

## РЕЦЕНЗІЯ

на дисертаційне дослідження **КОРДОВСЬКОЇ Поліни Анатоліївни**  
**«Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт**  
**(на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно)»,**

представлене до захисту у разову спеціалізовану раду

ХНУМ імені І. П. Котляревського

на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі знань 02 – «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»

Представлена до захисту дисертація Поліни Анатоліївни Кордовської привертає увагу складністю та неочікуваністю для музикознавчих праць заявленої теми. Вона вказує на необхідність вирішувати, на перший погляд, проблеми, які знаходяться на відстані одна від одної. Таке відоме усім поняття, як проєкт, здобуло розповсюдження у сфері музичного мистецтва завдяки різного роду культурним закладам. У дисертації воно розгорнуто у бік основи індивідуальної творчості, тобто музичного тексту, з уточненням художньо-естетичного та просторово-часового показника – доби поставангарду, вимагаючи від дослідниці обґрунтування власних позицій. Не менш самостійною проблемною зоною сприймається обраний матеріал – творчість сучасного італійського композитора Сальваторе Шарріно. Незважаючи на його визнання як одного з талановитих представників нової генерації митців, затребуваність творів, увагу зарубіжних музикознавців та виконавців, в українській музичній науці доробок С. Шарріно, художньо-естетичні засади творчості, постать митця у цілому відносяться до маловивченої царини знання. Особлива всеосяжність запропонованої проблематики, якої вистачило би не менш як на дві самостійні наукові розробки, зумовлює композицію дисертації пані Кордовської та його драматургію, відзначену поступовим розгортанням кожної із задекларованих позицій, своєрідним «невидимим дійством», якщо скористуватися одним з жанрових визначень композитора у перекладі науковиці, що пояснює зміну ракурсу освітлення різних граней теми, появу «нових героїв» у контексті наданого наукового «сюжету», відносну завершеність змістових підрозділів.

Обраний П. А. Кордовською алгоритм наукового дослідження відбивається у Змісті роботи, де після Вступу представлено два розгорнутих Розділи з внутрішнім розподілом на відповідні підрозділи, в яких авторка крок за кроком вирішує поставлені завдання. Підсумки, наведені у загальних Висновках, концентрують увагу на суттєвих моментах дисертації та перспективах подальшої розробки запропонованої теми. Про методологічну, теоретичну та історико-інформаційну насиченість тексту дисертаційної роботи свідчить Список використаних джерел, що містить 255 позицій, 92 з яких, включаючи нотні видання, іноземною мовою (італійська, англійська, німецька, французька). Суттєвим є опрацювання та залучення до дисертаційного дослідження теоретичних розробок С. Шарріно, таких як «Звукові карти (1981–2001)» / «*Carte da suono scritti* (1981–2001)» та «Фігури музики від Бетховена до

сьогодні» / «*Le figure della musica da Beethoven ad oggi*»; зразка діаграми до твору «*Morte di Borromini*» з Історичного архіву Рікорді і Фонду Поля Захера у Базелі, який серед інших матеріалів був експонований на виставці під назвою «Сальваторе Шарріно – знак і звук» / «*Salvatore Sciarrino – il segno e il suono*». Доречно нагадати, що вона відбулася на 26-му музичному фестивалі у Мілані, присвяченому музиці композитора (23 жовтня – 3 грудня 2017 р., Палаццо Реале). Аналогічна виставка під тією ж назвою проходила у Берлінській державній опері пів року потому (30 червня – 15 липня 2018 р.), що підтверджує зацікавленість композиторськими пошуками та реалізацією творчих задумів митця. Отже, навіть наведені поодинокі факти з музичних подій сучасності свідчать про своєчасність та актуальність дисертаційного дослідження пані Кордовської, яке буде сприяти не тільки розширенню підходів до вивчення зразків новітньої музики, але й повноцінному входженню творчості С. Шарріно в український науковий ужиток, досягненню особливостей мислення митця, опануванню його творів сучасними виконавцями.

