

ВІДГУК
офіційного опонента
про дисертаційну роботу **Ганни Васнлівни Харакоз**
«Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі
західноєвропейської музики XVIII–XIX ст.)»,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
доктора філософії
за спеціальністю 025 – музичне мистецтво

Актуальність теми дослідження Г. Харакоз не викликає сумніву, оскільки впродовж сторіч розвитку музичного мистецтва fuga «як найбільш досконала форма» (за Л. Бусслером), що ввібрала у себе питомі ознаки поліфонічного мислення попередніх віків і, завдяки строгому регламенту голосів фактури сформувала багатоголосу цілісність, була і залишається у фокусі творчих і наукових зацікавлень композиторів, виконавців, дослідників. Ба більше, ще й сьогодні музикознавці дискутують щодо fugи, виокремлюючи її як жанр або форму. Такий підвищений інтерес науковців є природним, бо fuga є багатогранним феноменом, який традиційно вважається «втіленням логіки у музиці»¹, адаптованим у різних стильових напрямках.

Хорова ж fuga як «один із переконливих доказів взаємозв'язку логічного мислення, слова і музики»² не так часто ставала об'єктом уваги вчених. Та й хорова fuga у творчості західноєвропейських композиторів XVIII–XIX ст. у жанрово-стильовому та виконавському аспектах ще не була предметом спеціального наукового дослідження, тим паче, що самостійна fuga зустрічається у вокально-хоровій музиці не так часто, як у інструментальній. Вельми часто хорові fugи є фрагментами великих духовних творів чи вокально-інструментальних циклічних творів і, відповідно до їх жанрової природи, підпорядковуються певним правилам. Тому цілком зрозумілими є і складність заявленої теми, й актуальність її дослідження як у практичній, так і теоретичній площинах.

Поставивши за мету «обґрунтування жанрово-стильової та виконавської специфіки хорової fugи на матеріалі західноєвропейської музики XVIII–

¹ Мальцев С. Об импровизации и импровизационности fugи (Об импровизационной природе fugи). *Теория fugи*: сб. науч. трудов / Отв. ред. А. Милка. Ленинград : Изд-во ЛОЛГК, 1986. С. 58.

² Любовский Л. Смысл fugи в европейском музыкальном мышлении. Казань : Хэтер, 2000. С. 19.

XIX ст.» (с. 20), авторка охоплює сегмент «поліфонічних духовних творів, які належать композиторам різних стильових епох – від бароко до романтизму» (с. 4). У центрі уваги Г. Харакоз опиняються понад 20 великомасштабних композицій, які, здебільшого, потрапляли у поле зору зарубіжних учених, спорадично українських, але запропонований у дисертаційному дослідженні виконавський аспект усе ж залишався на маргінесі. Відповідно до мети було сформульовано 8 завдань, сукупність яких і визначила структуру дисертації, що включає Вступ, три розділи і Висновки.

У першому «Хорова fuga в парадигмі загальної теорії fugи», що включає два підрозділи, розкривається сутність дефініцій «fuga», «хорова fuga», представлених у наукових дослідженнях і фаховій навчальній літературі. Покликаючись на визначення дефініції «fuga» у науковій і навчально-методичній літературі, Г. Харакоз відповідно класифікує їх у три групи, де fuga розглядається як цілісний музичний твір, як жанр, як форма. Поліфункційність феномену fugи дисертантка демонструє, звертаючись до праць авторитетних дослідників, зокрема послуговується й англійськими джерелами.

