

## ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертацію **ШАДЬКА МАКСИМА ОЛЕКСАНДРОВИЧА**

**«Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама»**

на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»

Для музичної культури другої половини ХХ століття постать Джорджа Крама є, без сумніву, знаковою, оскільки його творчий досвід яскраво репрезентує кардинальне переосмислення і глибоко індивідуальну інтерпретацію класичних традицій музичного мистецтва, що визначили головні інтенції експериментальної композиторської творчості як магістрального вектору розвитку європейського музичного академізму та «нового академізму» в музиці США. Останній, як відомо, виник як «відгук європейських експериментів»<sup>1</sup> – додекафонії, електронної і конкретної музики, але згодом набув власної стильової специфіки.

Спектр творчих інтересів Дж. Крама був досить широкий – симфонічна, вокальна, хорова, камерно-інструментальна, фортепіанна музика. Композитором створено значну кількість різножанрових творів, які втілюють його унікальне особистісне світовідчуття та розуміння музичного мистецтва, виразних можливостей музичної мови, того чи іншого інструменту. У цьому сенсі фортепіано посідає особливе місце у творчості американського композитора, оскільки формально йдучи шляхом «продукування новизни», що був прокладений європейським музичним авангардом від початку ХХ ст., фактично йому вдалося підпорядкувати раціонально-технологічні підстави музичної творчості високому художньому змісту, створивши звуковий світ розширеного фортепіано. Недарма С. Павлишин, одна з перших українських

---

<sup>1</sup> Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Київ: Музична Україна, 1980. С. 145.

дослідниць творчості Дж. Крама, зазначала, що тільки йому серед своїх сучасників вдалося «підкорити технічний апарат справді творчим цілям»<sup>2</sup>. Відкриття Дж. Крама стало знаковим не тільки для американського експерименталізму, але і для європейського музичного світу в цілому, оскільки воно відкривало нові виразні можливості фортепіано, суттєво коригувало усталені уявлення про звуковий образ інструменту і «розсувало» традиційні рамки виконавської практики.

Тому не викликає жодних сумнівів той підхід до фортепіанної творчості Дж. Крама, що запропонований у дисертації М. О. Шадька і скерований до музикознавчого осмислення розширеного фортепіано як такого феномена, що втілює певний історичний етап еволюції фортепіанного мистецтва та його національну самобутність; успадковує певні традиції музичного мистецтва на підставі «новаторства як творчого принципу»<sup>3</sup>; відтворює певний тип композиторського мислення (характерний для постмодерної картини світу) та демонструє оригінальний образно-змістовний, музично-мовний та виконавсько-технологічний комплекс; виступає в якості репрезентанта індивідуально-авторського композиторського стилю.

Введення у науковий простір нової творчої фігури – а постать Дж. Крама є саме такою для українського музикознавства – вкрай відповідальне завдання, адже у новому науковому дискурсі не вистачає тих «точок опори», що полегшують розгортання дослідницьких рефлексій. Саме такий непростий шлях обирає М. О. Шадько, звертаючись до феномену розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама. Тому представлена дисертація є актуальним і довгоочікуваним дослідженням, яке не тільки переконливо розкриває загальну концепцію розширеного фортепіано Дж. Крама на основі художньо-естетичних настанов, музично-композиційних принципів та виконавських

<sup>2</sup> Павлишин С. Зубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Київ: Музична Україна, 1980. С. 146.

<sup>3</sup> Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Київ: Музична Україна, 2012. С. 180.

прийомів, представлених у творах композитора, але й значно розширює уявлення про національну специфіку розвитку американської фортепіанної музики ХХ століття взагалі. І тому необхідно акцентувати увагу на тому, що звернення до такого музичного матеріалу, який все ще залишається невідомим для українського музичного простору (незважаючи на затребуваність у сучасній європейській та американській виконавчій практиці), свідчить про дослідницьку сміливість дисертанта та його професійну зрілість, яка у повній мірі виявляється в аналітичних описах творів Дж. Крама. Отже, актуальність і наукова новизна роботи М. О. Шадька є безсумнівними.