Суттєвим доповненням до тексту дисертації слугують *Додатки* (с. 222–240). У *першому* з них (*Додаток А*, с. 222–230) упорядковується велика кількість фактологічного матеріалу щодо присвят, наведених композитором у підзаголовках творів; цінним є наданий коментар дисертантки, якій висвітлює «дійових осіб», котрі, залишаючись нібито «за завісою», брали у той чи іншій мірі участь у творчому житті С. Шарріно або надихали на пошук нових ідей. Не менш значущим є *Додаток Б* (с. 231–234), пов'язаний з узагальненням репрезентації музики італійського композитора на теренах України з 1998 по 2021 роки. У виносці до Додатку авторка уточнює, що у наведеній таблиці «представлені події, які отримали широкий суспільний розголос та знайшли відображення у рецензіях, афішах, каталогах міжнародних фестивалів тощо» (с. 234). З притаманною дисертантці скрупульозністю таблиця містить такі важливі графи, як дата, місто, подія, локація, твори, виконавці. Завдяки цьому відтворюється реальна картина мистецьких закладів, виконавських імен, топографії, різноманітних жанрів з доробку італійського майстра; важливим для розуміння сприйняття світовою музичною спільнотою професійного рівня української культури вважаємо не тільки участь музикантів з Італії, Австрії, Канади, Франції, Великої Британії, Німеччини, Швейцарії, але і активне приєднання українських майстрів, котрі достойно представляли національну виконавську школу. Сказане свідчить про історичну спрямованість дисертаційного дослідження пані Кордовської, прагнення авторки до точного відбиття музичних подій, збереження фактів історії музичної культури, за допомогою чого розширюються знання про композиторську творчість С. Шарріно, діяльність певних виконавців та музичних установ, ширше – наповнюється конкретним змістом сучасний часопростір, утворюючи те, що прийнято називати контекстом культури. Це дає підстави для констатації ґрунтовності та безсумнівної цінності матеріалів представленої до захисту дисертації П. А. Кордовської.

Два інших Додатки розкривають аналітичну складову дослідження молодої науковиці. Зокрема, у *Додатку В* (с. 235–239) надано порівняльну

таблицю хронометражу двох виконавських трактувань «*Efebo con radio*» для голосу і оркестру С. Шарріно з наведеними відповідними словами з лібрето у підрядковому перекладі авторки дисертації, типом інтонування та мовою. Копітка робота пані Кордовської виявляє різне відчуття музичного часу інтерпретаторами. На жаль, цей суттєвий момент залишається без коментаря дослідниці, у той час, як перебільшення тривалості драматургічного процесу у 98 секунд виконавським складом Лівія Рабо і Падуанський та Венеціанський оркестр під керівництвом Марко Анжіуса у версії, здійсненої 2017 року, при знайомстві з аудіозаписом виявляє більш тонку деталізацію музичної тканини твору, чуйне вслухання в тишу, наповнену звуками. Разом з тим, актуалізація компаративного підходу у Додатку В органічно кореспондує з методологічними засадами основних Розділів дисертації та доповнює аналітичні спостереження авторки. Свідомо про уважне ставлення до творів С. Шарріно з урахуванням своєрідності композиторського мислення та музичної мови стає і *Додаток Д* (с. 240), в якому з дотриманням усіх необхідних параметрів окреслено драматургію опери «Моє зрадливе світло» / «*Luci mie traditrici*». У підсумку підкреслюю, що викладений у Додатках фактологічний та аналітичний матеріал є вагомою та невід'ємною частиною дослідження П. А. Кордовської.

**Вступ** як складова частина дисертації відповідає усім вимогам, які висуваються до кваліфікаційних робіт такого рівня. Він містить усі необхідні позиції (актуальність, мету, завдання, об'єкт, предмет, матеріал дослідження, методи та теоретичну базу, наукову новизну тощо) з окресленням та уточненням змісту, виходячи з сутності обраної проблематики. Пані Кордовська опрацювала наукову літературу з різних сфер знання, пов'язаних не тільки з музикологією, але і з філософськими, лінгвістичними та соціологічними теоріями ХХ століття, проєктним менеджментом, проєктом та проєктністю у мистецтві, залучила довідкові видання, етимологічні словники, критичні та публіцистичні матеріали. Це вказує на глибину осмислення запропонованої теми, розуміння необхідності всебічного обґрунтування своєї дослідницької позиції.

