

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Каширцева Руслана Геннадійовича**
«ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕМБРУ ТА ФАКТУРИ В
ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ
СТОЛІТТЯ»,

представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Звертаючись до музичної спадщини композиторів-класиків, сучасний дослідник неодмінно стикається з необхідністю пояснити, чому музика цих митців, як вказує О. І. Самойленко, або «більша за свою долю» (у переростанні «можливості окремого висловлення, значення окремого композиційного втілення»), або «менша за свою музичальність» (у втіленні «принципової відкритості процесу смислового становлення людини в бутті»)¹. Тобто сучасне музикознавство існує в досить складній «ситуації самодіалогу, адже повинне долати не-погодження між смислом та його мовними реаліями (дискурсивними значеннями), що закладені в самій музиці»². Очевидно, що відповіді на ці «не тимчасові, а постійні, розраховані на часопросторову перспективу екзистенційні запитання»³ і допомагають збагнути механізм долучення музики того чи іншого композитора до світової скарбниці, що й складає одне з найважливіших завдань музикознавства. Серед вказаних мовних реалій тембр і фактура, обрані п. Каширцевим як ключові смислотворні чинники оркестрової музики, здатні одночасно представляти як відмітні ознаки індивідуального, авторського, так і набувати значення типізуючого начала. Саме їх роль (окрім іншого) у «смиловому переповненні музичного тексту» (О. Самойленко) оркестрової партитури визначає формування стабільних «знакових полів» музичної мови – індивідуально-авторської, національної, жанрово-стильової, епохальної тощо. Такі знакові універсалії лежать в основі створених композиторами музичних світів і музично-стильових інтенцій.

¹ Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Київ : Гельветика, 2020. С.39.

² Там само

³ Самойленко О. Музикознавство у стані секумлюквіуму: до питання про етос гуманітарного пізнання. *Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу* = *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny* / гол. ред. Г. Гжибек. Львів ; Rzeszów, 2014. С. 15

Історія музичного інструменталізму свідчить про те, що в силу своєї іманентної мовно-виразової природи останній ніяк не може оминати фактурних й тембральних аспектів вираження, і тому завжди демонстрував створення і розв'язання завдань, пов'язаних з цими засобами. Але у XX-XXI століттях ці показники музичної виразовості виходять на ключові позиції музичного смисло-і мово-творення, демонструючи надзвичайну різноманітність вираження. Більш того, темброві й фактурні властивості кожного з інструментів та їх ансамблево-оркестрових поєднань починають «диктувати» композиторам шляхи й засоби втілення художньої образності, виробляючи як певні типові моделі художнього вираження, так і сприяючи їх неповторній авторській індивідуальності, створенню авторського «почерку» (тобто – стилю), власного «звукового світу». Тембро-фактура стає не тільки найважливішим провідником, а й дієвим інспіратором напрямків утворення і розгортання композиторської думки. В оркестровому ж форматі, з формуванням оркестру як форми (або типу) тембрової організації музичної тканини (за І. Барсовою⁴) та з розвитком багатоголосного (гомофонно-поліфонного) мислення, тембро-фактура виступає сутністю самого функціонування даного жанру – тембрально споріднені групи оркестру (здатні до функціональної диференціації або поєднання) утворюються за принципом тембрового контрасту між собою, а внутрішню диференціацію таких оркестрових груп утворює вже теситурно-тембральний контраст інструментів-учасників (за аналогією до тембрової диференціації людських голосів у сопрановій, альтовій, теноровій та басовій позиціях). Власне принципи оркестрування спираються на функціональність сімейств однорідних за тембром інструментів, які не співпадають за своєю теситурною приналежністю. Причому, якщо спочатку органологічний розвиток (модернізація) окремих інструментів та їх сімейств поруч з виконавською (комунікативною) ініціативою постали в основі народження оркестрових форм, то надалі, у XIX столітті оркестр та оркестральність стали важливим чинником формування нових форм сольного

⁴ Барсова І. Оркестр как тип тембровой организации музыкальной ткани. *Научн. реферативн. сб.* М.: НИО Информ-культура Гос. б-ки им. В.И.Ленина, 1982. Вып. 2.С. 1-3.

