь мить їх перестає бути чути. Хлопчик питає в пастуха, чому вони замовкли. Пастух відповідає, що вони загубили дорогу додому. Хлопчик помічає, що настають сутінки. Він йде додому, щоб не заблукати у темряві.

Сцена 3. До фонтану приходять Пеллеас, щоб побачити Мелізанду востаннє. При зустрічі він зізнається Мелізанді у своєму коханні і вона йому відповідає взаємністю. Але ось ворота замку зачиняються і вони розуміють, що сьогодні вже не потраплять додому. В темряві з'являється Голо і вбиває Пеллеаса. Мелізанда тікає. Голо переслідує її.

Дія п'ята.

Мелізанда народила дочку, але сама знаходиться при смерті. На питання Голо вона відповідає дуже туманно. Аркель і доктор кажуть чоловіку, що краще її не турбувати, але Голо хоче знати, чи справді вона любила Пеллеаса. Мелізанда помирає, Аркель заспокоює невтішного Голо.

У процесі створення опери формується неповторний стиль висловлювання, який настільки відрізняє оперу Дебюссі від інших зразків цього жанру, що саме вона слугує точкою відліку нової естетики оперному мистецтві.

Прем'єра опери 30 квітня 1902 року в Театрі-Комік мала неочікуваний надзвичайних успіх. Творіння Дебюссі навіть перевершило успіх драми М. Метерлінка, незважаючи на те, що п'єса бельгійського драматурга була одним з найпопулярніших театральних постановок у Парижі.

Музичну драматургію опери "Пеллеас і Мелізанда" зазвичай порівнюють з принципами символістської драматургії М. Метерлінка. Проте очевидно, що Дебюссі не прагне повністю "розчинитися" в тексті драматурга, про що свідчать висловлювання самого композитора: "Моїм поетом зможе стати лише той, хто деспотично не змушував би мене створювати ті чи інші сцени після нього, а надав би мені свободу за моєю волею бути іноді більш талановитим, ніж він сам, і таким чином довершити його твір" [94, с. 41]. Здійсненням такого вільного ставлення до першоджерела стає лібретто опери, в якому Дебюссі значно коригує драму, відкидаючи як цілі картини, так і окремі найдрібніші фрази

тексту Метерлінка. Зокрема, композитор ігнорує першу і останню картини драми. У тексті Метерлінка вони виконують важливу функцію вступу і епілогу, в яких надається оцінка всієї дії ззовні, з боку персонажів, які не беруть у ній участі. Скорочуючи ці картини, Дебюссі залишає поза межами опери цілий шар тексту, в якому приховані численні символістські підтексти драми і, таким чином, викликає інше відчуття часу в опері, роблячи акцент сприйняття на етапі *inutitio*.

1.3. Історіографічний компендіум: музика К. Дебюссі у дзеркалі наукової думки

В процесі еволюції музичного досвіду та наукових досліджень поступово змінюються концепції та дискурси в аналітичній інтерпретації творчості Клода Дебюссі та її значення в історії музики. Це відбувається водочас з розширенням розуміння його мистецтва, естетики та глибини музичного вираження. Сутність творів Дебюссі, різних періодів творчості, зокрема його ранніх імпресіоністичних творів, полягає в їхній здатності передати складні музичні ідеї, які він унаочнював в своїй творчості через застосування власної композиторської мови.

Дебюссі, використовуючи унікальну мову творчості, відтворював природні явища, відображав емоції та переживання через звукову палітру, що було революційним підходом у його час. Його естетика відображала відмову від традиційних форм та рух до вільної форми музичного вираження, яка надавала велику свободу та гнучкість в творчому процесі.

Оскільки рання музика Дебюссі була новаторською та експериментальною, вона часто викликала контрверзі та розходилася в оцінках серед музикознавців того часу. Проте з плином часу вона отримала визнання та стала першочерговим внеском у сучасну музичну панораму.

Розуміння глибини та значення творчості Дебюссі постійно еволюціонує, оскільки сучасні музикознавці та виконавці знаходять нові способи тлумачення його музики, виявляють приховані зв'язки та символіку, розкривають його індивідуальну музичну мову та її вплив на подальший розвиток музичного мистецтва.

Для появи багатьох досліджень творчості К. Дебюссі велике значення мав успіх і визнання прем'єрного показу «Пеллеаса і Мелізанди», що викликало неабиякий резонанс публіки. Творіння Дебюссі перевершило успіх драми М. Метерлінка, і це при тому, що п'єса бельгійського драматурга була однією із найпопулярніших театральних вистав у Парижі.

Закономірно, що принципи невичерпної актуальності шедевр великого художника прагнули висвітлити в своїх рецензіях і наукових дослідженнях сучасників Дебюссі. Проте музикознавство першої половини ХХ століття намагалося по-новому осмислити спадщину композитора. Такі питання як жанрова основа, особливості музичної мови, виокремлення типових рис творчості було зроблено сучасні йому дослідники. Існуючі на даний момент дослідження провідних музикознавців містять безліч трактувань стильової, драматургічної, композиційної, інтонаційної концепції опери. Кожне з досліджень спрямоване на виявлення неповторних специфічних рис, які властиві лише оперному стилю К. Дебюссі, які вирізняють «Пеллеаса» з інших шедеврів оперної музики. Вони спрямовані на визначення ролі і місця цього твору в контексті музичного мистецтва ХХ століття.

Зважаючи на велику дослідницьку традицію творів К. Дебюссі, яка склалася у музикознавстві, згадаємо наукову працю Стефана Яроцинського [84], який вибудував логіку наукового тексту саме за прикладом співставлення рис імпресіонізму і символізму у доробку композитора, що є актуальним для дискурсу дослідження у кваліфікаційній роботі магістра. Проте час написеї монографії відстоїть

доволі далеко, щоб набути статусу класичного труда з аналізу стилю К. Дебюссі.

Зрозуміло, що принципи невичерпної актуальності цього надзвичайного художнього шедевра постійно переосмислюються сучасними дослідниками. Існуючі на сьогодні дослідження Асатурян [4], В. Гуркова [3; 4], Н. Клімової [34], А. Владимирової, Ю. Медведєвої, Т. Гнатива та інших провідних музикознавців містять багато трактувань стильової, драматургічної, композиційної, інтонаційної концепції опери.

Так, дослідниця Клімова Н. [34] у статті присвяченій особливостям драматургії опери «Пеллеас і Мелізанда» зазначає, що Перша картина опери Клода Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» є ключом до розуміння концепції опери. Стаття розглядає ключову роль першої картини першої дії опери Клода Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» в організації композиції опери в цілому. Аналіз музичних подій в першій картині надає дослідниці можливість виявити фундаментальні відмінності опери Дебюссі від першоджерела – символістської драми Моріса Метерлінка, а також визначити принцип «тихої кульмінації» твору, в якому катарсис не пов'язаний з фіналоцентристською концепцією.

Кожна з цих робіт спрямована на виявлення тих неповторних, специфічних рис, які є властивими тільки оперному стилю Дебюссі і дозволяють виокремити його твір серед інших шедеврів оперного мистецтва того часу, визначити місце опери «Пеллеас і Мелізанда» в контексті історії як оперного мистецтва, так і всієї музичної культури.

Висновки до Розділу 1.

Визначними методологічними аспектами даної кваліфікаційної роботи можна назвати три основні напрямки. Перший з них стосується виявлення рис стилю композитора в опері «Пеллеас і Мелізанда» і є питанням співвідношення рис імпресіоністичного письма і символістського театру в цьому творі. Стиль Дебюссі значною мірою формувався під впливом поезії французьких символістів. Новий

поетичний світ, які створили символісти він відображає у музичних звуках. Проте риси імпресіонізму на глибинному рівні теж залишаються важливими для визначення специфіки твору на глибинному онтологічному рівні, бо порівняно з традиціями пізнього романтизму, змінюється об'єкт мистецтва. Ним стають не почуття, не суб'єктне, не внутрішній світ людини як самоціль мистецтва, а зовнішній світ, світ навколо героя, світ, якому варто дивуватися. Тому над-важливе значення набувають образи і семантика, що пов'язані з зоровими враженнями, включаючи ту атмосферу, яка його оточує, а також емоційний фон сприйняття світу як об'єкту. В дихотомії «Я-світ» в мистецтві романтизму превалювала семантика перші її частини, то в мистецтві імпресіонізму обидві частини цієї системи вступають у рівновагу, у паритетні відносини. Все інші ознаки, які стосуються зовнішніх проявів цього стилю мистецтва як в живописі, так і у музиці, мають рушієм саме цю онтологічну основу.