**Розділ 1** «Музичне мистецтво останньої третини ХХ – початку ХХІ століть крізь призму історизації» включає чотири підрозділи з додатковим поділом третього з них на два пункти. Зміст сконцентровано на загальній характеристиці історичного періоду та проєктної практики у сфері музичного мистецтва, розкритті сутності поняття «проєкт», визначенні власних теоретико-методологічних засад, виявленні ступеня вивченості творчості С. Шарріно у науковому дискурсі. Найбільш дискусійним сприймається підрозділ 1.1 – «Загальна репрезентація доби в історичних наративах». У ньому авторка робить спробу визначити за допомогою термінів, що поширилися у зв'язку з бурхливим розвитком новітніх тенденцій у музиці, ширше – мистецтві минулого сторіччя, особливості художніх явищ останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Пані Кордовська справедливо підкреслює відсутність єдиних естетичних визначень цього періоду. Наводячи вислів Р. Тарускіна про «“постмодерні” десятиліття після шістдесятих» (с. 25), дослідниця вважає постмодерністську стилістику опозицією до радикальних новацій авангарду (там само). Разом з тим, на думку дисертантки, термін «поставангард» робить акцент «не на запереченні засад

авангарду, а на переосмисленні їх у відповідності до запитів нового часу» (с. 26). Відзначу попутно, що дисертантка не пояснює своє розуміння тези про «заперечення», хоча у такому формулюванні воно було б доречним, бо постмодерністська стилістика свідчить про використання багатьох технік письма, запропонованих у творчості представників другої хвилі авангарду, але у новій якості та концептуально оновленому індивідуальному стилі. Тож не ясним залишається і зміст слова «переосмислення». Свою позицію пані Кордовська підкріплює характеристикою поставангарду, наданою істориком культури Д. Голинко-Вольфсоном, котрий називає його, зокрема, «полістилістичною мережею культурних реєстрів» (с. 26). Доцільно нагадати у такому контексті позицію авторів навчального посібника «Музика ХХ століття: від авангарду до постмодерну»<sup>1</sup> (ця праця відсутня у Списку використаних джерел). Вони вважають, що авангард затвердив пріоритет новизни, у той час, як інші тенденції, притаманні композиторській творчості цього часу, серед яких і різні різновиди нео- і пост-, пов'язані зі своєрідним прагненням «домовити традицію»<sup>2</sup>. Важливим є зауваження вчених, що з кінця 60-х років більшість радикально налаштованих митців пішли шляхом синтезу «технік, жанрів, форм висловлювання в межах авторського стилю <...>»<sup>3</sup>. Виходячи з цього, музикознавиці вважають постмодерн результатом авангарду і наголошують: «Індивідуальність постмодерністської концепції ґрунтується на складній системі зв'язків компонентів історичних стилів, що реалізується відкрито, на рівні музичної лексики – наприклад, у “декларативних” поставангардних явищах полістилістики і “нової простоти” – або більш опосередковано, на глибинному рівні композиції»<sup>4</sup>. Своєрідним «маніфестом постмодернізму», на їхню думку, постає Симфонія Л. Беріо. «Її концепція, звернена до минулого і теперішнього мистецтва, – пишуть вчені, – у стилістичній і стильовій багатоплановості, химерності та непередбачуваності змішування різного»<sup>5</sup>. У дисертації пані Кордовської Симфонія Л. Беріо, за наведеним визначенням О. Яковлева та Д. Андросова, пов'язана з поворотом до поставангарду (с. 27).

Наведені розбіжності в оцінках чи то окресленого періоду історичного розвитку сучасної музики, чи то приналежності конкретного твору певній тенденції підкріплюють складність існуючих художньо-естетичних засад, наявність різних понять, які доволі часто використовуються до одних і тих самих явищ. За таких умов загострюється необхідність надання більш розгорнутої аргументації вибору дисертанткою саме терміну поставангарду, яка, на жаль, у даному підрозділі відсутня. Брак чіткої позиції відчувається і у наступному, досить декларативному затвердженні молодої науковиці: «У горизонтах поставангардних трансформацій може бути розглянуто будь-яке мистецьке явище зазначеного періоду, втім, не кожне з них має неодмінно бути атрибутовано як приналежне саме до поставангардної площини» (с. 28).

---

<sup>1</sup> Высоцкая М., Григорьева, Г. (2011). Музыка ХХ века: от авангарда к постмодерну.

<sup>2</sup> Там само, с. 9.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само, с. 12.

<sup>5</sup> Там само, с. 291.