У другому підрозділі «Хорова fuga: ступінь вивченості та питання типології» дисертантка коротко розкриває інтерпретацію цієї дефініції в історичній ретроспективі, fugи на хорал як одного з різновидів fugи, наводить доречні цитати з праць зарубіжних і українських авторів, які розкривають різні параметри хорової fugи як музичного феномену. Г. Харакоз спирається на міркування Й. Фукса, Ф. Марпурга, В. Манфредіні, Л. Бусслера, Т. Мюллера, А. Манна, Н. Сімакової, О. Доможирової, Б. Напреева, Е. Праута, Н. Беліченко та ін. Тут сформульовано авторське визначення феномену «хорова (вокальна) fuga», запропоновано її розширену класифікацію за визначеними критеріями, виокремлено функції відповідно до розташування у циклі. Надзвичайно містке декодування «хорової (вокальної) fugи» все ж спонукало до уточнюючих запитань:

1) чи варто послуговуватися словосполученням «вокально-співоча природа» поезики fugи, адже «спів» – це і є вокальне мистецтво, виконання твору за допомогою голосу, а «вокал» – постава голосу, мистецтво співу,

володіння співочим голосом, тобто це іменники одного ряду;

2) погоджуюсь, що тембральний чинник є вельми важливим засобом хорової виразності, як і темп, динаміка, фразування, артикуляція, що ж до теситурного, то він не входить у цей перелік.

Тут також виокремлено композиційну роль і місце хорової фуґи у складі масштабного циклічного твору, зокрема вокально-інструментальної циклічної форми. Г. Харакоз апелює до праць Г. Ляшенка, В. Протопопова, В. Фейґіної, екстраполюючи головні положення їхніх концепцій про інструментальну фуґу на хорову, а також до статті С. Гоменюк, у якій ідеться про роль хорової фуґи у циклічному творі. Завершують перший розділ переконливі висновки.

Другий розділ «Жанрова специфіка хорової фуґи: теоретично-методологічні аспекти» включає два підрозділи. У першому здобувачка розкриває поетику хорової фуґи, зокрема її музично-виконавські параметри, функції вербального тексту, композиційну архітектоніку, що впливають на її жанрові та виконавські особливості. Тут Г. Харакоз слушно веде мову про поетику, оскільки, за Н. Гуляницькою, «як система естетичних засобів, робочих принципів (Аверинцев), структури творів» вона «цілком відповідає музичній поетиці», котра «...тісно стикається з теорією музики, почасти з вивченням музичної мови в усіх її відгалуженнях»³.

Дисертантка зосереджує увагу на вокально-технічних компонентах хорової фуґи, які щільно пов'язані з елементами музичної мови, передусім фактурою, динамікою, темпом, інтонацією тощо. Аналізуючи кожен із вищезазначених елементів, Г. Харакоз вдається до виокремлення їх ролі та значення у хоровій фузі, ґрунтуючись на праці відомих хорознавців (П. Левандо, П. Чеснокова, О. Єгорова, О. Дмитрієва, І. Мусіна та ін.), підкріплюючи теоретичні положення прикладами з хорової літератури. На с. 60 авторка підмічає: «На інтонаційне звучання (як наслідок втоми артистів) може впливати недостатньо продуманий розподіл динамічних рівнів, а також різних за своїми функціональними характеристиками тематичних та акомпануючих планів». Так, але ж на інтонації позначається не тільки втома артистів,

³ Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва : Языки славянской культуры, 2002. С. 12.

важливими чинниками є і стан голосового апарату, й емоційне самопочуття співака, і функціональні можливості організму та інші.

Цікаво, що методи вивчення хорового твору, запропоновані П. Чесноковим, К. Пігровим, Г. Дмитревським, О. Єгоровим, є достатньо відомими. Натомість Г. Харакоз покликається на міркування Г. Савельєвої, викладені у статті «Стиль діяльності диригента-хормейстера як вираження його музичного мислення». Вчена виокремлює 4 етапи засвоєння хорового твору, які не суперечать рекомендаціям хорознавців, однак вносять свіжий ейдичний поштовх у цей етап роботи диригента.