Було розглянуто стилістичні ознаки кожного з напрямків і встановлено, що для драматургії твору є важливою естетика символізму, яка втілюється К. Дебюссі у специфічному типі оперної драматургії. При цьому важливою рисою визначається синкретична взаємодія музики, слова і сценічної дії в творі.

Другий аспект методологічного розділу дослідження стосується виявленню місця й ролі опери «Пеллеас і Мелізанда» у творчому доробку композитора. Опера «Пеллеас і Мелізанда» ознаменовує початок нової епохи в музичному театрі і мала потужний вплив на стиль композитора і на подальший розвиток шляхів європейської опери.. Її перше виконання, яке відбулося 30 квітня 1902 року, було назване Роменом Ролланом одним з найвеличніших подій в історії французької музики. У цій опері композитор виклав нову концепцію музико-сценічного твору, що в своїй естетичній сутності протистоїть французькій ліричній опері. Новим для західноєвропейської опери було використання саме тексту драми, а не лібретто на основі драми, хоча

деякими змінами. Цей досвід став потім традицією для всієї європейської музики.

Третій, історіографічний аспект дослідження є важливим етапом віднайдення власної ланки у дуже довгому і багатому на традиції ланцюжку досліджень творчості К. Дебюссі. Не дивлячись на потужну дослідницьку традицію, новаційний аспект твору віднайдено через виявлення особливої ролі образу Мелізанди в драматургії, який через іманентне вкорінення глибинних архетипів і міфологем задіює механізми нового типу опери, а саме – ліричної драми, що містить риси естетики символізму. В творі репрезентовано новий тип жіночого персонажу шляхом реалізації принципів символічного мистецтва в музичному театрі.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «ПЕЛЛЕАС І МЕЛІЗАНДА»

2.1. Хронотоп опери К. Дебюссі: символи часу і простору

Опера - це синтетичний жанр, в якому поєднуються кілька видів мистецтва. Для нас дуже цікаво, яким чином прийоми і засоби різних видів мистецтва взаємодіють у опері «Пелеас і Мелізанда» і як це відображається на організації її музичного простору. Ми спробуємо розкрити ці питання, виходячи з аналізу перспективи та особливостей формування моделі концептуального простору.

Поняття хронотоп. Хронотоп - це концепт, запропонований літературним теоретиком Михайлом Бахтіним, яке поєднує в собі часовий (хронос) та просторовий (топос) аспекти в літературному творі. Воно визначає специфічний спосіб організації простору та часу в тексті, який впливає на сприйняття та розуміння подій, дійових осіб та сюжету.

Хронотоп відображається через взаємозв'язок між просторовими описами, локаціями, місцями дії та хронологією подій, періодами часу, які проймають твір. Він формує атмосферу, контекст та характеристики персонажів, впливає на настрій та сприйняття текстувального світу.

Хронотоп є важливим поняттям в літературознавстві, аналізі текстів та вивченні мовних явищ, оскільки допомагає розкрити взаємозв'язок між простором і часом в літературних творах і розуміти їхню організацію та семантику.

В опері «Пеллеас і Мелізанда» композитором створюється унікальний часопростір, який сповнений символів і міфологем. Також є дуже специфічним відчуття часу. Дуже важливим для розуміння образу Мелізанди є її «поза часовість». Ця жінка не має історії, а, значить, не має пам'яті. Цією рисою вона ідеалізується у творі як над-людина, вона долає межі звичайного завдяки цьому аспектові.

У опері є п'ять дій, які композиційно вписуються у схему концентричної форми. Основою становлення такої форми є принцип

дзеркальної симетрії, який, на нашу думку, розкривається і в дослідженні просторового аспекту в опері – ліс – замок (як зовні, так і кімната всередині) – озеро – колодязь – парк – замок. Спробуємо виявити її музичні ознаки шляхом аналізу сюжетних і музичних мотивних зв'язків.

Перша дія опери складається з трьох картин: "Ліс", "Кімната у замку" і "Перед замком". Це важливі локації у топосі твору. Ліс як топос у літературознавстві має негативну семантику, зазвичай він означає випробування героя, або потребує «розплутування», віднайдення вірного шляху, загрожує «блуканнями». Також цей образ простору має певні алюзії до пілсідомого, яке невіддільне людині. Саме ліс стає локацією зустрічі Голо і Мелізанди. У першій картині, яка виконує роль вступу, розгортаються взаємини між Голо та Мелізандою - їх зустріч біля лісового озера. Тут також вперше з'являється сюжетний мотив падіння та символічної "смерті" минулого Мелізанди, який уособлюється у падінні вінка Мелізанди у воду.

На протиположності лісу, який має негативну семантику в просторі твору, парк є «безпечною», впорядкованою зоною, яка має позитивну семантику і, на відміну від лісу, який є у вираженні природи, є парною у дихотомії «культура – натура», або «людина – природа» і увиразнює, по великому рахунку – культуру і пов'язаний з семантикою та образом людини у творі.

Проте ліс віднайшов специфічну характеристику у творі – лейтмотив лісу, який з'являється на початку першої дії, а також має наскрізний вплив на драматургію протягом твору.

Ще однією важливою парною локацій, які теж увиразнюють пару «природа-людина», а також в архаїчній свідомості маркуються як пара – земне – підземне, є простір башти, гроту й підземелля. Все, що було виокремлене для пари ліс – парк є справедливим і для цієї пари, тільки локація розташування ліс-парк є горизонталь, а башта – підземелля – вертикаль.

Саме ця вертикаль постає вирішальною локацією в кульмінаційній третій дії твору. У сюжетних мотивах його чотирьох картин відображається вертикальна координата простору, функції якої посилені дзеркальною симетрією. Перша картина дії («Одна з веж замку») - вершина розвитку лінії Пеллеаса - Мелізанди. Це також "рельєфна" сцена, завдяки варіантам сюжетних мотивів попередньої сцени Пеллеаса і Мелізанди біля джерела (Ш1). Тут трансформовано повторюються мотив волосся Мелізанди, мотив падіння з вікна (раніше - у джерело), мотив поцілунку - у поцілунку волоссям Пеллеасом, утворюючи, таким чином, арки між цими сценами опери.

Друга картина третьої дії – «Підземелля замку» – це дзеркальна опозиція першій картині. Вона розвиває мотиви падіння і смерті у колодязі стоячої води, безодні, як прірва. Третя картина («Тераса біля виходу з підземелля») – знову фонова, через відсутність "мотивного" зв'язку з попередньою картиною внаслідок протиставлення темряви і світла.

За М. Елліадою, неоднорідність у сприйнятті простору належить до важливих онтологічних рис людини: «Розрив простору є початком створення Світу, бо він дає "вихідну точку", центральну вісь усіх майбутніх рухів. Коли священне проявляється в будь-якій ієрофанії, має місце не тільки розрив однорідності простору, відкривається абсолютна реальність, яка протистоїть нереальності безмежного навколишнього хаосу. Вияв священного онтологічно є моментом народження Всесвіту» [26, с. 29]. В однорідному й безкінечному просторі, в якому немає жодних орієнтирів, де не можна здійснити жодного руху, ієрофанія відкриває абсо-лютну "вихідну точку", «центр».

Третя картина третьої дії – специфічне відтворення вертикалі. В ній неодмінно повторюються смислові мотиви рельєфної сцени. Незмінним залишається місце дії («Перед замком біля вежі») і вікно, з якого в першій картині розмовляли Мелізанда з Пеллеасом і куди в четвертій картині

заглядає Іньюль під настановою та підтримкою Голо. Світло - символ, що підкреслює вертикальну координату: в першій картині це відблиски зірок і місяця, в четвертій - лампа, запалена Мелізандою. Повторюється також мотив поцілунку, але вже в інтерпретації Іньюля. Цікавим є повтор мотиву сліпоти, коли Голо порівнює себе зі сліпим нищим, що шукає скарб на дні моря. Цей сюжетний мотив створює аротні зв'язки з фоновіою картинкою «Перед гротом», яка завершує другу дію образами сплячих безхаток у «Гроті сліпих».