Сукупність наведених роздумів породжує на цьому етапі прочитання дисертації низку питань до пані Кордовської щодо уточнення деяких понять, їхніх відмінних рис. Отже, чи вважаєте Ви такі поняття, як поставангард, постмодерн, постструктуралізм однопорядковими? На Ваш погляд, чим принципово вирізняються постмодернізм, поставангардизм та постструктуралізм? Наскільки ці поняття є важливими для розуміння сутності художнього явища? Чи можуть вони, у свою чергу, виступати ключем до аналізу певного твору? Нарешті, назвіть, будь ласка, атрибутивні ознаки поставангарду?

Наступні підрозділи Першого розділу вирізняються деталізацією залученої інформації. Складається враження, що дисертантка знову опиняється на «рідному полі» історичного музикознавства. Наприклад, викладаючи біографічні відомості про С. Шарріно (1.2 «Творчість С. Шарріно в об'єктиві музикознавчих досліджень»), авторка наводить дати народження, життя, сферу діяльності багатьох сучасних митців і різнобічно обдарованих особистостей, зокрема Луїджі Роньоні, чий лекції з історії музики відвідував починаючий композитор, коментує роль Франко Еванджелісті у розвитку його мислення, роз'яснює деякі важливі міжнародні заходи, які відбувалися у Палермо. Обрана пані Кордовською позиція допомагає не тільки відтворити творчу атмосферу, в лоні якої формувалися погляди С. Шарріно, але і написати своєрідну «малу історію» італійської музичної культури за часи молодих років цього талановитого музиканта. Не менш докладним постає опис доробку композитора з назвою творів, датою написання, жанру тощо, доповненням до якого сприймається перелік видавництв та періодів співпраці. Цінними є відомості про виконавську та організаторську діяльність митця, його велику та плідну педагогічну працю.

Постать італійця дисертантка розкриває як через огляд численних зарубіжних наукових досліджень різних жанрів та поки що одиничних, но не менш важливих спостережень українських музикознавців, так і звертаючись до теоретичних праць та коментарів до власних творів самого С. Шарріно. Внаслідок цього створюється панорама думок та міркувань, у фокусі яких опиняється композитор як творець та мислитель. Такий підхід уможливорює узагальнення великої кількості різноманітної, дуже цінної інформації, що доповнить складову українських енциклопедичних та навчальних видань, сприяючи поширенню знань про сучасного представника італійського мистецтва, активізації уваги до його музики українських виконавців.

Два останні підрозділи (1.3 «Проектна практика у музичному мистецтві: поле осмислення» та 1.4 «Індивідуальний проєкт як продукт композиторської діяльності») присвячено безпосередньо обґрунтуванню основної ідеї дисертаційного дослідження пані Кордовської, його пафосу. З притаманною молодій науковиці скрупульозністю виявляється етимологія слова «проєкт», розглядається його тлумачення у різних сферах знання, у тому числі в царині музичного мистецтва, розкривається розуміння цього феномену у різноманітних смислових контекстах. На думку авторки, доцільним є залучення критеріїв, що осмислені у зв'язку з проєктним менеджментом, а саме: витрачений на реалізацію час, вартість та якість виконання (с. 75). Разом з тим, пропонується «доповнити поняття “вартість” поняттям “ресурс” як таким, що охоплює значно

ширший пласт можливостей, які дозволяють учасникам, задіяним у реалізації проєкту, досягти поставленої мети» (с. 75–76). Необхідно віддати належне пані Кордовській, котра залучає для підтвердження своїх роздумів вагомі наукові теорії, зокрема, американця Дж. Поллака і його співавторів, французького соціолога П. Бурдьє, лінгвіста Р. Якобсона та ін. У «заочному діалозі» з ними дисертантка висловлює власне судження щодо окресленої проблеми, коментуючи учасників та складові мистецького проєкту. Свої роздуми вона підкріплює загальною оцінкою творчого шляху С. Шарріно, успішність якого, на її думку, «демонструє розуміння митцем принципів проєктної діяльності» (с. 80). У зв'язку з цим виникає питання: проєктна діяльність стратегічно вибудовується композитором заздалегідь, як деяка «передформа», якщо використати вільну аналогію з серіальною композицією, чи все ж таки складається або не складається *post factum* у результаті реального функціонування твору у культурному просторі?