інструменталізму, здатних визначати вектори розвитку музичної професійної творчості у цілому, як, наприклад, фортепіано – інструмент-оркестр (точніше, виконавсько-композиторське явище піанізму), і багато в чому інспірували жанрово-стильові та мовні настанови музичного мистецтва від доби романтизму. Але ж і в даному випадку тембрально-фактурні якості фортепіано відіграли свою провідну роль – по аналогії з оркестровим звучанням.

Отже тембр і фактура оркестрової (і не тільки) музики є генетично обумовленими чинниками музично-інструментальної мови, до того ж (як виявилось ще з часів романтизму) пов'язаними між собою у різноманітних співвідношеннях і взаємовпливах, типологізованого і авторського порядку, а також такими, що представляють смисло- і стилетворчий потенціал їх композиторської інтерпретації у формуванні та розвитку, драматургічному розгортанні авторської музичної ідеї (у цьому відношенні формування оркестрового жанру – у симфонічному, камерному, духовому, народно-інструментальному своїх втіленнях – звичайно, є безпрецедентним за своїми ресурсами, здатним до об'єктивно-суб'єктивного відтворення найскладніших концепцій та мовних форм як відтворення часопросторової перспективи композиторської (і, відповідно, виконавської) екзистенційності.

Поєднання та взаємовплив даних мовних реалій у специфічну мовну єдність кореспондують з проголошеною О.І. Самойленко (на основі змістовного контексту низки робіт Л. Виготського) думки про те, що «свідомість говорить з нами не однією, а багатьма мовами. Для того, щоб почути і зрозуміти ці мови недостатньо одного досвіду вербалізації ... позасловесні форми спілкування, знакові структури, позасловесна галузь свідомості – дуже перспективний предмет дослідження»⁵. Інструментальна (зокрема, й ансамблево-оркестрова) фактура, яка *формувалася* в ході музично-інструментальної автономізації (на основі «запозичених», вокально-хорових, і власних, специфічно-інструментальних, органологічних, виконавських формул), одночасно – *формувала* мовні реалії «позасловесної», інструментальної культури. Тембр,

⁵ Самойленко О.І. Указ.дж. С.16.

тонке, індивідуалізоване семантичне значення якого (насамперед, в оркестровому його втіленні) було усвідомлене професійним музичним інструменталізмом в якості мовного засобу дещо пізніше за фактуру (втім, виступаючи семантичним знаком від часів народження інструментів як таких, зокрема, у давньогрецькій диференціації кіфародії/авлодії), поступово вийшовши на передні рубежі музичної виразовості у мальовничо-барвистих, інтимно-психологічних та концептуально-філософських симфонічних рішеннях романтизму, виявив своє походження не тільки у виконавсько-органологічних звуковидобувальних, теситурних та артикуляційно-динамічних параметрах, а й у певних фактурних формулах, коли ці «мови спілкування зі свідомістю» (тембр і фактура) синтезувалися у новий, єдиний мовний та когнітивний показник, загострено актуалізований у ХХ–ХХІ століттях. Тут і акумулюється інтерпретативне начало, як дозволило дисертанту дослідити виникнення та функціонування в оркестровій тканині антитетичних, контрастних стилістичних тембрально-фактурних формул, тих «наявних “формул” інструментування як моделей, що були усталені в практиці як гарантовано ефективні, але і у віднайденні та винаходженні власних, авторських темброво-фактурних принципів та прийомів» (с. 116), реальне звучне (темброво-фактурне) втілення яких композитор може почути лише під час оркестрової репетиції (живого звучання), а «кінцевий результат своєї та виконавської роботи автор отримує разом зі слухачем під час прем'єри» (с. 117). Тож, підсумкова взаємодія всіх музично-інтонаційних елементів, утворювана ними глибина фактури, ефект втіленого у звучанні темброво-фактурного комплексу та його сприйняття слухачем мають бути передбаченими композитором завчасно (про що зауважував А. Онеггер), це свого роду «часово-просторова полістилістика», що служить виявленню колористичної або психологічної поліфонії провідних симфонічних образів. Таким чином у музичному (позавербальному) звучанні відбувається необхідне узагальнення (співідносне з поетичним), своєрідно трансформуються семантичні функції вербальної комунікації.