Тема як основна музична думка фуги повинна бути виразною, завершеною, «відзначатися образною рельєфністю, бути достатньо індивідуальною, легко запам'ятовуватися і розпізнаватися при кожному її новому проведенні»⁴. У досягненні цього важливе місце належить вербальному тексту, обираючи який композитор дбає про його доступність для сприйняття. Як правило, він послуговується короткою поетичною фразою, зміст якої розкривається впродовж фуги. Проте використання вербального тексту у кожному конкретному різновиді фуги має свої особливості, які й розкриває Г. Харакоз, та виокремлює труднощі у його озвученні у класичній хоровій, хоральній, однотемній, двотемній фугах крізь призму засобів музичної виразності, окремих елементів вокально-хорової техніки та хорової звучності.

Ведучи мову про оркестровий супровід у хорових фугах західноєвропейських композиторів XVIII–XIX ст. дисертантка виразняє дві основні його функції: «1) підтримуючу (в тому випадку, коли оркестр дублює хорову партію) та 2) ладо-гармонічну або ритмічну функції, притаманні більш самостійній партії супроводу, яка надає хору лише тональну або метричну опору» (с. 73). Їхнє втілення Г. Харакоз демонструє на прикладі кантат Й. Баха BWV 131 «Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir», BWV 69 «Lobe den Herrn, meine Seele», хорових фуг «Uns leite deine Hand, O Gott, verleihe und Stark» з ораторії «Пори року» Й. Гайдна, фуги «Cum sancto spiritu» з «Великої меси» c-moll

⁴ Мюллер Т. Полифония : ученик. Москва : Музыка, 1989. С. 221.

В. Моцарта, «In sempiterna saecula» з ораторії Дж. Россіні «Stabat mater», «Et vitam venturi seculi», «Cum sancto spiritu» з меси С-dur Л. ван Бетховена.

Авторка не оминає увагою й такого важливого компонента хорової фуги як архітектоніка, завдання якої зводиться до того, «щоб підкреслити етапність музичного дійства, котре підкоряється загальнологічному принципу оповіді, що розгортається у часі»⁵, акцентуючи на такі її складові як тембр, фактура, динаміка та сталі прикмети, а саме: «чотириголосна фактура, відносна лінеарність розвитку голосів, вільна взаємодія поліфонічного та гомофонно-гармонічного викладів» (с. 98).

У другому підрозділі виявлено жанрову специфіку хорової фуги Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя як символу жанру фуги, «його еталон, уособлення зразка, що відповідає найвищим художнім критеріям»⁶, шляхом порівняльного аналізу її вокальної й інструментальної версій (на матеріалі монументальних творів). Тут проаналізовано такі хори: Й. С. Баха – «Und er wird Israel» з кантати BWV 131 і його органна версія – fuga BWV 131a, Г. Ф. Генделя – хор «They loathed to drink at the river» з ораторії «Ізраїль в Єгипті» HWV 54 і його клавірний прототип – fuga HWV 609. Дисертантка слушно бере до уваги насамперед тембровий чинник, оскільки у хорівій фузі він є визначальним елементом драматургії, пов'язаним із вербальним текстом як сталою детермінантою, на відміну від інструментальної (органної). На с. 84 Г. Харакоз стверджує, що «можливості людського голосу обмежені теситурою». Натомість видається, що вони обмежені діапазоном, адже теситура – це висотне положення звуків мелодії (теми) відповідно до діапазону співочого голосу.

Третій розділ «Композиційно-стильова динаміка західноєвропейської хорової фуги XVIII–XIX ст. в драматургічно-виконавському контексті» включає три підрозділи, в яких розкриваються особливості хоральної фуги барокової доби, зокрема взаємодія фуги та хоралу в духовних кантатах Й. С. Баха, хоріві фуги у творчості віденських класиків (Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена) та композиторів-романтиків (Ф. Мендельсона-Бартольдї,

⁵ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. С. 129.

⁶ Стогний И. Инвариантность в музыке как семиотическая проблема. *Музыкальный язык в контексте культуры*: сб. трудов / Ред.-сост. А. Крылова. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. Вып. 106. С. 33.