Зазначена мета дисертації – «виявлення художньо-естетичних можливостей розширеного фортепіано та їх реалізації у творчості Дж. Крама» (с.15) – послідовно досягається завдяки чітко окресленим завданням та логічній структурі роботи, що підпорядкована кристалізації головних системних рівнів творів американського композитора – в концепції М. О. Шадька такими є програмність, багаточастинна циклічна форма, мотивно-інтонаційна єдність, варіаційність, семантика виконавських модусів. Саме вони виступають тією змістовною віссю, навколо якої розгортається барвиста палітра крамівських звукових образів, що створює неповторну *фоніку* розширеного фортепіано, яка виступає в якості центральної ідеї дослідження та зумовлює логіку розгортання аналітичних розділів роботи.

Звернення дисертанта до широкого кола літератури різними мовами визначає високий ступінь обґрунтованості наукових положень та міцний методологічний фундамент, який створюють задіяні у дослідженні методи (с.16).

Пошук складових фоніки розширеного фортепіано Дж. Крама розгортається поступово – від творчого досвіду його попередників Г. Кауелла і Дж. Кейджа до ретельного аналізу його творів. Тому кульмінаційною точкою дослідження М. О. Шадько виступає 3 Розділ роботи («Звуковий простір фортепіано в уявленнях Дж. Крама»), у якому системно висвітлюються музично-композиційні, семантичні та виконавсько-технологічні показники

творів для розширеного фортепіано. Тому цілком закономірним, логічно вибудованим сприймається й загальний концепційний план дослідження, що розпочинається зі створення панорами шляхів перетворення класичного фортепіано у композиторській практиці першої третини XX століття (підрозділ 1.1), які згодом персоніфікується у «струнному фортепіано» Г. Кауелла і «підготовленому фортепіано» Дж. Кейджа (підрозділи 2.1, 2.2).

У першому розділі роботи, поряд із систематизованим розглядом шляхів оновлення фортепіано у XX столітті, представлений розвинутий аналіз музикознавчих рефлексій щодо творчості Дж. Крама, який свідчить про високий рівень обізнаності дисертанта щодо предмета свого дослідження: у полі його зору виявляється досить велика кількість різномовних джерел (статті, дисертації, монографії, інтерв'ю тощо). В результаті ретельної систематизації вказаних наукових праць М. Шадько успішно створює об'ємну картину музикознавчого дискурсу, присвяченого творчості американського композитора та висвітлює його провідні напрямки, що, безумовно, становить теоретичну цінність дисертації та формує міцний фундамент сучасного вивчення різних аспектів музичної спадщини визнанного класика американської музики.

Компаративний підхід, який широко застосовується у дослідженні, дає можливість дисертантові виявити магістральні тенденції «оновлення фортепіанної фоніки» (с. 27), які, з одного боку, демонструють зв'язок з романтичною естетикою музичного мистецтва та представлені стильовою різноманітністю (тут автор дисертації спирається на відому класифікацію Л. Гаккеля, творчість О. Месіана та Д. Лігеті); з іншого – установку на експериментальну композиторську творчість, яка розвивалася по лінії освоєння мікрохроматики та винайдення нестандартних прийомів гри на інструменті. Широке охоплення історичної та географічної перспективи творчого переосмислення класичного фортепіано у XX столітті формує уявлення про генезу основного предмету дослідження – розширеного фортепіано Дж. Крама, – і дозволяє розглядати його у «розширеному»

смісловому контексті. Що, у свою чергу, обумовлює глибину і тонкість аналітичних описів творів Дж. Крама в 3 Розділі дисертації, який М. О. Шадько успішно попереджає аналізом творів Г. Кауелла та Дж. Кейджа у Розділі 2, що зосереджений на конкретиці творчих інтерпретацій звукового образу фортепіано вже безпосередньо у творчості американських композиторів. У ході аналізу автор дослідження зосереджує свою основну увагу на структурно-драматургічному профілі фортепіанних опусів названих композиторів в їх тісному взаємозв'язку з семантикою музично-мовних елементів та специфічними прийомами гри на інструменті – в результаті вибудовується цілісний і ясний образ авторських концепцій фортепіано Г. Кауелла и Дж. Кейджа, які так чи інакше вплинули на формування концепції розширеного фортепіано Дж. Крама. Підкріплює цю цілісну картину звернення до виконавських інтерпретацій деяких аналізованих творів, що озвучують композиторський задум (наприклад, деякі моменти авторської інтерпретації Г. Кауелла мініатюри «Чарівна відповідь» та інші її виконавські версії, що стають предметом міркувань на с. 83-84 та спонукають до озаймлення з іншими прикладами виконавських інтерпретацій фортепіанних творів Г. Кауелла і Дж. Кейджа).