Інноваційний підхід дисертанта до окресленої проблематики полягає у вимірі композиторської (передусім, але і виконавської) інтерпретації оркестрової тембро-фактури як засобу втілення художньої ідеї твору (також і музикознавчої «інтерпретації інтерпретацій» самого науковця), адже, за П. Рікьором, «тільки в інтерпретації та за її допомогою можливий рух до онтології»⁶. Наразі, подібне онтологічне осягання музичного смислу і є сьогодні найактуальнішим зрізом музикознавчих досліджень.

Тому мета роботи п. Р. Каширцева – виявлення різноманітних аспектів художньо-інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в діалектиці їхньої взаємодії на прикладі оркестрової творчості композиторів першої половини ХХ століття (с. 22) – представляється логічною і своєчасною у своєму системному обсязі. Достатньо амбітні завдання роботи (обумовлені такою метою) – від висвітлення численних положень сучасної теорії та методології вивчення тембру і фактури в музиці, діалектики їх взаємодії як важливого інтонаційно-виразового комплексу твору (і композиторського стилю), принципів взаємозв'язку такого темброво-фактурного комплексу з іншими змістовними рівнями музичного твору (жанрово-стильовим, драматургічним, композиційним, тематичним) до систематизації явища композиторської інтерпретації (з його «діалектикою музичного мислення та чуттєвості, ігрового компоненту», створенням «художніх моделей, ... творчим моделюванням в системі музичної комунікації, функціонування в ній тембру та фактури» – с.22) та інструментування – успішно виконані дисертантом.

Такий масштабний вибір проблемних питань продиктував автору структурне поле дослідження – від теоретико-методологічних та історичних позицій щодо явищ і понять тембру, фактури, різних вимірів художньої інтерпретації та комунікативних музично-мовних стратегій (композиторських і виконавських), зокрема «модусу інструментування», до аналітичних їх апробацій, в яких зберігається хронологічна і функціональна логіка руху у

⁶ Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. С. 14.

різновекторних стильових напрямках дії оркестрового темброво-фактурного потенціалу (в межах оговорених хронологічних рамок дослідження). Такий шлях розгортання наукової думки є найбільш переконливим у викладенні заявленої інтерпретативної концепції темброво-фактурних художніх ресурсів оркестрової музики.

Безперечним достоїнством дисертації є розробка нового та доповнення-розвиток цілої низки вже існуючого в музикознавстві термінологічного апарату, дотичного до проблематики роботи і такого, що значно переростає рамки її предмету. Так, автор послідовно дефінує ключові поняття: композиторський задум, творче завдання, музична чуттєвість, інтерпретаційний потенціал тембру та фактури, фактурна глибина, темброво-фактурні драматургія, тектоніка, модус, синтаксис, розвиток, процес образно-виразової вибудови художнього змісту твору, модус інструментування та інші, що сприяє холістично-системному підходу до історичних відомостей, джерельної бази про мистецтво інструментування у царині оркестрової композиторської творчості, про становлення та розвиток оркестру, художнє значення та практику застосування темброво-фактурних засад в оркестровій творчості. Їх дослідження та аналіз темброво-фактурного комплексу обраних партитур М. Равеля, А. Шенберга, І. Стравінського в аспекті процесів моделювання, прийомів інструментування логічно стають віддзеркаленням музичного мислення, мови, мовлення, інтерпретації (іншого блоку необхідних системних понять).

