

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

Юрко Христини Сергійвни

«ПРИНЦИПИ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ В ТВОРАХ ДЛЯ СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XX – XXI СТ.»,

подану на здобуття ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

галузі знань 02 – Культура і мистецтво

Дисертація Христини Юрко належить до кола тих досліджень, у яких сучасне музикознавство намагається проникнути вглиб акустичної тканини твору, де тембр перестає бути вторинною барвою композиційного рельєфу та набуває статусу формотворчої сили. Обрана тема безпосередньо співвідноситься з тектонічним зсувом музичного мистецтва кінця XX – першої чверті XXI століття, пов'язаним із переключенням уваги музикантів (як композиторів, так і виконавців з музикознавцями) від висотно-ритмічної організації до мікронуансів звучання, його спектральної щільності, шумових домішок, фактурної густини тощо. У цьому сенсі праця дисертантки розгортається в актуальному полі теорії сучасної композиції та інструментознавства, де звук осмислюється як жива субстанція, здатна згущуватися, розшаровуватися, втрачати контури і знову збиратися у впізнавану темброву характеристику.

Особливо переконливим є звернення дослідниці до струнно-смичкових інструментів. Скрипка, альт, віолончель, контрабас, а також різні ансамблеві конфігурації струнної групи отримали у європейській академічній культурі майже архетипічний статус. Вони зберігають пам'ять про вокальність, кантилену, класичну однорідність оркестрового звучання, проте в музиці новітнього часу відкривають інший модус існування, пов'язаний із сонорними якостями музичного тексту. Саме тому обраний у дисертації аналітичний ракурс видається продуктивним: він дає змогу простежити як на фоні зовнішнього оновлення прийомів гри струнної групи відбувається зміна самої логіки звукового мислення сучасних митців.

Об'єктом дослідження визначено тембр як складне багатовимірне явище в європейській музиці XX–XXI століть, предметом – принципи тембрової організації у творах для струнно-смичкових інструментів європейських композиторів кінця XX – XXI століть. Мета роботи полягає у виявленні й науковому обґрунтуванні цих принципів у сольних, ансамблевих та оркестрових композиціях європейських композиторів декількох останніх десятиліть. Аналітичний матеріал становлять «Ноктюрн» для скрипки соло і «Nymphéa

Reflection» для струнного оркестру К. Сааріахо, «Струнний квартет» і «Марфа і Марія» для восьми віолончелей О. Щетинського. Такий вибір надає роботі перспективи: від сольного інструментального голосу, який розгортає власну мікродраматургію, до складно організованого струнного масиву, де тембровий процес набуває рис звукового ландшафту.

Композиція дисертації вибудована послідовно. Теоретичні положення першого розділу підводять до формування аналітичного інструментарію, другий розділ окреслює історико-органологічні передумови й систему понять, третій розділ спрямований на апробацію запропонованої моделі в роботі з конкретними партитурами. Такий рух думки засвідчує прагнення авторки поєднати узагальнення теоретичного порядку з аналітичною конкретикою, без якої дослідження тембру ризикує залишитися на рівні абстрактної декларації. Важливо, що дисертантка не зводить аналіз до фіксації прийомів звукоутворення. Її цікавить порядок їх взаємодії, прихована логіка тембрового становлення, внутрішній синтаксис звукових перетворень.

До вагомих здобутків праці належить спроба розгорнути системний апарат аналізу тембрової організації на основі концепції опозиційних тембрових пар Ю. Іщенко, подальшого її осмислення в українському музикознавстві та залучення сучасних зарубіжних підходів до тембру. Запропоновані в роботі категорії «темброва інерція» і «темброва активність», поняття «внутрішньо-темброва модифікація», уточнення співвідношення простого та складноутвореного тембру становлять реальний науковий інтерес. Найбільш продуктивним видається саме поняття внутрішньо-тембрової модифікації, адже воно дозволяє схопити ті майже невловимі процеси, у яких тембр змінюється без втрати інструментальної ідентичності.

Позитивної оцінки заслуговує й увага до функціонального виміру тембру. Дисертантка розглядає його не лише в акустико-перцептивній площині, а й у зв'язку з композиційною логікою, семантичним полем твору, жанровими координатами, драматургічним розгортанням. У такому підході тембр стає чинником музичної комунікації, а фізична якість звука входить у сферу культурного значення. Для аналізу сучасної музики це особливо важливо, адже саме тембровий параметр нерідко бере на себе ті функції, які в класико-романтичній системі забезпечували тематизм, гармонічне тяжіння або тональний конфлікт. І авторка роботи демонструє розуміння цієї зміни музичної парадигми.