Що стосується 3 Розділу роботи, присвяченому аналізу творів Дж. Крама для розширеного фортепіано, то він відрізняється змістовною щільністю, демонструє прекрасне володіння матеріалом та здатність автора дослідження підкорити «політ думки» музично-аналітичній логіці та, головне, художньому змісту твору. У підрозділі 3.1. «"Макрокосмос" як маніфест творчих ідей Дж. Крама» здійснено аналіз найбільш відомого твору американського композитора з позицій виявлення його структурної логіки, образно-змістовної ідеї, інтонаційно-тематичної єдності циклічної форми, використання лейттеми, тембрової драматургії, втілення принципів варіативної множинності та інтертекстуальності, візуалізації програмного задуму.

Підрозділ 3.2. «Семантичні функції «розширеного фортепіано» у сольо-ансамблевих творах Дж. Крама» зосереджений на розкритті

особливостей творчого методу Дж. Крама, спрямованого до певної економності та вибірковості використання специфічних засобів виразності, що визначив стильовий вигляд таких творів як «Маленька різдвяна сюїта», «Gnomic variations» і «Чотири ноктюрна», які аналізуються в данному підрозділі. Дотримуючись вже апробованої схеми аналізу, М. О. Шадько акцентує тут увагу на структурно-композиційному принципі варіативності та семантичних функціях виконавчих прийомів, що переводить спостереження автора дисертації в конкретне предметне русло. Дисертант вказує на «своєрідність кожного з залучених ігрових модусів у їх проекції на програмний задум циклу, його образні сфери та колористичні завдання» (с. 165). Фоніка розширеного фортепіано постає в роботі у розмаїтті своїх складових, що дає уявлення про прийоми звуковидобування як «знаряддя» конструювання особливого звукового простору, який відрізняється семантичною ємністю. Спеціальна увага приділяється розширеному використанню педалі в сенсі успадкування відкриттів композиторів класико-романтичної доби та їх творчого переосмислення, а також прийому тембрового варіювання. Взагалі, слід відзначити глибоке знання дисертантом технічних і виразних можливостей фортепіано, що зумовлено його виконавським досвідом – підтвердженням цьому є представлені в роботі аналітичні розділи, в яких завжди відчувається виконавський погляд на предмет дослідження.

Висновки чітко узагальнюють основні результати дослідження та підкреслюють логічність та виваженість його методологічних засад.

В дискусійній частині відгуку пропонуються певні уточнення та запитання, які викликані іноді занадто лаконічною манерою викладу і закономірним бажанням отримати коментар до сказаного. Отже, приділимо увагу дискусійним моментам дисертації, хоча їх зовсім небагато й вони не мають вирішального значення для дуже позитивного враження від роботи.

Так, серед зауважень зазначимо не зовсім вірне твердження дисертанта щодо дефініції «слабкого стилю» В. Сильвестрова на с. 94, оскільки дане

визначення належить безпосередньо композитору, але ніяк не досліднику його творчості. Думаю, що йдеться про випадкову помилку. Також треба вказати на відсутність визначення поняття «рефлексивний художник», яке дисертант використовує у ході своїх міркувань про мистецькі задуми Дж. Крама як результат індивідуально-композиторських особистісних «реакцій на досвід культури» (с. 126), посилаючись на музикознавчу концепцію Л. Шаповалової. Відсутність авторського визначення даного феномена – рефлексивного художника в музичній творчості – дещо «знижує» ту змістовність, що була закладена в нього авторкою, яка цитується. Підкреслемо, що дане явище Л. Шаповалова пов'язує з ідеєю «відтворення в інтонаційній матерії становлення думки, розумового акту як процесу»<sup>4</sup>, «внутрішньою мовою» автора<sup>5</sup>, вона наголошує, що «основна функція рефлексивного образу – уподібнення, самовиявлення розумового акту в музиці...»<sup>6</sup> та визначає певний тип композиційної логіки, що відтворює зазначену ідею. Але ж будь-які приклади крамівського втілення «розумового акту в музиці» в роботі не наводяться, тому складається відчуття дещо спрощеного, поверхневого порівняння Дж. Крама з рефлексивним художником...