Таким чином, дисертант охоплює необхідні чинники системної якості – мовні параметри (тембр і фактура у їх взаємозв'язку) та специфічно мисленнєві форми (інтерпретація, моделювання, модус, творчий процес, композиторське..). Серед них для опонента найбільш плідними представляються поняття модусів інструментування (дисертант наводить їх типологію як «варіантів образного спрямування темброво-фактурної організації ... фактору оркестрового стилю – с. 147-148); модуляції інструментування – поступової або раптової (що є «одним з чи не найважливіших для музики прийомів часового розгортання» і це знаходить місце «на всіх масштабних рівнях твору», помітної «за суттєвим

«зсувом» змістовного навантаження з одного інтонаційного носія композиторського задуму до іншого, або за урівноваження їхнього значення» (там само). Вони і дозволяють виявити інтерпретаційний потенціал тембру та фактури, що експлікується у звучній цілісній «тривимірності» фактури, з «глибинним» темброво-просторовим компонентом, який представляє головне поле для «варіантної множинності виконавства» і передбачає вільне трансформування музично-інтонаційних образів «завдяки музично-мисленнєвим та виведеним в роботі музично-чуттєвісним вимірами особистості» (с. 151). Більш того, «процес трансформування вихідного композиторського задуму не припиняється у свідомості слухача, він може «домислюватися» (в тому числі, й музично-інтонаційно), набувати нових асоціативних зв'язків» (с. 152).

Сам же оркестр в дисертації представлений як «музично-комунікативна концепція», яка визначає позиції композиторської, виконавської та рецептивної (слухачької) комунікативних стратегій і нерозривно пов'язана з системою принципів інструментування, «віддзеркаленням чого також стає темброво-фактурний комплекс» (с. 21). І це є додатковим поясненням можливостей оркестру як стиле- та жанротворчого фактору, семантичного чинника оркестрової творчості. Інструментування, зі свого боку, одночасно втілює урізноманітнено-варіативні (інтерпретативні) показники та стабільні темброво-фактурні універсалії (збалансованість темброво-фактурної функціональності, за Г. Баншиковим), що забезпечує «драматургічну виразовість та, водночас – усталення структури» (с. 129). Це підводить дисертанта до логічного висновку, що «вся парадигма сучасного інструментування як системи є моделлю, в якій віддзеркалений музично-оркестровий мовний, мовленнєвий, мисленнєвий та чуттєвісний досвід митців (композиторів, виконавців) та слухачів» (там само), замикаючи системне коло тембро-фактури як такої. Про «серйозність» системного підходу свідчить і великий список використаних джерел (426 позицій), а також ното- і відеографії.

Сказане укладається у досить чітку структуру дисертаційного тексту. Розділ 1 представляє теоретичні та практичні параметри діалектичної взаємодії

тембру та фактури як музично-змістовних чинників з обґрунтуванням поняття «глибини» фактури як її темброво-просторової координати, що утворює із фактурою єдиний музично-виразовий комплекс у процесі музичного розвитку. Остання представляється автором як найбільш пристосована для варіативно-інтерпретативних дій, а даний аспект актуалізує проблеми музичного мислення, мовлення та мови. Надається визначення понять, що обґрунтовують наукові положення дисертації.

Усе це підводить до матеріалу Розділу 2 в якому автор методологічно-теоретично аналізує різні виміри композиторської інтерпретації з виходом на теорію моделювання в дискурсі творчості композитора; з опрацюванням понять «композиторський задум», «еволюція/вибудова композиторського задуму», «моделювання», «композиторська творчість» та «композиторська інтерпретація» – у музично-комунікативній системі, що знаходить свій вияв, зокрема, у мистецтві інструментування, яке і спирається на темброво-фактурні показники.