Дж. Россіні). У першому підрозділі Г. Харакоз узагальнює нагромаджений науковий досвід музикознавства щодо духовних кантат Й. С. Баха та розглядає їх із позиції участі у них протестантського хоралу, якому належить вагоме місце у творчості композитора. Здобувачка увиразнює методи роботи майстра з мелодією та текстом хоралів, принципи формотворення у різних духовних кантатах тощо.

Професійно і ретельно проаналізовано принципи взаємодії фуги і хоралу на прикладі кантат Й. С. Баха № 101 «Nimm von uns Herr, du treuer Gott» («Відними від нас, Господи, праведний Боже»), № 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («Прокиньтесь, голос нас закликає!»), № 25 «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe» («Немає цілого місця в плоті моїй»), представлено хорову фугу, що ґрунтується на інтонаційному матеріалі хоралу (кантата № 67 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» («Пам'ятай про Господа Ісуса Христа»), № 69 «Lobe den Herrn, meine Seele» («Благослови, душе моя, Господа»), вирізняє їхні структурно-композиційні особливості. Також акцентовано на труднощі, які виникатимуть у співаків і диригентів у процесі вивчення й озвучення ааналізованих композицій.

Другий підрозділ присвячено хоровим фугам віденських класиків, які у їх компонуванні керувалися бароковою традицією, пристосовуючи її до нових технічних завдань у ділянці гармонії та формотворення, актуальних для їхньої творчості. Тут ґрунтовно розкрито особливості заключних фуг «Ehre, Lob und Preis sei dir» з I частини та «Uns leite deine Hand» з IV частини ораторії «Пори року» Й. Гайдна, хорових фуг №8, 15, 16 з «Великої меси» В. Моцарта, двох хорових фуг, одна з яких подвійна, з меси C-dur op. 86 Л. Бетховена («Cum sancto spiritu» з Hymnus I (Gloria) і «Et vitam venturi seculi» з Hymnus II (Credo)). Акцентовано, що хорові фуги представників Віденської класичної школи тяжіють до симфонізації жанру. Водночас Г. Харакоз дає слушні рекомендації хормейстерам щодо опрацювання цих поліфонічних композицій задля впровадження у концертну практику. Якщо врахувати, що на сьогодні у хорознавчій літературі майже відсутні методичні рекомендації стосовно роботи

над творами поліфонічної фактури, то професійні підходи авторки до конкретних взірців варто тільки вітати.

У третьому підрозділі розглядаються хорові fugи композиторів-романтиків – Ф. Мендельсона-Бартольдї («Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir» з циклу «Kirchenmusik» op. 23) та Дж. Россїні («In sempiterna saecula, Amen» з кантати «Stabat mater»). Здобувачка слушно зазначає, що хорова fuga Ф. Мендельсона-Бартольдї має «з одного боку, цілком визначену схожість із хоровими fugами з духовних кантат Й. С. Баха, з іншого, – абсолютно індивідуальні особливості» (с. 166). Справді, вплив музики Й. С. Баха сприяв появі хорових fug, у яких своєрїдно поєдналися риси старовинної музики з досягненнями класичного мистецтва і романтичним сприйняттям світу. В обох fugах Ганна Василївна виокремлює характерні особливості поліфонічної форми, її драматургїї, розкриває інтерпретаційні проблеми крізь призму виконавських труднощів.

Очевидно, що ґрунтовний музикознавчий аналіз, як і методичні вказівки, поради щодо розв'язання проблем, які можуть виникнути у виконавців і диригента у процесі вивчення представлених у дисертації хорових fug, і є її значним здобутком. Адже дисертанткою запропоновано низку ключових елементів, необхідних у роботі з партитурами, як-от: окреслення загальної драматургїї, інтерпретаційної моделі відповідно до розташування хорової fugи у композиції поліфонічної форми, досягнення збалансованого звучання тощо.

Завершують дисертаційне дослідження ґрунтовні висновки. Важливим доповненням роботи є Додатки, які вміщують 5 схем, 24 таблиці, зокрема композиційних схем fug, вербального тексту та 47 нотних прикладів. Справляє враження і список літератури, що включає 243 позиції, з них 17 – англо-, німецькомовні, одна – італійською мовою.

