

## ВІДГУК

офіційного опонента доктора мистецтвознавства Шипа С.В. на дисертацію Шурдак М. І. «Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення», представлену на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

**Актуальність** теми очевидна. Вона обумовлена, по-перше, надзвичайно малою вивченістю творчості Д. Лігеті в українському музикознавстві. Це - помітна вада нашої науки, оскільки значення творів, або можна сказати більше – феномена Лігеті для сучасної музичної культури є дуже великим. По-друге, творчість цього видатного композитора розглядається дисертанткою в такому аспекті, який представляється одним з найбільш істотних для осягнення суті художнього феномена Лігеті, а саме – в аспекті композиторської техніки і властивостей музичної форми. По-третє, актуальністю відрізняється дослідження фундаментальних понять описання сучасної композиторської практики, як-то «музичний матеріал», «формоутворення», «тембральність», «сонорність», «пуантилізм», «алеаторика» та ін.

Об'єкт і предмет позначені дисертантки гранично чітко. Мета і завдання роботи теж сформульовані досить зрозуміло. Метою дисертаційного дослідження є вивчення принципів формотворення в камерно-інструментальних творах Д. Лігеті, виявлення впливу інтегративних явищ технік композиції на формотворення та його специфіки.

**Методи** дослідження повністю відповідають предмету, меті та завданням роботи. Автор вказує на історико-порівняльний, компаративний, біографічний, аналітичний методи. Додамо, що важливе значення отримує в роботі метод типологічного опису і класифікації відносин між різними типами техніки створення музики. М. Шурдак спирається на солідну наукову базу. Список використаних джерел є достатньо повним, а коло осмислених

концепцій, точок зору, а також і музичних творів, обраних для аналізу, є досить широким.

Дисертація має ясну і струнку **структуру**, що підпорядкована дедуктивній логіці розкриття теми. Виклад починається з найзагальніших категорій і понять, а завершується конкретними текстологічними спостереженнями і аналітичними висновками на основі розробленого теоретичного апарату.

**Основні ідеї та здобутки дисертації.** У найзагальнішому вигляді вони позначені М. Шурдак як новизна роботи. У опонента немає ніяких заперечень з приводу самооцінки новизни дослідження. Є тільки доповнення, що компенсують симпатичну, але в дисертації недоречну скромність молодого музикознавця. По-перше, твори Лігеті не просто «проаналізовані». Важливим є те, що їм дана докладна характеристика з точки зору звуковисотних, метроритмічних, тембральних, фактурних і синтаксичних властивостей форми. По-друге, в роботі не просто «досліджені», але теоретично узагальнені «основні принципи взаємодії технік композиції та формотворення в обраних творах». По-третє, потреба в осмисленні закономірних зв'язків між техніками, матеріалом і формою привела не до «уточнення», а до побудови нового оригінального типологічного методу вивчення композиторської практики другої половини ХХ століття.

Зупинимося детальніше на основних положеннях дисертації М. Шурдак. Заодно висловимо і кілька зауважень. Автор вважає, що «в сучасній музиці ХХ століття взаємодія технік композиції є актуальним явищем». Це так. Варто було тільки додати, що так було і раніше. Може бути, що не в тому масштабі. Або, швидше за все, в іншій якості. Однак за всіх часів, і у всіх видах мистецтва техніки творчості взаємодіють. Це, зауважимо – гідний уваги предмет досліджень. Зіставлення того, як композиторські техніки поєднувалися раніше, і як вони поєднуються в наші дні, може скласти плідний вектор подальшого вивчення дисертаційної проблематики.

Одна з головних ідей роботи сформульована на самому початку першого розділу: «Обрана техніка і, відповідно, композиторський задум твору взаємообумовлюють звучання (матеріал і фактура), його саморух (синтаксис і форма) і кінцевий результат – композицію твору». Відразу скажемо, що нас бентежить слово «саморух». Звичайно, музично-синтаксична логіка – це сторона музичної мови. Вона «працює», з одного боку, сама по собі, як регулятор становлення форми (теоретичні ідеї Хомського про генеративну граматику можуть бути застосовані й до музичного тексту). Але синтаксичне становлення форми завжди підпорядковане ще й творчій волі композитора, а також і музиканта виконавця. Втім, це зауваження не стосується суті міркування.

