

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертаційне дослідження **Юрко Христини Сергіївни**
«ПРИНЦИПИ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ В ТВОРАХ
ДЛЯ СТРУННО–СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XX–XXI ст.»,

поданого на здобуття ступеня доктора філософії

з галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Дисертація *Христини Сергіївни Юрко «Принципи тембрової організації в творах для струнно-смичкових інструментів європейських композиторів кінця XX–XXI ст.»* є актуальною та інноваційною за тематикою. У ній ґрунтовно і багатоаспектно репрезентовано сучасну українську та зарубіжну музичну тембрологію, її проблемне поле, перспективність та ресурсність у науково-теоретичному та художньому дискурсах. Дисертантка, яка сама є композиторкою за фахом, в якості матеріалу дослідження залучає маловідомі в Україні музичні твори сучасних митців – композиторів і дослідників: українського майстра *Олександра Щетинського* та фінської мисткині *Kaija Saariaho*. Їхні різножанрові та різноскладові композиції для струнно-смичкових інструментів, що обрані авторкою для ретельного вивчення, а саме «*Струнний квартет*», «*Марфа і Марія*» для восьми віолончелей *О. Щетинського*, «*Ноктюрн*» для скрипки соло, «*Nymphéa Reflection*» для струнного оркестру *K. Saariaho* в аспекті тембрових стратегій раніше в українському музикознавстві не розглядалися. Це також визначає актуальність та новизну представленої концепції.

Її теоретична та практична значущість полягає у поглибленому дослідженні музичних систем, серед яких спеціального розгляду набуває тембр у музиці, його функції у проєкції на струнно-смичкові інструменти, взаємодія цих функцій із музичною фактурою, мелодією, гармонією, формою, технікою гри, способами звукоутворення, звуковеденням/артикуляцією, динамікою (Розділ I роботи). Хоча, у відповідному пункті наукової новизни праці серед рівнів міжсистемної (та внутрішньосистемної) співдії із тембром вказані лише

«фактура, регістр, динаміка, техніка гри і способи звукоутворення» (с. 27 дисертаційного Вступу). Тож, надане формулювання можна було б розширити на підставі отриманих успішних результатів дослідження. Невипадково, на с. 109 дисертації сама авторка справедливо визнає темброву організацію як «інтегративне явище, що потребує контекстуального та комплексного підходу».

Окрему увагу науковиця приділяє вивченню еволюції виконавських засобів струнно-смичкової групи, теоретичному обґрунтуванню і практичній апробації експериментальної *методології та інструментарію тембрового аналізу* (Розділ 2). Вочевидь, «інструментарій» тут усвідомлюється саме як система аналітичних інструментів, а не, власне, окремі інструменти.

З цією метою дисертантка здійснює компаративний розгляд вже існуючих підходів (та їхніх систем) до цього аналізу, традиційних і нових спеціальних понять щодо музичного тембру. Вони становлять зміст масштабного дослідницького глосарію. Серед них – темброва архітектоніка, темброобраз, складноутворені тембри – прості тембри, внутрішньо-темброва модифікація, темброві синтаксис, драматургія (глобальна темброва драматургія), розвиток, арка, шар, контраст і тотожність, щільність і прозорість, різкість – м'якість, інерція – активність, стабільність – рухомість, інтеграція – диференціація, дезінтеграція, динаміка тощо. А відтак, логічним стає продовження цього ланцюжка музично-тембрових явищ і понять (які у сучасному українському музикознавстві й досі залишаються актуальними для різнобічного дослідження) – «темброва форма», «темброва мелодія» (*Klangfarbenmelodie*), темброві гармонія, поліфонія, ритм, а можливо «темброва фактура», якщо усвідомлювати її на противагу абстрактній фактурній моделі тощо.

Цю розгалужену понятійну систему молода авторка послідовно обґрунтовує та апробує на прикладі музичних творів за участю струнно-смичкових інструментів К. Сааріахо та О. Щетинського (Розділ 3), а також узагальнює у поточних і заключних висновках до дисертації.

Спираючись, зокрема, на зарубіжні й українські джерела з тембрології, дисертантка продовжує розвивати науковий напрям, пов'язаний із дослідженням *динамічних властивостей тембру*, а відтак, його важливої ролі у композиції.

Звідси, одну з площин теорії музичного тембру у дисертації розкрито через *бінарні системи* як віддзеркалення «життя тембрових подій», що набувають структуро- та семантикоутворювального значення у творі. Їх розглянуто у контексті категорій *музичних простору та часу*.