Щодо ознак часу – головними знаками-символами виступають південь і північ. Усі найважливіші сцени розгортаються саме в ці часи доби, і це відмічене у тексті твору. В полдень - перша зустріч Мелізанди і Пеллеаса, коли вона втрачає кільце, в полдень Мелізанда народилась, про що вона співає в пісні (третьа картина першої дії). У північ у темному лісі Голо знайшов Мелізанду, у північ - перше виявлення почуттів молодих героїв драми, у північ - остання зустріч закоханих, коли Голо вбиває Пеллеаса... Полдень і північ породжують ще одну антитезу, що постійно присутня в тексті: світло і темрява або світло і тіні. Це також надзвичайно важливі символи драми - своєрідні символи людського буття. Вони послужили для Дебюссі основою в драматургії.

Осмишуючи особливості простору в драматургії опери в такому контексті, ми можемо сказати, що на основі цієї категорії або загальних форм мислення відбувається зв'язок музики та інших видів мистецтва. Лінійний тип перспективи, що використовувався Дебюссі, нагадує про композиційні прийоми, які характерні для образотворчих мистецтв, а саме – оперування різними типами перспектив у живописі – прямою перспективою, зворотною перспективою та характерною для імпресіоністів «вимкненням» ролі перспективи у драматургії і заміщення її колористичною плямою..

2.2. Символи та міфологеми як ключові чинники драматургії опери

Вплив структурних принципів міфу на драматургію всіх дій опери репрезентує ідею загального, позачасового та постійного, яка відображається в циклічності сюжетних мотивів "Пеллеаса і Мелізанди". Композитор дещо відсторонено експонує своїх героїв, включених у повсякденний ритм життя, проте ця повсякденність значною мірою відрізняється відчутно від повсякдення «звичайного» світу. Казковість, створена засобами . Єдина ознака, яка одразу маркує цей простір як «інший» – присутність архетипу *смерті*, незримо присутньої як загроза для всіх персонажів опери. Смерть настільки органічно «вписується» як фонове звучання в драматургію опери, що загибель двох головних героїв є цілком очікуваною подією. Цікаво, що вона забирає з життя не "очікуючого" на неї хворого короля Алемонди, не друга Пеллеаса, про смертельний стан якого було повідомлено ще у пршій дії, а саме Пеллеаса і Мелізанду. Присутність у розвитку сюжету певної надлюдської сили, що вирішує долі героїв, – одна з суттєвих ознак символістської драми. Таким чином серед пеших символів-міфологем маємо виділити саме символ смерті. Мотив смерті інтонаційно пов'язаний в опері з цілотоновою гамою. Найчастіше мотив смерті є характеристикою Пеллеаса та Голо, а також з'являється в парі з вказаними вище топосами-локаціями – ліс, а також підземелля замку, в якому «вітає запах смерті».

Наступні міфологеми-символи також є впливовими у драматургії твору є дзеркальним відображенням першого – це символ вічного життя – це *архетип раю*, або *золотого віку*. Архетип раю або золотого віку - це міфологічний та культурний концепт, який описує ідеальний період в історії людства або існування. Цей архетип відображається як символічне втілення ідеалізованих умов, щасливого співіснування та гармонії.

У цьому архетипі важливими рисами є незайманість і відсутність страждань. Рай або золотий вік описують період, де люди живуть у

гармонії з природою та один з одним. Відсутність турбот, неприємностей, конфліктів та страждань створює атмосферу миру і спокою.

В архетипі раю або золотого віку люди мають вічну молодість і життя. Вони не старіють і не піддаються хворобам чи смерті. Цей стан символізує безкінечне життя і збереження молодості та енергії.

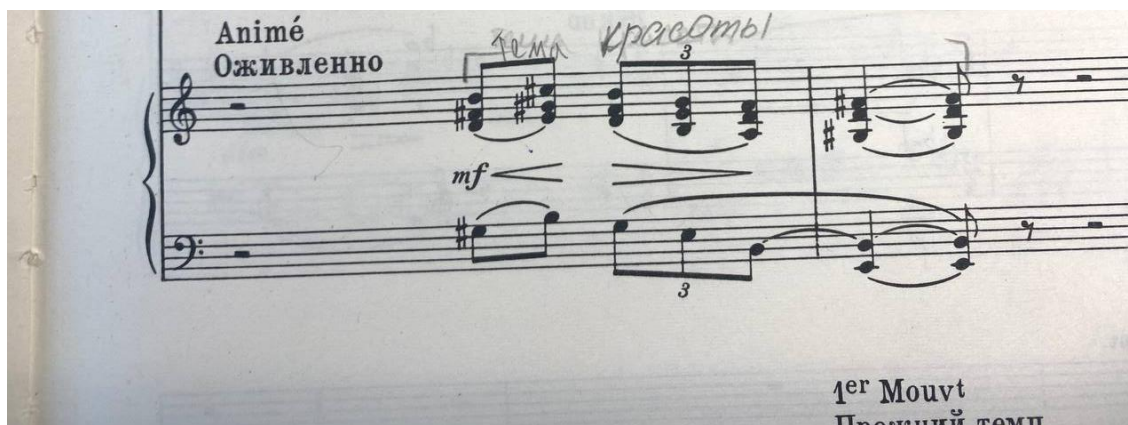
Гармонія з природою є ще однією важливою рисою архетипу раю або золотого віку. У цьому ідеальному стані люди мають глибоку зв'язок з природою. Вони живуть у гармонії з навколишнім середовищем і відчують повагу та взаємозв'язок з рослинами, тваринами та елементами природи.

Взаємна любов та взаємодопомога є ще однією вагомою рисою архетипу раю або золотого віку. Люди в цьому стані живуть у взаємній любові, толерантності та співчутті.

Проте архетип золотого віку, як і архетип смерті – це ознаки «потойбічного», трансцендентного виміру. У Мелізанди є декілька суттєвих охнак, якими її образ пов'язаний як з першим, так і з другим архетипом.

Знаками його символу є Мелізанда є носієм трансцендентної краси, мета-жіночності. Завдяки цьому вона є рушієм змін драматургії у часопросторі твору. Властивостями її є позаісторичність, позачасовість, недосяжність, що формують її феноменальну привабливість.

Дебюссі підтверджує вагомість цієї міфологеми, надаючи відповідну оркестрову фарбу, а саме – лейтмотив краси Мелізанди.



Приклад 1. Лейтмотив Краси Мелізанди

Третій архетип, пов'язаний з міфологемою золотого віку – це символ сяяння золотого волосся. Пригадаємо таких казкових персонажів як Рапунцель або Золотоволоска: спрацьовують теми башти, вікна, самотності, очікування та магії золотого волосся.

Прикметно, що Дебюссі поряд з лейтмотивом Мелізанди одразу ж в оркестровій інтродукції до першої дії надає їй лейтмотив волосся Мелізанди.

Проте найбільш потужно ця міфологема спрацює з у дихотомії з наступною – символом – баштою. Башта виступає як символ у драматургії опери "Пеллеас і Мелізанда" і має значимі характеристики, що впливають на тематику та символіку твору. Башта, як архітектурний елемент, представляє собою високу та виокремлену структуру, яка втілює вертикальну координату простору. Вона слугує метафорою для різних аспектів життя та долі героїв.

В опері, башта є визначальним місцем дії, де відбуваються важливі події та зустрічі героїв. Вона символізує незмінність, стійкість і ізоляваність від зовнішнього світу. Її наявність надає почуття ізоляваності та пастки, що підкреслює загадковість та трагічність долі персонажів.

Башта також виконує функцію зв'язку між різними сценами та картинами опери. Вона створює аркові зв'язки між різними епізодами, що

допомагають структурувати та організувати хронологію подій. Таким чином, башта стає не лише просторовою, але й композиційною основою, яка об'єднує різні сцени та символи опери.