Відповіддю на численні питання, які виникають під час читання попереднього дисертаційного матеріалу, стає Розділ 2 з показовою назвою – «Маркери проєктності у творчих пошуках С. Шарріно». Це вказує на різновекторність розгляду композиторської практики, що зумовлює наявність чотирьох підрозділів з додатковим поділом двох перших на декілька пунктів. Спираючись на тезу М. Бахтіна про діалогічну природу тексту (с. 86), пані Кордовська висуває поняття адресності як одного з показників проєктності і розкриває прояв цього феномену у творчості С. Шарріно. У поле зору дослідниці попадають присвяти, що розглядаються нею «як ключ до розуміння певних кіл спілкування, до яких опиняється включеним і з якими себе ідентифікує композитор» (с. 86) (2.1.1 «“Діалог з друзями”: коло адресатів музики С. Шарріно»). З притаманною авторці ретельністю наведені імена композиторів, виконавців, музикознавців, творчих родин, представників італійської мистецької спільноти та інших, відзначається наявність додаткових емоційно-особистісних характеристик, що відтворює реальне оточення композитора. Цікавою є інформація про взаємообмін присвятами між С. Шарріно і Л. Ноно, С. Шарріно і Ж. Грізе. Доцільно відзначити, що авторка користується можливістю при відсутності відомостей про контакти французького та італійського майстрів підкреслити риси, які їх споріднюють, і надати аналіз другої частини «*Vortex Temporum*» Ж. Грізе, присвяченої саме С. Шарріно. Дисертантка звертає увагу на такі важливі складові музичного тексту, як темп, фактура, ритмічний малюнок інструментальних партій, композиція, характер руху басового голосу, динаміка, загальні принципи розвитку, сукупність яких відбиває характерні для творчості італійського композитора прийоми, навіть графічний символ «нічого» для досягнення особливої якості звучання при зведенні або зростанні звуку. Завдяки компактності викладу найбільш суттєвих моментів друга частина твору Ж. Грізе сприймається своєрідним музичним портретом С. Шарріно. Сказане свідчить про обізнаність авторки дисертації як у творчості італійського композитора, так і відповідних ракурсах розгляду сучасної музики.

Ще одним з проявів діалогу в аспекті проєктності дисертантка вважає участь композитора у численних фестивалях (2.1.2 «“Діалог з соціумом”: творчість Сальваторе Шарріно у межах фестивалів проєктів»). На її думку,

розуміння проєктного характеру такого роду культурних закладів як засобу комунікації між виконавцями та слухачами поза включення у цей процес автора, є недоцільним, бо саме він безпосередньо залучається до усіх рівнів системи проектування, у тому числі до цільової аудиторії. Як і інші підрозділи та пункти дисертації, цей фрагмент тексту містить цінний інформаційно-довідковий матеріал, який доповнює уявлення про творчість С. Шарріно та її затребуваність у сучасному музичному світі.

Інша грань діалогу, що опиняється у полі зору дослідниці, пов'язана з контактами музики композитора зі спадщиною культури (2.1.3 «Діалог з минулим»: інтертекстуальний спектр музичних текстів С. Шарріно»). Відомо, що «діалог культур», притаманний творчій практиці минулого століття, став міцним поштовхом для розробки теорії інтертекстуальності, яка передбачає наявність міжтекстових зв'язків. Виходячи з цього, пані Кордовська інтертекстуальність вважає одним з маркерів проєктності. Підтвердженням цієї тези у творчості С. Шарріно слугують численні транскрипції, перекладення, каденції та обробки музичних творів різних стильових епох, навіть зразків популярної музики ХХ століття, джазу тощо. Відзначимо ретельно виконаний історичний екскурс відповідної частини шаррінівського доробку, що додає важливі факти до його композиторської біографії. Водночас, такий огляд дає дисертантці можливість звернути увагу на деякі риси авторського стилю, навести нотні приклади, зокрема, з «*De la nuit*» для фортепіано, де використано цитату з «Ундіни» М. Равеля, конкретизувати своєрідність відбиття Фантазії для фортепіано, солістів, хору та оркестру *op. 80* Л. ван Бетховена у «*Quando ci risvegliamo*» / «Коли ми пробуджуємося» для оркестру. Про занурення авторки у міжтекстуальні зв'язки творів італійського композитора свідчить спроба розшифрувати назву цього твору, котра, на її думку, кореспондує з драмою Г. Ібсена «*Når vi døde vågner*» / «Коли ми, мертві, пробуджуємося». Це дозволяє дисертантці дійти висновку, що «назва твору С. Шарріно <...> може бути інтерпретована як символ пробудження людства від летаргійного сну буденності завдяки зустрічі із генієм Л. ван Бетховена» (с. 122). Звернемо увагу на те, що пані Кордовська не обмежується загальним переліком зразків, але й вдається до додаткового коментаря, який розширює відомості про конкретний твір. Достатньо вказати на виявлені інші паралелі між драмою Г. Ібсена і Фантазією Л. Бетховена, ібсенівським текстом та твором С. Шарріно. Таким чином, виявляється не тільки наукова ґрунтовність наведених дослідницею історичних оглядів, але і їхня аналітична складова.