Отже Розділ 3 досліджує саме останні в їх цілісності. Тобто, тембро-фактура розглядається з точки зору її виразових можливостей у композиторському та виконавському аспектах, з концентрацією уваги на принципах інструментування (як «техніки вибудови темброво-фактурного комплексу, драматургії, синтаксису, тектоніки, модальності») в обраний в дисертації історичний період; вводиться і обґрунтовується поняття «модус інструментування» з відповідною типологізацією.

Значний інтерес представляє заключний, аналітичний – 4 Розділ роботи, в якому дисертант представляє музичну конкретику «вираження у специфічній для кожного композитора організації більш дрібних моделей-складових темброво-фактурного комплексу засобами інструментування – інакше кажучи, оркестровому стилі» (с. 129). Аналітичні розвідки симфонічних творів М. Равеля, А. Шенберга та І. Стравінського демонструють і цінні зауваження щодо висвітлення взаємодії параметрів музичного часу і тембру в динаміці розгортання, а також переконливо апробують загальну теоретичну модель дослідження.

Переходячи до дискусійної частини відгуку, обмежусь лише кількома позиціями.

1) Справедливо вказуючи на «інтерпретативні властивості симфонізму як форми музичного мислення у межах оркестрової музики», через що «жанр симфонії став композиторською лабораторією», в якій були апробовані методи розвитку матеріалу відповідно до композиторського задуму» у його музичних та позамузичних складових «музично-інтонаційними засобами у всій його повноті» (с. 120), на вказану Б. Асаф'євим роль симфонізму як «великого перевороту у свідомості та техніці композиторів, ... самостійного опанування музикою ідей та завітних дум людства», «як мислення про світ та людину» з передбачуванним «втіленням позамузичних образів засобами інструментальної музики» (там само), дисертант чомусь не приділяє уваги жодному конкретному матеріалові власне симфонії (чи, може, це принципова позиція?), яка у першій половині ХХ століття (це вказані автором хронологічні рамки дослідження) блискуче втілює нові екзистенційні концепти симфонічного стилю непростих десятиріч між двома світовими війнами (даючи можливість виявити й новий підхід до тембро-фактури, зокрема, це дві останні симфонії С. Рахманінова, 9 перших – Д. Шостаковича, класика симфонічного жанру – симфонії С. Прокоф'єва, симфонії Г. Малера, М. Мясковського, Б. Лятошинського та ін. Адже тут важливими є «жанроутворювальні сили», «жанрова атмосфера» (М. Бахтін), «жанрова сутність», яка характеризує постійне семантичне начало жанру як ціннісний архетип (у тому числі, його тембрально-фактурні показники), а жанровий канон симфонії відображає здатність жанру до різних композиційних та фактурно-тембральних втілень як «варіацій на смисл» (онтологічний смисл жанру), демонструючи прагнення жанрової форми до узагальненості й типізації. Тож дослідження тембро-фактурних комплексів в рамках жанру симфонії (ще й таких знакових для епохи авторів) було б, на думку опонента, доречним і переконливим щодо загальних тенденцій їх розвитку та функціонування в оркестровій музиці першої половини ХХ століття у цілому.

2) Впритул підходячи до типологізації темброво-фактурних комплексів оркестрової музики обраного періоду, дисертант все ж не «вирішується» її здійснити у чіткій диференційованій формі. Це б, на погляд опонента, тільки прикрасило роботу, але, можливо, це завдання послідовного майбутнього дослідження автора.

3) Опрацьовуючи доволі широке коло понять, дійсно дотичних до предмету дослідження (як от – композиторський задум, творче завдання, музична чуттєвість, інтерпретаційний потенціал тембру та фактури, фактурна глибина, темброво-фактурні драматургія, тектоніка, модус, синтаксис, розвиток, процес образно-виразової вибудови художнього змісту твору, модус інструментування та інші), дисертант, на жаль, не дефінує плідне поняття тембро-фактура (втім, автор частіше використовує вираження «темброво-фактурний комплекс», «темброво-фактурна модель», «темброво-фактурна координата», тембро-фактурна функціональність»). Така дефініція була б слушною, узагальнила б існуючі термінологічні.