Просторовість тембру/тембрової організації класифіковано у роботі через наявні в музиці різні темброві характеристики, а також специфічні фактурні чинники, як-то розшарування фактури на кілька голосів, регістрові контрасти, темброві поліфонія, щільність, прозорість та інші, що створюють «ілюзію просторової глибини та дистанції між планами» (с. 119). З приводу цього, показовою стає назва одного з дисертаційних підрозділів – «Тембровий ландшафт “Nymphéa Reflection” Кайї Сааріахо для струнного оркестру» (підрозділ 3.4.). У системі тембрової просторовості, вочевидь, слід розглядати уведені дисертанткою поняття *«складноутвореного тембру»* як одночасно диференційованої і цілісної тембрової якості у межах «споріднених, але різнорідних і різноякісних тембрів» струнно-смичкових інструментів (сс. 104–105). Тут виникає *питання до авторки, а чи можна, зокрема, вважати складноутвореним тембром divisi однієї групи струнно-смичкових інструментів, а не споріднених тембрів?* Адже, молода дослідниця справедливо зазначає, що навіть *один* інструмент та *один* музичний звук цього інструмента також містять *темброву дієвість*.

Звідси у дисертації визначено *часову/процесуальну координати* музичного тембру, що вбирають запропоноване у ній поняття *«внутрішньо-тембрової модифікації»* як «ідеї зміни тембру всередині одного інструмента», «засобу формотворення» (с. 103 роботи). Це, на думку авторки, «дозволило зафіксувати граничну темброву диференціацію всередині групи струнно-смичкових», «Важливим у такому розумінні є те, що тембр існує не ізольовано, а в системі відносин, набуваючи значення в контексті протиставлень та поєднань з іншими тембрами» (с. 108).

Тут важливо підкреслити, що в українському теоретичному музикознавстві подібних міркувань, спрямованих на моделювання діалектики «тембрового мислення» у сучасному музичному мистецтві, насправді, й досі бракує.

А відтак, було б цікавим дізнатися думки авторки щодо уведеної нею пари опозиції «темброва інерція – темброва активність»: в аналітичних нарисах дисертації ця бінарна пара неминуче опиняється в інших системах, зокрема, *статики і динаміки*. Підтвердженням стають ґрунтовні авторські спостереження, ось одне з них: «Гармонічна *статика* <...> компенсується *динамічною* тембровою послідовністю, яка реалізується за рахунок прийомів гри <...> і функціонально замінює гармонічний розвиток» (курсив мій. – М.Б., с. 113). Символічно, що бінарна опозиція «статика – динаміка», так само як «інерція – активність», включають *третю* приховану чи наочну компоненту – перехідний стан, пов'язаний або із зупинкою (паузою), або із рівновагою чи внутрішньою напругою (у тексті цей механізм позначений як *інтерполяція*). Тоді бінарна система трансформується у тернарну, що є природньою для музичної форми як послідовного процесу накопичення «звуко-тембрової сили» (руху) у вигляді «хвилі». *Авторка, за власним бажанням, може прокоментувати ці міркування рецензента.*

Під час вивчення дисертаційного тексту відчутно звучить авторська «темброва інтонація» щодо найважливішого у композиторській творчості *тембрового компоненту* як такого, що, на думку дисертантки, не підлягає науковій уніфікації, спричиняючи відсутність на сьогодні універсальної теорії тембру. Адже, цитую: «розгалуженість шляхів дослідження тембру закладена у різновекторності композиторської практики» (с. 31 праці). А відтак, темброва сфера має величезний художній потенціал для різноманітних творчих втілень і відповідних напрямів, а також форм її наукових розвідок.

Тим цінніше стає звернення молодой науковиці, передусім, до унікального досвіду у сфері тембрології, оркестрування, вивчення тембрових прийомів, принципів, драматургії, семантики тощо провідних українських і зарубіжних «тембрологів» ХХ–ХХІ століть – музикантів-практиків, які відомі як композитори-дослідники. Серед них, зокрема, *Дмитро Клебанова, Юрій Іщенко, Олексій Войтенко*, а також *Уолтер Пістон, Едгар Варез, П'єр Булез, Кайя Сааріахо, Роубен Пейс, Дейв Смоллі* та деякі інші. Їхні спеціальні праці та окремі публікації стали важливим науково-теоретичним, методологічним і практичним

підґрунтям представленої дисертаційної концепції, акцентуючи в ній «композиторське слово» про музичний тембр. Вочевидь, таке маркіроване художнє темброве чуття виявляється близьким молодій авторці як композиторці.

Натомість, широке «темброве поле» розробки склали також фундаментальні музично-теоретичні і міждисциплінарні дослідження тембру. Певна їхня частина набула в українському музикознавстві системного та спеціального висвітлення *вперше*, що не випадково позначено у відповідному пункті наукової новизни роботи. Звертає також увагу яскраво артикульована в ній «партитура думок» про музичний тембр представників різних поколінь теоретико-композиторської школи Харкова, до якої належить сама дисертантка – це близько двадцяти авторів.