Останні три підрозділи дисертації безпосередньо пов'язані з розглядом низки творів композитора, в яких реалізовано його провідні філософські та художньо-естетичні уявлення про сутність музичного звуку та сучасні можливості комунікації музики і слухача. Найбільш насиченим за зразками постає другий підрозділ – 2.2 «Трансгресія цілепокладання: *azione invisibile* як спроба налаштування слуху» (с. 124–163). Науковиця обирає для розгляду три твори, які демонструють різновекторність способів реалізації композиторських ідей. Для окреслення смислових рамок, в межах яких відбувається визначення людиною ситуації та своїх дій, авторка використовує поняття «фрейм», хоча і не

конкретизує його змісту. Це зумовлює доцільну повторність у назвах відповідних пунктів – 2.2.1 «У фреймі етерного простору: “Efebo con radio” (1981)»; 2.2.2 «У фреймі порожнього часу: “Vanitas” (1981)»; 2.2.3 «У фреймі свідомості: “Lohengrin” (1983–1984)».

Отже, свої наміри С. Шарріно декодує у жанровому визначенні *azione invisibile* («невидиме дійство») або створює відповідну звукову атмосферу. Дисертантка вважає такі зразки відбиттям звукових пошуків митця і характеризує їх мету як «налаштування слуху» (с. 125). Аналізу партитури п'єси «Efebo con radio» для голосу і оркестру передують розгорнутий екскурс в історію розвитку радіомовлення протягом ХХ століття з залученням належної літератури, фактів втілення образу радіо у творах різних жанрів, що сприяє відтворенню необхідного звукового середовища, яке стає ключем для розуміння композиторського задуму та особливостей реалізації музичної текстури у просторово-часових параметрах твору. Як вказує авторка, партитура свідчить про тісний зв'язок з традицією, незважаючи на те, що музика справляє алеаторичний ефект. Попри збереження єдиного темпу та метричної організації, запровадження специфічних прийомів гри на струнних інструментах, у тому числі зведення звучання до *niente*, тобто до «нічого», сприяють відбиттю сучасної фоносфери. Дисертантка пропонує власну інтерпретацію назви твору, надає характеристику та виявляє драматургічну функцію партій, наводить різномовні окремі склади, слова, фрази, конкретизує, де можливо, цитати, деталізує виконавські ремарки композитора, засоби виразності, які дозволяють «розпізнати» різні радіостанції, відзначає особливості динаміки тощо. Ретельний розгляд усіх складових партитури «Efebo con radio» уможливило виявлення репризи в доволі складній композиції твору, скласти своєрідний словник виразів, які завдяки повторності різними мовами характеризуються авторкою як «лінгвістичні патерни» (с. 139). Висновком стає зауваження пані Кордовської, що відсутність композиторського уточнення жанру, зокрема «невидимого дійства», не заважає побачити у цьому творі риси програмної п'єси для радіоетеру (с. 140).

Підкреслюю, що здійснений аналіз «Efebo con radio» є професійно обґрунтованим, містить підтверджуючі фрагменти нотного тексту, демонструє здатність авторки до «налаштування слуху» і не викликає сумнівів. Разом з тим, хотілося б все ж дістати пояснення стосовно композиційних складових цього твору, оскільки на с. 132 Ви пишете про перший розділ, потім нагадуєте про нього на с. 139. Більше слово «розділ» в аналізі не зустрічається, але з'являється слово «епізод» (с. 137, 138). З урахуванням наявності репризи, на яку Ви вказуєте, виникає питання щодо загальної форми твору. Як, на Ваш погляд, її можна визначити, і з яких структурних одиниць вона побудована?