Сформулюю деякі запитання та зауваження, що виникли під час ознайомлення з дисертацією:

- 1) У чому виявляється змістова специфіка хорових fug, виходячи зі взаємодії композиторського письма з вербальним текстом?
- 2) Відомо, що темпи бахівських хорових fug, що знаходять своє

вираження у численних редакторських вказівках не є точно синхронізованими з уявленнями про них музикантів барокових часів. Спостерігається розбіжність між давніми і сучасними уявленнями про той чи інший темп, тим паче, що темпи сьогодні прискорюються. Як цей фактор враховується диригентами-інтерпретаторами і як він позначається на хоровому звучанні?

3) Чи можете вирізнити хорові колективи інтерпретаційні версії виконання хорових фуг яких є для Вас певною орієнтаційною моделлю, суголосною з бароковим, класичним чи романтичним стилем чи Вашою власною диригентською версією?

4) Викликає заувагу словосполучення «тембрально-теситурний комплекс», яке не зустрічається у хорознавчій літературі. Безперечно, тембр – один із основних фізичних параметрів звуку, яскравий виражальний засіб. Відповідно до стильових особливостей тої чи іншої епохи змінювалося тембральне мислення й актуалізувався «історичний “рух” тембру» (за О. Лосевим). Що ж до теситури, то вона, за Г. Стуловою, є «одним із основних факторів настройки гортані на той чи інший регістровий біомеханізм...»⁷. Тому, можливо, більш прийнятним способом диференціації було б словосполучення «тембрально-регістровий комплекс». Так, за Є. Назайкинським, «голоси, що повторюють одну і ту саму мелодію-тему, відрізняються, передусім, за характером тембру. Тембр – найбільш яскравий показник “портретних” якостей голосу...»⁸. Адже вельми важливо в якій темброво-регістровій барві буде проводитися тема в експозиції, оскільки «процеси тембрового і регістрового розвитку складають одну з найістотніших сторін поліфонічного розвитку у музичному творі»⁹, – наголошує С. Скребков.

5) За якими критеріями обиралися хорові фуги для розгляду у дисертації?

6) Як подолати дикційно-артикуляційні труднощі, які виникають під час озвучення хорових фуг мовою оригіналу?

Дисертація написана науковою літературною мовою, все ж у ній зустрічаються певні огріхи. Так, варто уникати русизмів, на кшталт: окрас,

⁷ Стулова Г. Акустические основы вокальной методики : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2015. С. 94.

⁸ Назайкинский Е. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии. Скребков С. Статьи и воспоминания. Москва : Музыка, 1979. С. 153.

⁹ Скребков С. Учебник полифонии. Москва : Музыка. 1965. С. 93.

змішаний хор, на стику, розглядувана та інші.

Проте ці зауваження та запитання не ставлять під сумнів значущість отриманих наукових результатів, не впливають на загальне позитивне враження від роботи, не знижують її високої оцінки. Дисертація «Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі західноєвропейської музики XVIII–XIX ст.)» є завершеною працею, що свідчить про наукову зрілість її авторки. Водночас зазначу, що аналізуючи музичні тексти фугн, здобувачка виявляє їх глибоке розуміння, чітко виокремлює виконавські проблеми. І це цілком природно, адже Ганна Василівна – хормейстер за фахом.

Підсумовуючи, зазначу, що дисертація має беззаперечне науково-теоретичне та практичне значення. Ознайомлення з текстом дисертації, публікаціями авторки дає підставу для загального висновку про те, що робота Ганни Василівни Харакоз «Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі західноєвропейської музики XVIII–XIX ст.)» за всіма показниками, що висуваються до робіт такого рівня, відповідає вимогам АК МОН України, а її авторка заслуговує присудження наукового ступеня доктор філософії за спеціальністю 025 музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
ім. Івана Франка

І. Л. Бермес