Крім того, башта може мати інтерпретацію як символу влади, знання та смерті. Її висота та виокремленість можуть вказувати на владу чи безпеку, яку вона представляє. В той же час, башта може асоціюватися з плином часу та непередбачуваністю, відображаючи трагічні події та неминучість смерті.

Третя група архетипів архетип – просторовий – колодязь та печера знов актуалізують вертикальну координату і знов, за М. Еліаде [27] є символами потойбічного світу. З точки зору психоаналітичної інтерпретації останні є символами як жіночого начала, так і також знаками потойбічного, тобто в узагальнюючому підсумку – символами смерті.

Також з образом Мелізанди пов'язані теми води (мерехтіння, прозорість, глибина, крижаність), тема моря (архетипи гомеровської міфології – море, очікування, шлях додому, парус, буря.), а також мотив руки Мелізанди (як символ взаємності і згоди).

Висновки до Розділу 2.

Другий розділ, аналітичний, було присвячено особливостям композиційної драматургії опери і ролі символів і міфологем в ній.. Розглянуто концепти часу та простору як засадничі для драматургії опери, а також принципи для символістського театру міфологеми.

Назвемо декілька з них.

Перший – це архетип раю, або золотого віку. Мелізанда є носієм трансцендентної краси, мета-жіночності. Завдяки цьому вона є рушієм змін драматургії у часопросторі твору. Властивостями її є позаісторичність, позачасовість, недосяжність, що формують її феноменальну привабливість.

Другий архетип, пов'язаний з першим – це міфологема сяяння золотого волосся. Пригадаємо таких казкових персонажів як Рапунцель або

Золотоволоска: спрацьовують теми башти, вікна, самотності, очікування та магії золотого волосся.

Вплив структурних принципів міфу на драматургію всіх дій опери репрезентує ідею загального, позачасового та постійного, яка відображається в циклічності сюжетних мотивів «Пеллеаса і Мелізанди».

РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ МЕЛІЗАНДИ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

3.1. Вокальна специфіка образу Мелізанди та особливості її втілення в опері

Образ Мелізанди в опері К. Дебюссі відобразив ті суттєві риси, якими наділив Мелізанду М.Метерлінк. Ось п'ять головних ознак образу Мелізанди:

1)Таємничість: Мелізанда представлена як загадкова та таємнича жінка. Вона надихає цікавість та інтригу серед інших персонажів, а її походження та мотиви залишаються загадкою протягом опери.

2) Ніжність та вразливість: Мелізанда виступає як дуже чутлива та вразлива душа. Її ніжність і ранимість підкреслюються у спілкуванні з іншими персонажами та в музичних образах, що відображають її внутрішній світ.

3)Емоційна розгубленість: Мелізанда часто перебуває в стані емоційної розгубленості та суму. Вона здатна виражати глибокі почуття туги, суму та сумніву щодо свого місця у світі та відносин з іншими персонажами.

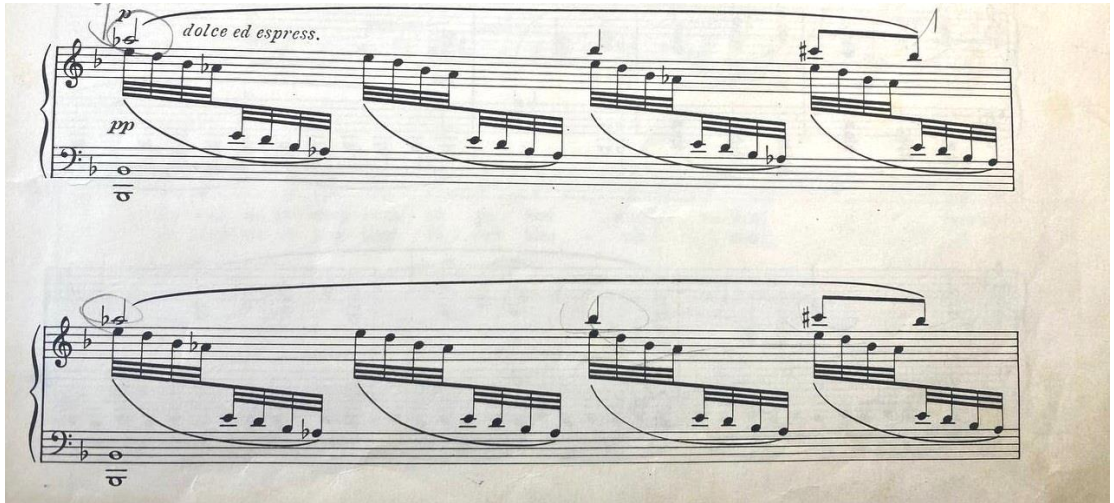
4)Зв'язок її з символікою природи: Мелізанда пов'язується з символікою природи, зокрема з водою, морем та нічними пейзажами. Це підкреслює її містичну та магічну присутність, а також відображає її внутрішній світ і зв'язок з природою.

5)Романтична пристрасність: Мелізанда є символом романтичної пристрасності. Вона розпалює вогонь любові та бажання серед інших персонажів, її присутність приводить до конфліктів та страстей. Її співіснування з Пелеасом стає центральною темою оповіді.

Ці риси є також ознакою образу Мелізанди і в оперному тексті. Вивчаючи музичну характеристику даного оперного образу, вокаліст повинен виявити зі всієї великої кількості інтонаційної палітри головну,

домінуючу інтонацію, яка містить ключ до розуміння і розкриття характеру персонажа, відшукати «зерно ролі», закладене в музиці. Найважливішою музичною ознакою Мелізанди є декілька важливих мотивів-символів.

Перші два з них з'являються вже на старії *initio* твору. Це лейтмотив Мелізанди та лейтмотив волосся Мелізанди.



Приклад 2. Лейтмотив Мелізанди. Дія 1. Картина 1.

Мотив волосся Мелізанди відображено також в структурі тексту: «О! Ваше волосся!» – окликає Пеллеас (перша картина другої дії, сцена біля джерела в парку).

«Вони довші за мої руки, вони довші за мене» – відповідає Мелізанда (тв. сама сцена).

Потім у третій дії з вікна башти вони «обгортають» Пеллеаса, приводячи його в стан любовного екстазу: «Вони такі ніжні, наче впали з неба. Я думав, що це ллється сонячне світло» (Третя дія, перша картина, сцена під вікном башти). Розлючений ревностями, Голо тягне Мелізанду за волосся: "Твої довгі волосся нарешті знадобилися для чогось" (Друга картина четвертої дії). Як і в мотиві руки, тут присутня певна драматургія контрастів: захвату кохання та гніву ревностей. Також є повторюваний мотив очей Мелізанди, мотив краси Мелізанди, мотив сивини Толо, мрачні мотиви крові, смерті та багато інших.

Нове співвідношення між вокалом та інструментальною музикою закладено в тому, що слово і музика рухаються паралельно, не злилося, але тонко взаємодіють одне з одним на основі мови символів.

Також велику роль відіграє оркестр у зображенні природних образів. Пейзажі - ліс, море, джерело, місяць, який виглядає з-за хмар, сонце - не просто ліричні або емоційно забарвлені, вони завжди мають символічне значення. Дебюссі музикою розкриває таємничі паралелі між природними елементами та людськими душами, людськими долями. Основним музичним засобом для встановлення таких зв'язків стають символічні мотиви.

Головні музично-драматургічні вузли "Пеллеаса" зосереджені в центральних сценах-дуетах - з їх зростаючої емоційністю. Такі, перш за все любовні сцени Мелізанда і Пеллеаса - від першого їхнього знайомства (у третій картині першого акту) до фатальної розв'язки (у фіналі четвертого). У кожній зі сцен почуття закоханих виражено в послідовно наростаючому емоційному напруженні: сцена біля джерела (перша картина другого акту), потім сцена з волоссям (перша картина третього акту) і, нарешті, кульмінаційна сцена перед загибеллю Пеллеаса (четверта картина четвертого акту). Конфронтуюча лінія ("контрдію") представлена конфліктними сценами - поєдинками Голо і Мелізанда. Вже в перовій, експозиційній сцені в лісі зустріч заблукав лицаря з тремтячою від страху юної героїнею віщує трагічний результат драми. І далі, з кожною новою їхньою зустріччю наростає неминучість фатального краху: перші ревниві підозри у ліжку пораненого Голо (друга картина другого акту) змінюються люттю (кульмінація в другій картині четвертого акту); навіть в останньому акті, навіки прощаючись із умираючою Мелізанда, ревнивий Голо піддає її принизливого допиту, знову піддаючись темним інстинктам. Наявність цього драматичного "контрдії" певною мірою спростовує одностороннє уявлення про оперу Дебюссі як про безвольного, пасивного видовище, суцільно забарвленому мотивами "покірної втоми".