З приводу цього, рецензент рекомендувала би авторці доповнити теоретичну базу дослідження, у тому числі, ґрунтовними розвідками за обраною проблематикою одного з корифеїв школи – *Тараса Кравцова*. Тим більше, що у дисертації під час розгляду композиторського методу К. Сааріахо є посилання на її статтю 1987-го року, де вона каже про функцію тембру, який «стає не тільки засадничим, а й рушійним елементом, займаючи місце гармонії» (с. 110 дисертації). Однак, ту саму думку висловив і Т. Кравцов у монографії «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків», яку було видано на три роки раніше – у 1984-му. Процитую його висловлювання: «Темброві закономірності в сучасній музиці набувають особливого значення, оскільки приховують <...> багато невикористаних можливостей. Ці внутрішні резерви застосовують як компенсацію послабленої ділянки в ладотональній організації, і тому природним є їх взаємозв'язок з гармоніко-інтонаційним. Особлива увага сучасного теоретичного музикознавства приділяється тим матеріальним критеріям, що визначають темброву сторону багатоголосся – тобто вираженню функціонального змісту, що приходить на зміну ладо-функціональному» (с. 118 монографії).

Корисним також для аргументації теоретичних положень дослідження мав би стати досвід вивчення дисертанткою праць та особистих міркувань (наприклад, у формі інтерв'ю) *Олександра Щетинського*, і щодо ролі тембру в

музиці, в цілому, і тембрових стратегій власної творчості, зокрема. Це врівноважило би у дисертації «вагу» двох музикантів як рівноправних композиторів-дослідників, інструментальна творчість яких і склала її матеріал.

Втім, висловлені окремі рекомендації рецензента щодо представленої праці аж ніяк не вплинули на безумовні позитивні враження від її глибокого змісту. А відтак, презентована наукова концепція сама по собі усвідомлюється як «складноутворений текст», в якому синтезовано «внутрішньо-модифікований» тембробознавчий контекст з оригінальною науково-теоретичною, а також творчою/композиторською думкою про тембр як провідну царину сучасного музичного мистецтва.

Задля можливості наукової дискусії пропонуються такі питання до дисертантки:

1) Чи спостерігаються в аналізованих творах сучасних європейських композиторів, окрім яскравих, іноді радикальних тембрових експериментів, традиційні підходи до трактування, зокрема, струнно-смічкових інструментів як вияв «тембрової дисципліни»? Якщо так, в чому, на Ваш погляд, вона полягає?

2) З метою обґрунтування дисертаційної концепції Ви розглядаєте праці не тільки зі сфери інструментальної тембрології, а й частково вокальної. Виникає закономірне питання, чи можливе поширення виявлених Вами принципів тембро-інструментальної організації на вокальні твори, що робить її універсальною? Якщо так, що складає її специфіку?

Отже, подана до захисту дисертація є цілком оригінальною, завершеною та актуальною за змістом, структурно і логічно вибудованою, спрямованою на досягнення заявленої у роботі мети, розв'язання відповідних до неї наукових завдань, містить авторські новаторські концепцію та методологію дослідження тембру, а також принципів тембрової організації в музиці на прикладі творів для струнно-смічкових інструментів європейських композиторів кінця XX – XXI століть, що становить одну з найцікавіших та атрибутивних сфер сучасної музичної творчості.

Результати дисертаційних теоретичних розвідок отримали послідовну апробацію в аналітичних підрозділах пропонованої праці, тож вони мають безумовне практичне значення. Анотація та висновки концентровано фокусують її основні положення. Останні висвітлено у дев'яти одноосібних публікаціях дисертантки, п'ять з яких є науковими статтями, що надруковані в українських фахових виданнях, чотири – мають апробаційний характер. Результати дослідження також оприлюднені під час виступів на тринадцяти міжнародних і всеукраїнських науково-практичних, науково-творчих конференціях.

В роботі не виявлено порушень академічної доброчесності, усі цитування мають необхідні посилання на зазначені у тексті джерела із наданого списку літератури.

А відтак, слід констатувати, що дисертаційне дослідження *«Принципи тембрової організації в творах для струнно-смічкових інструментів європейських композиторів кінця ХХ–ХХІ ст.»* цілком відповідає чинним вимогам МОН України до дисертацій на здобуття ступеня доктора філософії у галузі знань 02 – «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», а його авторка *Христина Сергіївна Юрко* заслуговує на отримання відповідного ступеня.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського

М.Ю. БОРИСЕНКО