Наступні два твори, які входять до окресленого вище змістовного ареалу – «Vanitas» (2.2.2) та «Lohengrin» (2.2.3), підтверджують широкий кругозір дисертантки, її тяжіння до енциклопедичного висвітлення смислових зв'язків з історією культури художніх явищ, які вона розглядає. Аналіз композиції та усіх складових музичного тексту «Vanitas» для голосу, віолончелі і фортепіано відбиває асоціативне мислення науковиці, вміння провести цікаві аналогії, показати їхню обумовленість змістовним планом твору, виявити наявність рис



жанру «невидиме дійство», яким декілька років потому буде позначений «*Lohengrin*», написаний для соліста, інструментів та голосів. Пані Кордовська уточнює генезу жанрового найменування твору, здійснюючи низку інтертекстуальних операцій; вважає, що пародійність запозиченого сюжету Ж. Лафорга зазнає метаморфози, стаючи в інтерпретації С. Шарріно психоаналізом; детально розглядає особливості партитурної нотації, стилістику виконавських партій, конкретизує композицію з характеристикою кожної з її структурних складових. Особливу увагу дослідниця приділяє образу вікна у Пролозі твору, виявляючи його загальне символічне значення і специфіку шаррінівського розуміння як джерела звуків. Задіяний дисертанткою аналітичний апарат спрямований на виявлення найбільш суттєвих сторін твору, які безпосередньо розкривають художньо-естетичні уявлення композитора. В цьому бачиться доцільність обраного ракурсу, прояв необхідної для дослідника риси самообмеження. Цінним і цікавим доповненням до аналізу партитури, на перший погляд, сприймається наведений нарис про одну з перших виконавиць партії Ельзи – італійську співачку Дейзі Луміні, який розширює галерею «портретів», відтворених у попередніх розділах дисертації. Разом з тим, він стає своєрідним «трампліном» для розкриття особливостей вокальної партії, емоційного її наповнення, незвичних виконавських прийомів, імітування звуків навколишнього світу, відповідних композиторських коментарів.

Теза про діалог текстів, заявлена на початку Другого розділу, набуває нового вектору розгляду у підрозділі 2.3, присвяченому опері «*Lusi mie traditrici*» / «Мое зрадливе світло» (1998). Завдяки цьому дисертація сприймається на кшталт сувою, який поступово розкриває свій прихований до цього зміст. Тому дещо символічно сприймається основний заголовок підрозділу – «У пошуках “залишкових смислів”». Авторка вважає доцільним зосередитись на опері, незважаючи ані на існуючі наукові праці, ані на вже розглянуті зразки взаємодії «свого» та «чужого» в творчому доробку С. Шарріно. Що ж нового таїть цей твір в аспекті індивідуального мистецького проєкту? Виходячи з наведених у тексті дисертації різних фактів, складається враження, що опера віддзеркалює майже усі запропоновані пані Кордовською маркери проєктності: різні типи діалогу, у тому числі розгалужений інтертекстуальний; при наявності сюжету та дійових осіб утворює особливу атмосферу «невидимого дійства», оскільки за метафоричними іменами та любовними колізіями асоціативно, по той бік реальності, постає історія трагедії Джезуальдо да Венози; моделює ситуацію «налаштування слуху», про що свідчить, наприклад, порівняльний аналіз інструментального Першого інтермецо з текстом Елегії, в якому флажолети в партії двох скрипок кореспондують з важливими поетичними зворотами; демонструє драматургічну функцію прийому *niente*. Дисертантка додержується обраних принципів аналізу, виходячи з особливостей словесної основи, цитатного матеріалу, композиції, драматургії опери, вихідного інтонаційного комплексу вокальних партій, їхнього співвідношення тощо. Акцентується перетворення у процесі розкриття внутрішнього стану героїв Елегії К. Ле Жена, яка відіграє роль інтонаційного джерела вокальних партій та справедливо оцінюється пані Кордовською як розосереджений варіаційний цикл у композиції

опери. Різнопланова трактовка С. Шарріно цитати доби Відродження, на думку авторки, виявляє ті «залишкові смисли», які стають для сучасного слухача знаками «уособлення загальнолюдської трагічної екзистенції» (с. 177).