Головна ж теоретична проблема, яка міститься в основній тезі дисертації, полягає в тому, що відносини між технікою – з одного боку, і матеріалом, фактурою, синтаксисом, композицією – з іншого боку, в загальному вигляді досі не визначені. Всі глибокі судження на цю тему, висловлені класиками теорії музичної форми – Б. Марксом, Г. Ріманом, Е. Куртом, Б. Яворським, Б. Асаф'євим та ін. – не приведені до виду завершеної теоретичної концепції. Тому питання про кореляцію композиторського задуму, матеріалу, техніки і форми досі залишається в своєму загальному вигляді відкритим. Тим більш цінною є спроба М. Шурдак просунутися до загального теоретичного вирішення з «майданчика» дослідження конкретної композиторської практики.

І останнє, що маємо сказати про головну тезу роботи. Вважаємо, що дисертантка дещо поквапилася охарактеризувати згадані відносини як взаємообумовлені. Тут все не так просто. Виходити потрібно, ймовірно, з того, що композиторський задум твору – це музично-звукові образи і уявна звукова форма. Якщо це так, то композиторський задум обумовлює вибір матеріалу, фактури, синтаксичної структури, а не навпаки. Разом з тим, кореляція між усіма сторонами творчості, безсумнівно, існує. Обрання певної техніки впливає на всі сторони форми. Але в якомусь відношенні техніка

створення, задум і результат є автономними. Про це справедливо йдеться і в дисертації.

В цілому ж, розглянута відправна теза задає з самого початку високий рівень теоретичної думки та масштабність дослідження. Цікаво представлена в дисертації проблематика, пов'язана з основними категоріями опису музичного твору. У першому розділі експонуються і обговорюються теоретичні уявлення музикознавців про феномени музичної форми, формоутворення, матеріалу, фактури та композиції. Наводиться багато цитат. І це виправдано, оскільки дисертантку цікавлять дефініції цих фундаментальних понять музичної теорії. Вона, звичайно, намагається їх впорядкувати і по-своєму осмислити. Але, все-таки, їй важко змагатися в якості узагальнених формулювань з Л. Мазелем, Е. Назайкінським, В. Холоповою, М. Бонфельдом та іншими «зубрами» музикознавства.

Змістовний другий підрозділ першої частини роботи присвячено поняттю музичної техніки. М. Шурдак справедливо зазначає, що техніка може мислитися як властивість всієї практики написання музики, або певній історично чи локально обмеженій області, або конкретного композитора чи навіть одного твору. Такий підхід дозволяє розглядати будь-який твір діалектично, крізь призму відносин загальних, особливих і одиничних властивостей явища. Дисертантка розрізняє ці ракурси навіть термінологічно, як «техніку композиції» і «композиторську техніку». Крайньої необхідності в цьому немає, хоча в ряді випадків це зручно.

Тут же коротко, але по суті охарактеризовано основні техніки музичної композиції ХХ століття - сонорику, алеаторику, додекафонію, пуантилізм, серійність. Зауважимо, що тут, як і у попередніх розділах, М. Шурдак помічає відмінності трактувань і вибирає найбільш підходящі для свого дослідження дефініції. Наприклад, вказується на те, що Т. Кюрегян сонорику називає «методом композиції». О. Маклігін говорить, що сонорика – це «техніка композиції»? Якщо «метод композиції» і «техніка композиції» - одне і те ж, то про це бажано прямо так і сказати (На стор. 38: «Серійна

техніка, серійність – це метод висотної організації ...»). Або треба пояснити відмінності цих понять. Для уточнення позиції дисертантки їй буде корисно висловити судження щодо того – чи потрібна техніка створення музики завжди? Або в якихось випадках музичний продукт виникає без техніки? Якщо техніка є не скрізь, то якими є необхідні і достатні ознаки наявності техніки композиції в музичному продукті або у процесі творення?

У третьому підрозділі обговорюється головний предмет дослідження: інтегративні явища технік композиції умови, специфіка, функціонування. Тут знову здійснюється тонкий поділ тих випадків, коли композитор використовує кілька різних технік музичної творчості. Перший тип відносин характеризується як синтез (його можна розуміти як «зовнішній» процес).