До кращих сторінок опери належить останній акт, в якому співчуття людському горю передано з найбільшою виразністю. Настрій скорботного розставання з життям тонко втілено в останніх репліках Мелізанда, в ласкаво-співчутливих фразах Аркель. Останні спалахи темних ревнощів як ознаки почуття Голо, наполегливо допитуюча Мелізанда, вже не можуть порушити пануючої в цій сцені сумної умиротворення. У той же час музика фінального акту містить в собі риси репризного повернення до тематизму який вже звучав раніше. Поряд з кількома новими темами тут знову виникають у вигляді багатозначних ремінісценцій мотиви Мелізанди, Пеллеаса, Голо; у відповідних моментах «воскрешаються» і знайомі міфологеми (мотиви ліси, моря), а також і найважливіший лейтмотив кохання, що переважав в кульмінації попередньої картини. Ці «арочні» семантичні повторення сприяють завершеності, симфонічній цілісності всього твору. У заключних тактах фіналу мотиви скорботи поступаються місцем мудрому просвітління. Символом відродження життя після смерті є останні слова короля Аркеля, звернені до маленької дочки померлої Мелізанди, – у світлих пентатонного оборотах, неквапливих переливах мажорних гармоній немов би відроджується та затверджується негасима сила життя, віра в людину.

3.2. Виконавська інтерпретація образу Мелізанди: авторський текст та його відтворення

Опера Клода Дебюссі з першої постановки стала знаковим явищем сценічного життя Європи. Вона потужно вплинула на зміну парадигму виразності музичного театру ХХ століття і зазнала числених постановок у європейських та світових театрах.

У даному дослідженні пропонуємо зупинитися на особливостях виконавської інтерпретації, яку створено у 2010 році у постановці Театру ан дер Він. Ан дер Він (нім. "An der Wien") — відомий оперний театр в Відні, Австрія. Цей театр здобув свою славу як місце прем'єр відомих оперних творів, зокрема творчості Вольфганга Амадея Моцарта.

На сцені цього театру у 2010 році було поставлено оперу «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі. Партію Мелізанди виконала французька співачка Наталі Дессе (сопрано).

Наталі Дессе (1965) - французька оперна співачка, народжена як Наталі Дессекс (Nathalie Dessaix), випустивши "h" в своєму імені на честь Наталі Вуд, коли вона вчилася в середній школі, і пізніше спростила написання свого прізвища. В юності Дессе мріяла стати балериною, а потім актрисою. Вона виявила свій талант до співу, відвідавши акторські курси, і змінила свою художню спрямованість на музику. Дессе була підштовхнута вивчати вокал у Консерваторії регіону Бордо і здобула досвід як хористка в Тулузі. На конкурсі Les Voix Nouvelles, який організувала France Telecom, їй було присуджено перше місце (Premier Prix de Concours), після чого вона протягом року вивчала в Еколь д'Арт Лірик Паризької опери, де співала Елізу в опері В.А. Моцарта "Король пастух". Також вона взяла участь у Міжнародному конкурсі Моцарта в Відні, де здобула перше місце. Дессе - лірично-колоратурний сопрано.

Наталі Дессе швидко отримала пропозиції від кількох театрів і в подальшому співала Блондхен, Мадам Герц (в «Директорові театру»),

Зербінетту і Зайду в Національній опері Ліону та Опері Бастилії, а також Адель у «Летючій миші» в Женеві. У квітні та травні 1992 року в Опері Бастилія вона виконала роль Олімпії в "Розповідях Гофмана" разом з Жозе ван Дамом. Постановку Романа Поланскі не було прийнято добре, але вона розпочала шлях до слави для Десе. Хоча вона вскорі з'явилася в іншій постановці "Гофмана", пройшло більше десяти років, перш ніж вона повернулася в Паризьку оперу в тій же ролі. В незабаром після своїх виступів в «Гофмані» Десе приєдналася до Віденської державної опери в ролі Блондхен у «Викраденні з сераля» В.А. Моцарта. Їй також було запропоновано замінити Шеріл Стюдер у всіх трьох жіночих ролях в німецькій постановці Гофмана. У грудні 1993 року Олімпія Десе отримала визнання від віденської публіки і похвалу від Пласідо Домінго.

Наступним проектом Наталі Десе мав стати Софі фон Фаніналь на ролі разом з Барбарою Бонней в "Розенкавальєрі" Ріхарда Штрауса під керівництвом Карлоса Клайбера. Проте він помер, перш ніж проект втілювався. Блондхен у "Викраденні з сераля" та Зербінетта у "Аріадні на Наксосі" стали її найвідомішими та найчастіше виконуваними ролями. У жовтні 1994 року Десе дебютувала на Метрополітен-опері в Нью-Йорку в ролі Фіакерміллі в "Арабеллі" Штрауса і повернулася туди в вересні 1997 року як Зербінетта і в лютому 1998 року як Олімпія. Державна опера звернулася до Десе з пропозицією виконати дві опери: "Мовчазна дружина" Ріхарда Штрауса та недовершену оперу Альбана Берга "Лулу". Десе відмовилась від останньої. На фестивалі в Екс-ан-Провансі Десе вперше виконала роль Королеви ночі в "Чарівній флейті" В.А. Моцарта. Хоча вона сумнівалася виконувати цю роль, кажучи, що не хоче грати "злочинних" персонажів, режисер Роберт Карсен переконав її, що ця Королева буде іншою, майже сестрою Паміни. Десе погодилася виконати роль, заявивши, що це буде одноразова серія вистав. Після цього розпочалася багаторічна серія "останніх" вистав Королеви ночі.

Протягом сезону 2001-2002 років у Відні Наталі Дессе почала відчувати проблеми з голосом і була змушена була бути заміненою майже у всіх виставах "Сонабули". Після цього їй довелося скасувати кілька інших вистав, включаючи французьку версію "Лючії" у Ліоні та Зербінетту у Королівській опері в Лондоні. В липні 2002 року вона вийшла зі сцени і пройшла операцію на одному з голосових зв'язок. У лютому 2003 року вона повернулася до живих виступів на паризькому концерті. У березні 2003 року вона співала роль Зербінетти в Метрополітен-опері, вистава якої була знята на відео.

Влітку 2003 року Наталі Дессе дала концерт в опері Санта-Фе. Вона була настільки приваблена Нью-Мексико загалом (а особливо Санта-Фе, Нью-Мексико), що, коли її запросили повернутися наступного сезону, генеральний директор Річард Геддес переглянув програму літнього фестивалю 2004 року і представив "Сонабулу" замість вже запланованої опери. Її найновіші виступи протягом останніх декількох років включали Блондхен у Ліоні та Німці у Метрополітен-опері

Диригент опери, Бертран де Бійі (1965) представник французької виконавської школи. закінчив Паризьку консерваторію. Він працював у Оркестрі Колонн як асистент головного диригента П'єра Дерво. З 1986 по 1990 рік він був головним диригентом Молодіжного симфонічного оркестру Франції. У період з 1993 по 1995 рік він очолював оперний театр у Дессау (Анхальтський оперний театр). З 1996 по 1998 рік він працював диригентом Віденської Народної опери. З 1999 по 2004 рік він був музичним керівником оперного театру "Лісео" у Барселоні. З 2002 по 2010 рік він був головним диригентом Оркестру Віденського радіо.