Щодо питань, то почнемо з головного: в понятійно-термінологічному апараті дисертації центральним є поняття фоніки, яке виступає своєрідною смисловою віссю, до якої ніби «стягуються» дуже різні змістовні рівні дослідницької думки дисертанта, серед яких провідне місце займає семантика виконавських прийомів («виконавські модуси», в термінології М. О. Шадька). По суті, всі завдання дослідження підпорядковані ідеї виявлення специфічних особливостей фоніки розширеного фортепіано Дж. Крама. Однак жодного визначення поняття фоніки в тексті дисертації не знаходимо, хоча воно безумовно необхідно хоча б з тих міркувань, що даний термін запозичений з мовознавства і успішно адаптований до музичного матеріалу в даному

<sup>4</sup> Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. С. 10

<sup>5</sup> Там само. С. 11.

<sup>6</sup> Там само. С. 259.

випадку. Але – без будь-якого теоретичного обґрунтування, що викликає закономірне питання. Хоча з міркувань автора дисертації зрозуміло, який сенс він вкладає в поняття фоніки (цілком співвідносний з традиційним визначенням фоніки як «виразових звукових засобів, які надають мові, насамперед віршованій, милозвучності, підсилюють її емоційність і виразність»<sup>7</sup>), все ж таки, на погляд опонента, доцільно було б розвинути в теоретичному плані принципи адаптації даного поняття до музикознавчих потреб. І в цьому зв'язку виникає питання: чи корелює якимось чином, на погляд автора дисертації, поняття фоніки з більш поширеним, звичним та апробованим у музикознавстві поняттям звукового образу інструменту?

При очевидній глибині осмислення поетики фортепіанних творів Дж. Крама у дослідженні не зовсім явно проступають стильові характеристики музики американського композитора, які, тим не менш, постійно присутні в тексті дисертації: майже всі аналізи спираються на вихідну ідею ключового значення принципу програмності (що заявлено одразу в підрозділі 1.2) та багаточастинної циклічної форми для індивідуального стилю американського композитора, спеціально виділяються також принцип монотематизму та колориту фортепіанного звучання («барвистий звуковий світ», с. 205). Остання позиція у свій час була важливою і для С. Павлишин, яка визначила творчість Дж. Крама як таку, що належить до «екзотичного містико-колористичного спрямування»<sup>8</sup>. Також спеціально обговорюється принцип мотивно-інтонаційної єдності та варіаційності, числових пропорцій та законів симетрії, візуалізації нотного тексту в якості головних маркерів авторського стилю Дж. Крама. Постає питання: яким чином усі перелічені принципи композиторської поетики, які, у відповідності до концепції дослідження, складають типологічні ознаки розширеного фортепіано, співвідносні з тією чи іншою стильовою номінацією (романтизм, класицизм, бароко і т.п.)? І який

<sup>7</sup> Словник української мови: в 11 томах. Том 10. Київ: наукова думка, 1979. С. 615.

<sup>8</sup> Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Київ: Музична Україна, 1980. С. 151.

музичний стиль більшою мірою визначив фоніку розширеного фортепіано Дж. Крама?

Іншою зоною роздумів опонента є питання про відсутність уваги дисертанта до жанрового аспекту індивідуального стилю Дж. Крама – при тому що він знаходиться на поверхні того проблемного поля, в якому перебуває дослідницька думка автора дисертації, оскільки аналізовані твори представлені переважно багаточастинною циклічною композицією, що спонукає до роздумів з цього приводу. Чому саме цей жанровий тип є пріоритетним для Дж. Крама, в чому полягає його художній потенціал в яким чином він корелюється зі стильовим рівнем фортепіанних опусів композитора?