Другий тип відносин названо інтеграцією. Відмінна риса цього типу відносин є такою: «...«інтегративні явища» більше відповідають природі цього процесу, тому що в кожний конкретний момент музичного матеріалу можуть інтегруватися різні елементи різних технік, тобто їх процес об'єднання має мобільну природу».

Зізнатися, нам не дуже зрозуміло – навіщо потрібно застосовувати слово «явище» для позначення простої ідеї з'єднання різних технік композиції. Ця найважливіша онтологічна категорія дуже «обважнює» семантику пропонованого термінологічного вираження. На нашу думку, без цього слова цілком можна обійтися і говорити просто про інтеграцію технік. А ті випадки, коли різні техніки творення не вступають у взаємодію, а застосовуються «у чистому вигляді» для створення форми, можна охарактеризувати це словами «поєднання», «комбінування». Втім, можливо від опонента сховався якийсь важливий смисловий нюанс слова «явище»...

Дуже переконливо розроблені положення про умови інтеграції композиторських технік. Вони охоплені робочим терміном «інтегративне поле». Останнє актуалізує можливість з'єднання різних технік творчості. Спираючись на впевнене знання виділених технік музичного письма, дисертантка цікаво і аргументовано характеризує принципові можливості їх

поєднання в одному «інтегративному полі». Один з висновків є таким: «Різні техніки або їх елементи можуть інтегруватися на всіх композиційних рівнях, в будь-який момент розгортання музичного матеріалу».

На даній «ділянці» дисертаційного тексту сконцентровано безліч оригінальних спостережень і узагальнень. Наприклад: «Дуже часто багаторазове повторення матеріалів в блоці з вільним ритмом в звуковому плані споріднює звучання блоку з пермутаціями серії, коли звучання різне, а принцип організації один. Безумовно, алеаторика дуже часто інтегрується з сонорикою, а алеаторний блок стає алеаторно-сонорним блоком, так якщо алеаторика дає часову свободу, то сонорна техніка – нову свободу у вертикалі і горизонталі».

Плідною ідеєю дисертантки є виділення рівнів форми і матеріалу, на яких може здійснюватися інтеграція технік компонування в конкретному композиторському стилі, конкретному творі. В аспекті горизонтальної організації М. Шурдак виділила три рівні: «1) послідовність звуків (тема, серія, група); 2) горизонтально оформлені блоки чи пласти (сонорна музика, алеаторика), 3) горизонтальне співвідношення між блоками (алеаторика, в деякій мірі серіалізм). В аспекті вертикалі виділено три вектори: 1) Дискретність – континуальність вертикалі (сонорика); 2) Блок як сума вертикальних нашарувань (поліфонічних, додекафонічних, алеаторних); 3) Вертикальне співвідношення між блоками-пластами (сонорика, алеаторика)».

На основі виділених 6 рівнів, використовуючи метод парних поєднань, М. Шурдак побудувала свою типологію інтеграції композиторських технік. «Дев'ять перетинів цих векторів і створюють інтегративне поле, в якому елементи різноманітних технік природнім і органічним шляхом взаємодіють один з одним». Цей результат теоретичної роботи ми вважаємо дуже вагомим і перспективним в плані подальшої розробки. Тут є над чим подумати. Наприклад: чи дійсно існують 9 варіантів комбінування шести елементарних позицій? Чисто математично це так. Але поєднання горизонтального сонорного блоку з вертикальним сонорним блоком, ймовірно, не породжують

нової якості, оскільки відрізнити один блок від іншого можна тільки умоглядно. У наступному підрозділі теоретичної частини роботи намічені в загальному вигляді основні типи композиційної побудови новаторських творів другої половини ХХ століття – двочастинність, тричастинність і рондоподібність. Також виділені «вічні» музично-композиційні принципи схожості і відмінності, принцип хвилеподібності. Відзначається, що класифікації не піддається різноманітність поєднань типів композиції, матеріалу і технік компонування.