Виконання партії Мелізанди Наталі Дессе вважається видатним. Вона використовувала свою виразну вокальну техніку та музичність, щоб передати емоційну глибину персонажа. Особливості її виконання включали прекрасне володіння кольоровими відтінками голосу,

виразний легкий розмах в верхньому реєстрі, а також здатність до експресивного фразування і виразового виконання.

Наталі Десе у своїй інтерпретації образу Мелізанди зуміла передати хрупкість та таємничість персонажа через свої унікальні вокальні можливості. Вона здатна була створити ніжні, плавні лінії вокалу, які доповнювали музичну мелодію і підкреслювали емоційність сцен. Десе також майстерно володіла технікою піаніссімо, здатна була створити дуже тихі та зворушливі моменти в своєму виконанні. Відомо, що Дебюссі у першому виконанні опери наполягав, що співаки мають забути, що вони співаки. Проте очевидна складність вокальної партії Мелізанди, для якої необхідно не тільки гарне володіння вокальною технікою, опорою на дихання, а й неабиякою акторською майстерністю, яка в поєднанні з вірною віднайлним тоном висловлювання створює справжній шедевр.

Узагалі, Н. Десе відома своїм виразним акторським майстерством, яке поєднується з вокальними здібностями. Її виконання партії Мелізанди відзначається неперевершеною музикальністю та деталізацією виразу, що допомагає створити відчуття загадковості та емоційної глибини цього персонажа.

Сценографія опери належить французькому оперному режисеру та декоратору Лоран Пеллі (1962) – французький оперний і театральний режисер. Він на сьогодні один з найбільш відомих режисерів театру і опери у Франції.

Режисер Лоран Пеллі в опері «Пелеас і Мелізанда» відомий своїм витонченим і творчим підходом до сценографії. Він створює вражаючі образи та атмосферу, які відтворюють глибину і емоційність драматичної сюжетної лінії.

Одна з особливостей режисерської сценографії Пеллі в "Пелеас і Мелізанда" - використання символічних образів і метафор. Він створює візуальні асоціації, які допомагають передати психологічні стани

персонажів і їхні внутрішні конфлікти. Наприклад, він може використовувати воду як символ загадковості та таємниці, або світло та тінь, щоб підкреслити протиставлення між персонажами.

Пеллі також відомий своїм мінімалістичним підходом до сценографії, де прості та аскетичні декорації використовуються для створення атмосфери та підкреслення емоційних моментів. Це дозволяє глядачам зосередитися на діалозі між головними героями і їхніх внутрішніх почуттях.

Крім того, Пеллі вдається до використання руху та хореографії, щоб передати внутрішній світ персонажів. Він створює експресивні рухові композиції та пластичні образи, які доповнюють вокальну та музичну інтерпретацію опери.

У загальному, режисерська сценографія Лорана Пеллі в опері «Пелеас і Мелізанда» характеризується вишуканістю, символізмом та мінімалізмом.

В його постановці вражає тонкість відтворення психологічного напруження й інтриги оперної драматургії, яка вирішена дуже лаконічними засобами. Основний фактор впливу на візуальність опери – це колір. Саме на рівні кольору відбувається своєрідне протиставлення та конфлікт драматургії опери.

Мелізанда є єдиним «кольоровим» спалахом на початку першої дії. Її вбрання вирізняється вишуканістю та непрактичністю, а також кольором серед рембрандтовської коричневої гамами як інших персонажів, так і декорацій, які в своїй візуальності мають зв'язок з музичним символізмом опери – їх винятковий лаконізм та умовність свідчать про це. Також стримана кольорова палітра з вирашним фоном задля висвітлення головної міфологеми опери – символу сяяння золотого волосся Мелізанди.

Також вкажемо на цікавий досвід співпраці сучасної мисткині Марини Абрамович, яка брала участь як сценограф опери «Пеллеас і Мелізанда». Вкажемо на основні ознаки творчості мисткині:

По- перше, це жива присутність: Марина Абрамович працює з мистецтвом живої присутності, використовуючи своє тіло як основний засіб виразу. Вона часто ставить себе у вразливі та емоційно напружені ситуації, спонукаючи глядачів до взаємодії і роздумів.

Другою ключовою ознакою стилю Марини Абрамович є експеримент: Марина Абрамович відома своїм сміливим підходом до мистецтва і постійним експериментуванням з новими формами та ідеями. Вона поєднує різні медіа, такі як перформанс, інсталяція, фотографія та відео, для створення сильних та провокаційних робіт.

Третім істотним фактором творчого методу мисткині є взаємодія з глядачами: Виступаючи перед глядачами, Марина Абрамович активно залучає їх до своїх творінь. Вона створює ситуації, які вимагають активної участі глядачів, спонукаючи їх до пошуку особистих емоційних зв'язків з її творами. Також задіяними категоріями у постановці Марини Абрамович є час і тривалість та присутність: Марина Абрамович часто працює з поняттям часу та тривалості. Вона проводить тривалі перформанси, де залучається відсутність та медитація, що наголошує на нашому сприйнятті часу та нашому відношенні до очікування.

Енергія та інтенсивність: Роботи Марини Абрамович часто пронизані енергією та інтенсивністю. Вона експлорує межі фізичного та емоційного, створюючи роботи, що можуть бути викликані, емоційно зарядженими та екстатичними.

Марина Абрамович брала участь як режисер і сценограф опери «Пеллеас і Мелізанда» і основною ідеєю мисткині був той самий зв'язок символізму у візуальності опери і в музиці опери.

Висновки до розділу 3.

Специфіка образу Мелізанди перш за все постає в тому, що це абсолютно новий для оперного мистецтва початку ХХ століття тип головної героїні.

Вокальна специфіка партії Мелізанди характеризується ніжними та ліричними мелодійними лініями. Голос Мелізанди виражає душевність, загадковість і чуттєвість її персонажу. Часто використовуються високі та середні регістри голосу, а також плавні переходи між ними. Партія Мелізанди вимагає віртуозності в техніці виконання, вміння передати почуття та емоції через вокальну музику. Звучання голосу Мелізанди повинно бути дотепним, звабливим і виразним, щоб передати характер і настрій її образу.

Виявлення особливої ролі образу Мелізанди в драматургії, який через іманентне вкорінення глибинних архетипів і міфологем задіює механізми нового типу опери, а саме – ліричної драми, призвело до виявлення риси естетики символізму в опері К. Дебюссі «Пелеас і Мелізанда». В творі репрезентовано новий тип жіночого персонажу шляхом реалізації принципів символічного мистецтва в музичному театрі.

Проаналізовано особливості виконавської специфіки партії Мелізанди та виконавської інтерпретації опери «Пеллеас і Мелізанда» на сцені Театру Ан дер Він та виявлено зв'язок сучасних постановників та режисерів «Пеллеаса і Мелізанди» – Лоурена Пеллі та Марини Абрамович з стилістичними рисами, які К. Дебюссі втілює у творі, а саме – риси символічного театру та символістської естетики.

Марина Абрамович, відома художниця-перформер і режисер, в основному спеціалізується на живих виставках і перформансах, а не на традиційних оперних постановках. Її підхід до постановки опери «Пеллеас і Мелізанда» є незвичайним і навіть включає в себе використання перформативних елементів та інноваційних технік. Найбільш яскраво це «проситується» на рівні вирішення сценографії

«Пеллеаса Мелізанди», яка теж ности яскраво виражений характер лаконічної естетики та алюзій до символізму у візуальних мистецтвах.

Велику роль саме сценографії для опери К. Дебюссі можна пояснити тим, що ця опера як зразок нового типу оперного мистецтва початку ХХ століття є дуже синкретичною за задумом композитора. Якщо традиційну оперу класико-романтичної традиції можна слухати, а не дивитися, то опера «Пеллеас і Мелізанда» вимагає обов'язковості візуального компоненту в музично-сценічній дії незважаючи на велику роль симфонічного оркестру та розгалуженої системи мотивів-символів і опері.