Ще одне питання пов'язано з музично-мовним комплексом опусів Дж. Крама для розширеного фортепіано, стосовно яких досить часто (у музикознавчих дослідженнях і авторських композиторських ремарок у нотному тексті) застосовуються такі характеристики як «спорідненість із ритуальними діями», «магічна складова» (с. 50), «космічне» (с. 56), згадується значимість символу кола як головної міфологеми у творчості композитора (с. 54) і т. п. Чи можливо виділити у творах Дж. Крама такі специфічні особливості музичної мови, що пов'язані з первинно-ритуальною жанрово-стильовою сферою, яка виявилася дуже актуальною для композиторської практики другої половини ХХ століття? Чи впливав якось цей музично-мовний комплекс на фоніку розширеного фортепіано? Похідними від цього питання є і прямі алюзії на образно-змістовний зміст авторських ремарок у фортепіанних творах О. Скрибіна, які продукують містично-ірреальну ауру їхнього звукового простору: на це вказують поняття «енергії», «боротьби», «музики протидії», що часто зустрічаються в аналітичних фрагментах дисертації, а також характерні авторські ремарки Дж. Крама, пов'язані з астрологічними поняттями-образами, такими як зірки, наприклад). І мимоволі виникає питання про можливі смислові паралелі творчості таких далеких за формальними культурними маркерами композиторів. Чи могли б Ви

прокоментувати цей момент, який розцінюється опонентом як риторичне питання?

І на завершення дискусійної частини відгуку ще одне запитання, яке ініційоване справедливим твердженням дисертанта про вплив провідних принципів оновлення фортепіано, що затвердилися у творчості композиторів США, на подальший розвиток фортепіанного мистецтва у творчості композиторів різних національних шкіл, в тому числі й української (про що йдеться на с. 93, де згадуються представники «Київського авангарду»). На Вашу думку, чи можливо говорити сьогодні про явище «українського фортепіано» (за аналогією з «американським фортепіано» у термінології П. Гарланда), що репрезентує творчий досвід українських композиторів у галузі новаторських підходів до виразного потенціалу інструменту та виконавчої практики? І хто, на Ваш погляд, із сучасних композиторів представляє «українське фортепіано» в цьому сенсі? Підкреслимо, що висловлені питання зумовлені змістовною широтою теми дисертаційного дослідження та інформаційною щільністю його тексту, які провокують безліч роздумів на «суміжні» теми під час читання. Це цілком зрозуміло, адже і постать Дж. Крама, і проблемний напрям дослідження його творчості, задіяний у дослідженні М. О. Шадька, є багатоаспектними та відкритими для подальшого розвитку.

В дисертації М. О. Шадька виявляється широка перспектива розвитку деяких актуальних для сучасного музикознавства предметних напрямків, зокрема музичної авторології – на це вказує увага автора дослідження до вербальних текстів Дж. Крама (статей, інтерв'ю), які у словесній формі фіксують світогляд і творчі принципи американського композитора та виявляються головним ключем для розуміння його індивідуального стилю та концептуалізації феномена розширеного фортепіано; дослідження також надає широкого обґрунтування з боку наукових джерел (272 позиції, серед яких близько 100 іншомовних) американського фортепіанного авангарду – як специфічного вектору розвитку фортепіанного мистецтва XX століття.

Висловлені зауваження та питання не впливають на загальну високу оцінку роботи, яка демонструє переконливість наукових позицій її автора. Запропонована дисертація М. О. Шадька як цілком самостійне дослідження, що відзначається оригінальністю і новизною, у значній мірі розширює предметний контекст сучасного українського музикознавства. Воно має значну практичну цінність, адже вводить у вітчизняний культурний простір новий творчий феномен та суттєво поглиблює методичні засади історії і теорії сучасного музичного мистецтва та фортепіанного виконавства. *Наукові публікації* за темою дисертації в повному обсязі відтворюють основні положення роботи і не мають порушень академічної доброчесності.

Інформаційно насичена та логічно вибудована дисертація Максима Олександровича Шадька повністю відповідає тим вимогам, що висуваються до досліджень на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі музичного мистецтва. Текст дисертації, зміст і обсяг опублікованих за темою роботи статей відповідають вимогам МОН України. Отже, автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,  
доцент кафедри історії музики  
та музичної етнографії

ОНМА ім. А. В. Нежданової



Овсяннікова-Трель О. А.