Другий розділ дисертації М. Шурдак присвячений безпосередньо творчості Д. Лігеті. У ньому дається загальна характеристика творчості композитора. Окрему увагу приділено несподіваному, але виправданому та плідному питанню про традицію в творчості угорського майстра. Дисертантка переконливо показує, що твори «корифея авангардизму» мають явні ознаки творчого зв'язку з музикою Бели Бартока – класика ХХ століття.

Добре представлені загальні властивості техніки, фактури, тембрових і композиційних властивостей творів Лігеті. Тут лише один момент викликав насторожене ставлення: чи завжди можна вважати «традиційну хроматику» (стор. 8 автореферату) технікою композиції? Хроматика і діатоніка, на наш погляд – це скоріш не техніки, а так звані «звукові системи» (в системі понять музичної мови – це парадигми звуковисотної організації мовлення). Однак, таке розуміння не виключає уявлення про хроматичну техніку (наприклад, в творчості Джезуальдо) як про спосіб «розцвічування» музичної тканини. Але чи таку техніку має на увазі дисертантка?

У третьому розділі успішно вирішені два масштабні завдання: здійснена апробація теоретичного підходу, розробленого і представленого в першому розділі і отримали конкретизацію загальні характеристики техніки компонування та композиційні форми, що окреслені в другому розділі дисертації.

Аналітичні нариси, присвячені творам Лігеті, залишають саме позитивне враження. Зауважимо, що і в цьому підрозділі М. Шурдак не заспокоюється

на досягнутому рівні зрілості свого теоретичного підходу. Вона продовжує його удосконалювати. Так, наприклад, в тексті з'являються нові вираження, як наприклад: «техніка гри мажорів-мінор», «кластерна вертикаль», «протяжні сонорні тони», «звукове crescendo».

Робота акуратно оформлена. Текст витриманий в хорошому стилі гуманітарно-наукового викладу. Кілька невдалих за формою фраз анітрохи не заважають розумінню дисертаційного тексту.

На завершення висловимо кілька побажань авторові: у подальшій роботі над темою дисертації бажано краще опрацювати поняття «формування». Є враження, що для дисертантки, як і для багатьох музикознавців, «формування» мислиться як термін, не тотожний «формі як процесу» Асаф'єва. Цим словом позначають не дуже ясний феномен злегка містичного характеру. У підрозділі 1.4. сказано, що формування – це розгортання структури в часі. Що це за структура? Звідки вона береться? Що значить «розгортання»? В якому вигляді структура існує до «розгортання» і після нього? Нарешті, що таке «саморух музичного матеріалу в музичному творі»? Ці питання виводять розмову на рівень міркувань про музичний простір і час, про форму звукову і віртуальну, про психологію творчості і сприйняття музичних творів.

Добре б також подумати про те, що музичне мистецтво представлено не тільки технікою компонування творів, але також і технікою створення звукового матеріалу (наприклад, технікою сольного і хорового вокалу, технікою гри на кувіклах). Ці два види техніки корелюють між собою і обидва впливають на якість музичної форми.

**Практичне значення** дисертації полягає у можливості застосування розробленої методики аналізу нотного та звукового тексту музичних творів Д. Лігеті та інших композиторів другої половини ХХ сторіччя у викладанні композиції, курсів аналізу музичних творів, історії музики, музичної естетики, методології теоретичного музикознавства.



Отже, на основі аналізу тексту дисертаційної роботи та автореферату, знайомства з публікаціями автора, ми робимо наступний висновок: дисертація «Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення», є завершеним, самостійним, актуальним, оригінальним, високо інноваційним, теоретично обґрунтованим і практично корисним дослідженням. Розроблений у дисертації понятійний апарат і теоретичні положення, отримані аналітичні висновки щодо технік творчості у сучасному музичному мистецтві, зокрема, у творчості Д. Лігеті є вагомим досягненням у сучасному українському музикознавстві.

Автор роботи – Шурдак М. І. – проявила широкі знання наукової та художньо-музичної літератури, фундаментальну теоретичну підготовку в галузі історії та теорії музики, наукову сміливість, високий творчий потенціал, прагнення до вирішення складних і глибоких проблем теорії музичного мистецтва. Вона заслуговує присудження наукового ступеня кандидата наук за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Професор кафедри  
музичного мистецтва і хореографії  
Південноукраїнського національного  
педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського,  
доктор мистецтвознавства, професор