Аналітичний розділ свідчить про добру обізнаність із партитурним матеріалом і здатність дослідниці працювати з тонкими градаціями фактури, регістру, артикуляції, динаміки, способів звукоутворення. Переконливими є спостереження над «Ноктюрном» К. Сааріахо, де партія сольної скрипки прочитується дослідницею як послідовність мікроскопічних тембрових подій, а

також над «Nymphéa Reflection», у якому вісь «звук – шум» набуває значення формотворчої координати. Залучення творів О. Щетинського додає дослідженню значущості, адже дозволяє побачити сучасну вітчизняну композиторську практику в ширшому європейському контексті в зоні переосмислення тембрової семантики.

Водночас саме широта заявленої теми зумовлює і дискусійну зону роботи. Назва дисертації апелює до творів для струнно-смічкових інструментів європейських композиторів кінця XX – XXI століть, однак реальний аналітичний корпус охоплює чотири твори двох авторів. Така концентрація матеріалу є можливою для кваліфікаційної наукової праці, проте вона вимагає максимально переконливого обґрунтування репрезентативності. У наявному варіанті виникає певна напруга між масштабною історико-географічною формулою теми й камерністю вибраного корпусу. Робота значно виграла б від точнішого окреслення статусу цих творів: вони можуть розглядатися як показові аналітичні моделі, як вузлові зразки певного типу тембрового мислення, як матеріал для апробації методу, без претензії на достатню основу для широких висновків про європейську практику загалом.

Наступна дискусійна площина стосується термінологічної щільності дослідження. У тексті активно взаємодіють поняття принципу, стратегії, функції, прийому, драматургії, синтаксису, інерції, активності, модифікації, складноутвореності. Кожне з них має власний евристичний потенціал, однак їхня ієрархія не завжди виявлена з достатньою прозорістю. Місцями складається враження, що категоріальний апарат розростається швидше, ніж формується система його внутрішніх меж. Для тембροзнавчої проблематики, де сам предмет дослідження є рухомим, мерехтливим і контекстуально залежним, така поняттєва прозорість особливо потрібна. Інакше аналітична мова починає нагадувати, говорячи мовою роботи, густий «тембровий шар», у якому окремі поняття чутні, проте їхнє функціональне розташування ще потребує додаткового прояснення.

Окремого висвітлення потребує проблема співвідношення партитурного, акустичного й перцептивного рівнів дослідження. Дисертація активно залучає поняття сприйняття, просторовості, семантики тембру, когнітивної дії звука, проте аналітичні висновки переважно спираються на партитурний текст. Така методика закономірна для музикознавчого аналізу, однак тембр остаточно реалізується в звучанні, у конкретній акустиці залу, у виконавській техніці тощо. Тому в роботі доцільно було б виразніше розмежувати записаний тембр партитури, уявний тембр композиторської моделі та реально почутий тембр виконання. Адже без цього перцептивні характеристики можуть набувати

гіпотетичного характеру: вони переконливо впливають із нотного тексту, але не завжди підтверджені зверненням до звукових реалізацій.

Поняття «складноутворений тембр» є одним із найцікавіших результатів дисертації, проте і воно відкриває простір для методологічного уточнення. Авторка слушно відмежовує його від змішаного тембру, що виникає внаслідок поєднання різних інструментальних родин, і переносить увагу на внутрішню диференціацію спорідненої струнної маси. Однак сучасна практика звукоутворення ускладнює саму опозицію простого й складноутвореного звучання. Сольний інструмент за наявності флажолетів, *sul ponticello*, *col legno*, *senza vibrato*, тремоло, глісандо або шумових перехідних ефектів може створювати темброву якість, яка вже не сприймається як проста. Відтак потребує прояснення критерій складності: він пов'язаний із кількістю виконавських голосів, фактурною багат шаровістю, прийомами звукоутворення, ступенем внутрішньої диференціації чи перцептивним результатом.

Семантичні інтерпретації тембру в дисертації є загалом переконливими, особливо там, де вони спираються на програмний задум або на виразно організовану драматургічну опозицію. У «Марфі і Марії» О. Щетинського темброві процеси інтеграції й диференціації справді співвідносяться з образною напругою спокою та метушливості; у К. Сааріахо вісь «звук – шум» має не лише технологічний, а й онтологічний сенс. Проте перехід від технічного опису до смислового висновку місцями потребує щільнішої герменевтичної аргументації. Тембр не завжди безпосередньо «означає», частіше він створює смислове поле, яке активізується програмою, жанровою пам'яттю, виконавським контекстом, культурною інерцією слухання. Саме цей механізм смислотворення має перспективу для подальшого осмислення.