Завершує наукові розвідки дисертантки підрозділ, присвячений фортепіанним сонатам композитора (2.4 «Музичний квест: П'ять сонат для фортепіано (1976–1994)»). Головною метою постає сумлінний аналіз усіх фактурно-інтонаційних одиниць, насамперед, Першої сонати, розгляд їхніх перетворень та появи в наступних сонатних композиціях. Через це виявляються наскрізні елементи, багато з яких визначають музичну тканину останньої, П'ятої сонати. Вона представлена доволі розгорнуто у співставленні з «серединними» опусами, що можна пояснити як її більшою насиченістю драматургічними колізіями, так і наявністю п'яти можливих завершень. Наданий аналіз викликає питання щодо форми сонат, індивідуалізований тематизм яких певним чином організується композитором. Відомо, що сучасна музика сприяла появі нових визначень на засадах інших, ніж у класико-романтичній культурі, формоутворюючих елементів, не кажучи про оновлений підхід до усталених структур. Крім того, попри видання кожної з фортепіанних сонат С. Шарріно окремо, інтонаційна їхня єдність виявляє риси макроциклу, в якому, ймовірно, є власні композиційно-драматургічні особливості. Не могли б Ви охарактеризувати сонати і макроцикл в цілому у такому аспекті? Ще одне питання виникає у зв'язку з тим, що, виходячи з тексту роботи, жанровий канон сонати Ви розумієте як зразок для наслідування, спираючись, по суті, на ті уявлення, які були сформовані в теорії музики на засадах вивчення спадщини композиторів віденської школи, хоча їхня реальна практика свідчить про нестабільність виявлених нормативів. І якщо в період зламу тональної системи мислення та розвитку новітніх технік письма, такий підхід себе виправдовував, то після другої хвилі авангарду обмежувати, на мою думку, поле взаємодії з традицією не є доцільним. Чи не здається Вам, що більш органічним у контексті своєрідності творів С. Шарріно було б згадати «екзерсиси» Д. Скарлатті?

Дозволю собі зробити зауваження стосовно використаного Вами слова «квест». В тексті дисертації відсутні додаткові пояснення: вираз «музичний квест» є ключовим у назві підрозділу (с. 177) та появляється у лапках наприкінці в узагальнюючому реченні: «Метафорична програмність, реалізована за допомогою епіграфу, стає ключем до своєрідного “музичного квесту”, до якого композитор залучає і виконавця, і слухача: від гри у “вслуховування” до “поля можливостей” П'ятої сонати із відкритою формою її п'яти альтернативних фіналів» (с. 190). Зверну Вашу увагу на те, що поняття «квест» залучила у своїй статті Катерина Вікторівна Підпорінова<sup>6</sup>, вважаючи його однією зі складових ігрового простору сьогодення. Можливо, Вам буде цікаво познайомитись із її точкою зору.

Нарешті, останні мої питання, оскільки насиченість тексту Вашої дисертації, багатовимірність її змісту пробуджує бажання розширити діалог.

---

<sup>6</sup> Підпорінова, К. В. (2021). Старовинна музика у фортепіанних транскрипціях Сергія Юшкевича. До 45-річчя педагогічної діяльності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 130, 105–118.

Отже, відомо, що власну філософію звуку та тиші розробляв Л. Ноно. Чим, на Ваш погляд, вирізняється розуміння цих взаємопов'язаних феноменів С. Шарріно? Взагалі, який вплив на формування його творчої свідомості мав один із метрів новітньої італійської музики?

Підсумовуючи, зазначу, що дисертація Поліни Анатоліївни Кордовської «Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно)» є самостійним, завершеним, виконаним на високому фаховому рівні дослідженням актуальної проблематики сучасного музикознавства, яке демонструє широкий кругозір авторки, її обізнаність у різних царинах наукового знання та володіння методами аналізу сучасної музики. Висловлені зауваження, побажання та питання не впливають на загальну позитивну оцінку роботи, навпаки, вказують на її відкритість для подальших наукових розвідок. В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Дисертація П. А. Кордовської «Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно)», представлена до захисту за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»), відповідає усім кваліфікаційним вимогам до праць на здобуття ступеня доктора філософії, а її авторка заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри історії української та  
зарубіжної музики Харківського національного  
університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Мізітова А. А.