ВИСНОВКИ

Єдина опера Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» вважається центром його музично-драматичних пошуків. У цій ліричній драмі композитор висунув новий принцип музично-сценічного представлення, що поєднує вокальну декламацію і виразну партію оркестру в нероздільній органічній єдності. Опера Клода Дебюссі з першої постановки стала знаковим явищем сценічного життя Європи. Вона потужно вплинула на зміну парадигму виразності музичного театру ХХ століття. Драматургія опери будується через наповненість архетипічними міфологемами, вкоріненими в європейській культурі, семантику яких Дебюссі вдалося втілити на рівні музичної мови, здійснивши відкриття феномену нового типу виразності. Аналізу опери присвячено багато праць як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників-музикознавців.

У даній кваліфікаційній роботі були виділені три основні методологічні аспекти. Перший аспект стосується аналізу стилю композитора у опері «Пеллеас і Мелізанда» і вивчення взаємозв'язку між імпресіоністичним письмом та символістським театром у цьому творі. Стиль Клода Дебюссі піддався значному впливу французьких символістів, найбільш яскравим втіленням рис символізму у музиці К. Дебюссі містить досліджувана опера «Пеллеас і Мелізанда». Однак риси імпресіонізму також мають важливе значення на глибинному рівні, оскільки змінюється сам об'єкт мистецтва - світ навколо героя стає центром уваги. Образи і семантика, пов'язані з зоровими враженнями та емоційним фоном сприйняття світу, стають ключовими елементами встановлення специфіки твору.

Другий аспект дослідження зосереджений на визначенні місця та ролі опери «Пеллеас і Мелізанда» у творчому доробку композитора. Ця опера позначила початок нової епохи в музичному театрі та суттєво вплинула на стиль композитора і подальший розвиток європейської опери. Її перше виконання було визнане однією з найвеличніших подій у

французькій музичній історії. У цій опері Дебюссі запропонував нову концепцію музико-сценічного твору, яка виступала альтернативою традиційній французькій ліричній опері. Використання тексту драми, а не либретто, було новаторським підходом і стало традицією для європейської музики.

Образ Мелізанди, завдяки вкоріненню глибинних архетипів та міфологем, активує механізми нового типу опери - ліричної драми з рисами символізму. В цьому творі представлено новий тип жіночого персонажу, який втілює принципи символічного мистецтва в музичному театрі.

В рамках дослідження були розглянуті стилістичні особливості кожного з аспектів, а також встановлено, що для драматургії твору важлива естетика символізму, що знаходить вияв у специфічному типі оперної драматургії, де музика, слово і сценічна дія взаємодіють синкретично

- досліджено у який спосіб відбувається феномен синергії у доробку К. Дебюссі двох стильових напрямків – імпресіонізму та символізму, які є панівними у французькому мистецтві межі XIX-XX століть;
- виокремлено значення опери «Пеллеас і Мелізанда» для становлення стилю композитора та її вплив на подальшу творчість митця;
- виявлено та коротко окреслено специфіку і загальні тенденції у дослідженнях оперної творчості К. Дебюссі у музикознавстві;
- визначено яким чином діють типові риси часопросторовості для музичної мови К. Дебюссі у цілому, та у творі «Пеллеас і Мелізанда»;
- досліджено як символи та міфологеми трактуються як ключові чинники драматургії опери «Пеллеас і Мелізанда»
- виявлено типові риси образу Мелізанди як нового типу жіночого образу опери початку XX століття;

- дослідити особливості інтерпретації символів та міфологем, які корелюють з образом Мелізанди;
- виявити особливості виконавської інтерпретації у втіленні істотних рис образу Мелізанди в опері К. Дебюссі.

У ролі символів в музичному тексті опери виступають не лише основні мотиви, але й багато елементів звукової тканини: конкретні інтервали, окремі звуки на фіксованій висоті, сполучення звуків нетрадиційної структури, в яких приховані звуки-символи, ритміко-фактурні елементи; символічні деякі приховані цитати або алюзії до музики інших композиторів. Підкреслено, що в основі оперного 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 «corresponences» (Ш. Бодлер) – синергетичних «відповідностей» етико-конвенційного змісту в системі літературне першоджерело- композитор- виконавець-слухач. Музика в руслі цього принципу покликана створити своєрідну «подвійну символіку», міжвидову «поліфонічну» гру смислів, які не формулюються вербально, тяжіють до без-образності.

Особливості виконавської специфіки партії Мелізанди та виконавської інтерпретації опери «Пеллеас і Мелізанда» на сцені Театру Ан дер Він було проаналізовано у Розділі 3. Підкреслено та виявлено зв'язок сучасних постановників та режисерів «Пеллеаса і Мелізанди» – Лоурена Пеллі та Марини Абрамович з стилістичними рисами, які К. Дебюссі втілює у творі, а саме – риси символічного театру та символістської естетики.

Велику роль сценографії для опери Клода Дебюссі "Пеллеас і Мелізанда" можна пояснити в контексті нового типу оперного мистецтва, що виникло на початку ХХ століття. Ця опера є прикладом

синкретичного підходу композитора, який поєднує різні мистецькі форми. У традиційних операх класико-романтичної традиції можна насолоджуватися музикою, не звертаючи особливої уваги на сценічні елементи. Проте в опері "Пеллеас і Мелізанда" візуальний компонент стає невід'ємною частиною музично-сценічного дійства, незважаючи на важливу роль симфонічного оркестру та складної системи мотивів-символів, що присутні у самій опері.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 154–165.
2. Андрейко О. Виконавська традиція у контексті інтерпретації змісту музичного твору. // Педагогіка і психологія професійної освіти. № 2. Київ: 2009. С. 206–214. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. К. : Українська ідея, 1999. 24 с.
4. Асатурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму. Автореф. дис.. на здобуття ...канд..мистецтвознавства. Харків. 2017. 26 с.
5. Бай Цюань. Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен: дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
6. Безпечний І. Теорія літератури. К.: Смолоскип, 2009.— 388 с.
7. Білуха М.Т. Основи наукових досліджень. Київ: Вища школа, 1997. 113 с.
8. Борко І. Особливості української виконавської школи оперного мистецтва в контексті еволюції європейських традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. Вип. 4. С. 161–167.
9. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г.Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Одеса. ОНМА ім. А.В. Нежданової. 179 с.

[Рукопис]

http://old.odma.edu.ua/upload/files/disertatsiya_Van_Mintsze.pdf

10. Ван Пен. Тема Дон Жуана як семантична парадигма європейського музичного мистецтва (XVIII–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 18 с.
11. Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Киев, 1986. С. 18–28.
12. Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной музыке // Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 305–312.
13. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ. 1997. 320 с.
14. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основа формообразования в камерно-вокальном жанре // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти : зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. Харків, 2007. Вип. 20 : Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С. 56–67.
15. Горбунова І. Особливості виконання фортепіанних творів К. Дебюссі на прикладі прелюдії «Ворта Альгамбри» <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/1/35.pdf>
16. Горюхіна Н. А. Наукові основи теоретичного музикознавства // Питання методології теоретичного музикознавства: зб. наук. пр. / упоряд. Н. А. Горюхіна. Київ: Музична Україна, 1982. 112 с.
17. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: Вища шк., 1999. 270 с.

- 18.Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
- 19.Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу / Н.Є.Гребенюк // Науковий вісник [зб наук. праць]. — Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2003. — Вип. 4, кн. 1 : Музичне мистецтво і культура. — С. 155–165.
- 20.Гужва О.П. Дебюссі: дух протиріччя // Вісник ХДАДМ. №11. 2006. С. 12 – 24.
- 21.Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник / упоряд. М. А. Давидов. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
- 22.Дебюсси К. Пеллеас и Мелизанда. Опера. Клавир. М. : Музыка, 1973. 315 с.
- 23.Деркач Л. Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д.Шостаковича, О.Чайковського, В.Золотухіна): автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2012. 17 с.
- 24.Джан Бибо. О значении вербальной символики в музыке. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Друкарський дім. 2006. Вип. 6. Кн. 2. С. 142–151.
- 25.Драч І. С. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву : навч. посібник. Харків : Тимченко, 2010. 105 с.
- 26.Еліаде М. Священний простір і сакралізація світу. 1957. URL: <https://spadok.org.ua/biblioteka/mircha-eliade-svyashchennyu-prostir-i-sakralizatsiya-svitu-1957>. Дата звернення: 04.04.2023 р.
- 27.Є Сяньвей. Міфоепічні прообрази китайської музичної драми перетворень початку ХХІ ст. : герменевтичний аналіз

музично-поетичного тексту опери Сан Бо «Метелик» // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Вип. 57. Харків : ХДАК, 2017. С. 34–42.

28. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. 216 мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
29. Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Київ : Автограф, 2009. 528 с.
30. Захарчук Т. Художественный принцип метафоричности в современном вокальном исполнительстве. Канд. дисс. 17.00.03. Одесса, 2008. 229 с.
31. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема // Музично-історичні концепції в минулому і сучасності. Львів, 1997. С. 49-56.
32. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття : навчальний посібник / за ред. М. Р. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
33. Ізваріна О. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичні аспекти: дис. ... докт. мистецтвознавства; спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. К., 2012. 502 с.
34. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Київ : Муз. Україна, 1988. С. 85-95.
35. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. // Українська музика : Науковий часопис. 2014. Вип. 3(13). С. 52–57.

- 36.Климова Н. Первая картина оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» как ключ к пониманию концепции оперы // Київське музикознавство. 2014. Вип. 48. С. 171-179. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_18
- 37.Котляревський І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи : навч. посібник для вищих музичних навчальних закладів. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 150 с.
38. Котляревський І. А. Порівняльно-описовий метод у контексті музикознавчих досліджень. Наука – навчанню: наукові записки культурологічного семінару. Київ, 2001. 160 с.
- 39.Коханик І. О понятті «музыкальная драматургия» в современной музыке // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Вип. 103 «Музична драматургія: теорія і практика» Київ. 2012 С. 3 – 11.
- 40.Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : 1997. Вип. 9. С. 70-81.
- 41.Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : 1997. Вип. 9. С. 70-81.
- 42.Лян Цзітао. Опера творчість Умберто Джордано як текст епохи: інтерпретологічний підхід. Дисертація на здобуття ступеня канд..мист-ства. Харків. 2019. 211 с.
- 43.Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 23 с.

- 44.Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
- 45.Мадишева Т. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
- 46.Марко В. П. Основи аналізу літературного твору. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2003. -- 32 с.
- 47.Москаленко В. Музичний твір як текст. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. К. : ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.
- 49.Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». // Українське музикознавство : науково-метод. зб. Київ, 1998. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. С. 48–53.
- 50.Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. // Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації : зб. ст. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–15.
- 51.Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуа баритона : етимологічний та образно-смісловий аспекти. *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1. С. 153–158.
- 52.Наваррія Д, (2016). Символічна антропологія. Київ : Дух і літера, 376 с.
- 53.Ніколаєвська Ю. Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
- 54.Ніколаєвська Ю. Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики ХХІ ст. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 36-46Опанасюк О. Художній образ:

структурна феноменологія і типологія форм. Київ : ФОРМ Маслов, 2021. 320 с.

56. Очеретовська Н. Віденські класики як творці музично-комічного. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 35. С. 181–189.
57. Польська І. І. Музичний етос та духовна культура // Проблеми розвитку суспільства : системний підхід : Матеріали міжвуз. наук. конф. / Нац. юрид. акад. України ім. Ярослава Мудрого. Харків : НЮАУ, 2006. С. 213–218.
58. Регрут В. Семантика ансамблевих и хорових сцен в оперних произведениях В. Моцарта. Дисс. ... канд. искусств.: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2013. 183 с.
59. Регрут В. Й. Семантичні властивості оперного тексту (на прикладі творчості В. А. Моцарта). // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2015 (1). С. 169–173.
60. Рябуха Н. А. Звукообраз в исполнительском искусстве: от метафоры к категории (этимологический дискурс) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т ім. І.П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л.В. Шаповалова. Харків : ТОВ «С.А.М.», 2014. — С. 72-84.
61. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. *Українське мистецтвознавство : наук.-метод. збірник*. 2002. Вип. 31. С. 305–317.
62. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
63. Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий

журнал. № 2 (7). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 11–19.

- 64.Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. № 2 (7). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 11–19
- 65.Самойленко О. Сучасне вітчизняне музикознавство у діалозі з культурологією. Українське музикознавство. Київ : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 5–17.Стахевич А. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Киев: ВВП – Мрія-1, ЛТД, 1997. 272 с.
- 67.Стахевич А. Искусство belcanto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
- 68.Стахевич О.Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
- 69.Стронько Б.Ю. Статус буттєвого часу в музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Борислав Юрійович Стронько; НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2003. 14 с.
- 70.Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореф. дисс. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» Харків, 2008. 19 с.
- 71.Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики // Термінологічний вісник. 2019. Вип. 5. С. 188-195. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/terv_2019_5_27
- 72.Сюта Б. Феномен гри в сучасній музичній творчості // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Науковий журнал. Ніжин: Лисенко, 2019. Випуск 124. Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 8-17.

- 73.Сюта Б.О. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики. Студії мистецтвознавчі. 2008. 4 (24): Театр. Музика. Кіно. С. 120 – 124.
- 74.Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
- 75.Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2009. 17 с.
- 76.Цурканенко І. В. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства // Мова і культура. 2011. Т. 4(150), Вип. 14. С.65 – 72.
- 77.Чабан Т. Стильові засади символізму в сонатах українських композиторів ХІХ-початку ХХ ст. Автореф. дис.. на здобуття ...канд..мистецтвознавства. Одеса. 2019. 21 с.
- 78.Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох: зб. статей. Суми: Наука, 2002. Т. 2. 206 с
- 79.Черкашина-Губаренко М. Роздуми про феномен опери. // Музика і театр на перехресті епох. Суми : Наука, 2002. Т. 1. С. 43–55.
- 80.Шаповалова Л.В. Как возможно когнитивное музыковедение. Проблемеи взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей / ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків : ТОВ САМ, 2010. Вип. 29. Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). С.34 – 47.
- 81.Шаповалова Л.В. Розуміння музики яка відкриття іншого: діалог з Маріо Азеведо. Проблемеи взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практикти освіти. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2021. Вип. 58. С. 233-248
- 82.Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) : монографія. В 2 т. Т. 1. Харків : Основа, 2001. 518 с.

83. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
84. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм. М., 1978.
85. Chistyak D. Intertexte mythologique dans Pelléas et Mélisande de Maeterlinck. *Litera* 2021; 31(2): 605-618 DOI: 10.26650/LITERA2021-871443 URL: [61A79F6278194D9698E8983773EAC7F2.pdf](https://doi.org/10.26650/LITERA2021-871443)
86. Claude Debussy Correspondance (1872 – 1918), ed. François Lesure, Denis Herlin, and Georges Liébert. Paris: Gallimard, 2005. P. 737.
87. Claude Debussy. Pelleas et Melisande. Full Score. URL: [https://imslp.org/wiki/Pell%C3%A9as_et_M%C3%A9lisande_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pell%C3%A9as_et_M%C3%A9lisande_(Debussy,_Claude))
88. Claude Debussy. Pelleas et Melisande. Video https://www.youtube.com/watch?v=4qOtAZZhVqc&ab_channel=%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B8
89. Didier S., Garcin E. Le symbolisme. – Ellipses Edition Marketing S.A., 2000. – 96p
90. Kurzon, Dennis (2019) Silence as Speech Action, Silence as Non-speech Action A Study of Some Silences in Maeterlinck's Pelleas et Melisande *NORMATIVITY AND VARIETY OF SPEECH ACTION. Poznan Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities. Vol. 112. P. 122-139 DOI 10.1163/9789004366527_006*
91. Nikolaievska Yu. The composer-performer-listener in the communicative system of K. Stockhausen's creative work). Abstracts of the 15th International Scientific Conference «Music Science Today: the permanent and the changeable». Daugavpils University. Academic Press “Saule”. 2021. PP.19–20
92. Noyes J. R. Debussy’s Rapsodie pour Orchestre eat Saxophone Revisited // *The Musical Quarterly. Vol. 90, No. 3/4 (Fall – Winter, 2007). Oxford University Press, 2008. Pp. 416–445.*

93. Marchal B. Lire le symbolisme. – Dunod, Paris, 1993. 210 p.

94. Yankelevitch V. Debussy et le mystère de l'instant. Paris, 1989. 287 p.