Ще одна зона можливого поглиблення пов'язана з другим розділом, де подано історико-органологічний матеріал щодо еволюції струнно-смичкових інструментів. Цей матеріал є потрібним, однак не всі його положення спрямовуються на аналітичну частину.

У контексті огляду наукових джерел певного уточнення потребує атрибуція праці Олени Дубінець «Знаки звуків», виданої в Києві. Це дослідження, безумовно, має вагоме значення для аналізу сучасної музичної нотації й може розглядатися як джерело, введене до українського наукового обігу. Разом із тим було б доцільно обережніше окреслювати статус самої авторки в межах національних музикознавчих традицій, розрізняючи місце видання праці, її рецепцію в українському науковому середовищі та біографічно-інституційний контекст формування дослідницької позиції.

Водночас висловлені міркування мають дискусійний характер і спрямовані передусім на виявлення перспектив подальшого розвитку запропонованої

концепції. Вони не зменшують наукової вартості дисертації, адже її головний результат полягає в послідовній спробі надати тембровому аналізу системності, термінологічної визначеності та партитурної опори. Рецензована праця демонструє дослідницьку зосередженість, уважність до музичного тексту, розуміння сучасної композиторської мови й здатність бачити в тембрі основу формотворення. Саме ця установка робить дисертацію важливою для подальших студій у сфері темб्रोзнавства, аналізу музики новітнього часу, інструментознавства та виконавської інтерпретології.

У контексті публічного захисту до дисертантки доцільно поставити два запитання.

1. З огляду на широту заявленої проблематики виникає запитання щодо меж дослідницького матеріалу: які твори інших європейських композиторів кінця XX – XXI століття, написані для струнно-смічкових інструментів, могли б бути залучені до запропонованої аналітичної моделі? Чи була здійснена систематизація цього репертуарного поля з позицій тембрової організації, сонорного мислення, виконавського складу та способів внутрішньо-тембрової модифікації, і на яких підставах саме твори К. Сааріахо та О. Щетинського були визначені як репрезентативні для розгортання концепції дисертації?
2. На сторінці 162 дисертантка формулює важливе, водночас дуже спірне, положення про те, що у творі К. Сааріахо тембр «повністю замінює гармонію як чинник формоутворення». У цьому контексті виникає питання: що мається на увазі під гармонією в умовах сучасного музичного письма. Відповідно, хотілося б почути, як дисертантка визначає зв'язок між тембром і гармонією (а точніше такої її стороною як сонорність) та як це проявляється у проаналізованій музиці?

Загалом дисертаційне дослідження Юрко Христини Сергіївни «Принципи тембрової організації в творах для струнно-смічкових інструментів європейських композиторів кінця XX – XXI ст.» є самостійною, актуальною і завершеною кваліфікаційною науковою працею. Отримані результати мають теоретичне й практичне значення для сучасного українського музикознавства, передусім для досліджень тембру, аналізу музики XX–XXI століть, інструментознавства та вивчення сучасної композиторської техніки.

Апробація результатів дослідження у фаховому науковому середовищі засвідчує достатню переконливість наукової аргументації, методологічну вивіреність обраного підходу та здатність авторки до самостійного осмислення складної тембрознавчої проблематики. Представлені публікації й апробаційні матеріали підтверджують, що основні положення дисертації пройшли необхідну фахову перевірку й були введені до актуального наукового обігу.

Ознайомлення з текстом дисертації не дає підстав для зауважень щодо дотримання принципів академічної доброчесності. У роботі не виявлено ознак некоректного використання чужих наукових результатів, порушення правил цитування або недотримання науково-етичних норм. Це свідчить про належний рівень дослідницької культури авторки та коректність її роботи з джерельною базою.

За змістовими й формальними параметрами дисертація **«Принципи тембрової організації в творах для струнно-смичкових інструментів європейських композиторів кінця XX – XXI ст.»** відповідає чинним вимогам до наукових праць такого рівня, зокрема положенням «Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у закладах вищої освіти (наукових установах)», затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 23 березня 2016 року № 261 (зі змінами та доповненнями), а також «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради...», затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44. У свою чергу авторка дисертації, **Юрко Христина Сергіївна**, заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво.

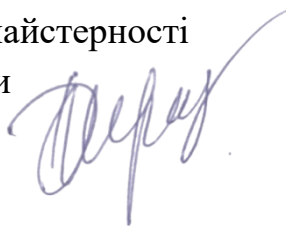
Офіційний опонент

кандидат мистецтвознавства, доцент

професор кафедри музикознавства,

композиції та виконавської майстерності

Дніпровської академії музики



Дарина КУПІНА