4) Досліджуючи проблеми інструментування, неможливо обійти увагою роль чистих (зокрема, інструментального сольовання) або мішаних тембрів у одній і тій самій оркестровій функції. В Четвертому, аналітичному розділі роботи автор дисертації активно (і переконливо) використовує ці дефініції, але в теоретичних розвідках не приділяє їм достатньої уваги щодо конкретики використання, стильового або образного впливу, ролі у процесі тембро-фактурного моделювання, переважаючих тенденцій у ХХ столітті. Хоча у чистому вигляді дані інструментувальні прийоми зустрічаються не так часто в композиторській творчості (скоріше, переважає та чи інша тенденція), вони є важливими чинниками розгортання тембрової драматургії оркестрового твору, маркують авторські мовні (стильові) показники.

5) Питання щодо процесу написання музики, зрозуміло, не можуть бути вичерпними у межах стислих тез, наведених нами вище. Але, сприяти наближенню до розуміння складових цього процесу може розгляд проблематики композиторської ідеї-задуму (с. 87). Якою мірою цей попередній «тримірний

задум» композитора може претерпівати моделювання щодо темброфактури твору (відомо, що П. Чайковський винаходив «саму музичну думку одночасно з інструментуванням»⁷) і які фактори впливають можуть вплинути на цей процес, передусім (живе виконання, зміна семантичного вектору, «підказана» тембровим контекстом у розгортанні драматургії або інші)? Чи відомі дисертанту конкретні приклади такого суттєвого моделювання від початкового задуму до його кінцевого інструментування, можливо, наступної авторської редакції тощо?

6) Загальновідомо, що конкретизація параметрів тембру та глибинної координати фактури в її темброво-акустичному вимірі є принципово неможливою для відтворення у «двомірній» («пласкій») партитурній нотації щодо абсолютного вираження авторської думки, що власне є одним із важливих аспектів потенціальних інтерпретаційних варіантів темброво-фактурних параметрів, причому, як вказує автор роботи, «не тільки для виконавської, а й композиторської творчості» (с. 71). І хоча дисертант згадує про роль, яку «відіграли розробка та усталення методів керівництва оркестром – від музикантів-«лідерів» (які часто були, власне, офіційними керівниками колективу та авторами музики) до диригента-інтерпретатора» (с. 121-122), хотілося б почути, які допустимі моделюючі можливості є на цей рахунок у диригента-інтерпретатора, наскільки він здатний впливати на тембральний бік виконання, якщо сам безпосередньо не бере участі у звуковидобуванні та звуковеденні як такому?

7) У врівноваженому і грамотному у цілому тексті дисертації іноді можна натрапити на деякі русизми, на кшталт «неконтрольовану свідомістю область» – галузь, звичайно (с. 88), деякі ін., а також деякі «стрибки» у послідовності викладення дисертаційного тексту

Наведені зауваження ніякою мірою не впливають на цілком позитивне враження опонента від рецензованої роботи, яка є актуальною, цілісною та сучасною за методологічними засадами, новаційною за предметно-науковими ракурсами та аналітичним матеріалом, послідовно й обґруновано вирішує всі

⁷ П. Чайковський. Листування з Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. М.: Academia, 1934. С. 236.

поставлені завдання, що авторці цілком досягти поставленої мети. Наукові публікації за темою дослідження вповні віддзеркалюють проблематику дослідження.

В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Таким чином, дослідження «Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття» повністю відповідає вимогам МОН України до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Автор дисертації – **Каширцев Руслан Геннадійович** – заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за означеною спеціальністю, згідно Постанови Кабінету міністрів України № 167 від 06.03.2019 «Про присудження ступеня доктора філософії».

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової

А. Д. Черноіваненко

