

ВІДГУК

офіційного опонента

дисертації Онищенко Катерини Миколаївни

«Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції»

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Використання остинатності у музичному мистецтві, сама її дія на всіх рівнях художньої структури досить повно і ґрунтовно визначені у музичній науці. Остинатний повтор неодноразово ставав об'єктом пріоритетного розгляду і у класичних музикознавчих працях, і у дисертаційних дослідженнях. Існування протягом майже трьох століть цього поняття в європейській музичній культурі сформувало і усталену систему поглядів, яка успішно транслюється у вигляді твердої навчальної доктрини.

Потреба знову взяти у фокус наукової аналітики центроване навколо феномену остинатності проблемне поле виникла через особливе буття «ефектів остинато» у ХХ столітті з їх безпрецедентно широким ареалом застосування. Сама постановка питання про адекватний сучасному композиторському досвіду статус поняття «остинато» є актуальною, оскільки дає повний поштовх для осмислення принципів організації музичної структури загалом, стимулює думку у пошуках відповідних операційних принципів її аналізу. Тому здійснений у дисертації розворот теми у бік категоризації остинато як складової музичної мови ХХ століття є паразі необхідним та продуктивним для подальшої розробки фундаментальної проблематики музичного мислення на сучасному етапі.

Комплексна, системно орієнтована методологія дослідження дозволила вперше підійти до створення на строго наукових засадах теорії остинато, завдяки якій стало можливим у контексті художнього досвіду ХХ століття розкрити сутність та закономірності остинатних повторень у музиці. Систематизація значного масиву уявлень, ідей та підходів до вивчення остинато разом із їх аналітичними випробуваннями дозволили дисертантці запропонувати дійсно евристичну «інтегральну формулу» (с. 100) концептуального зв'язку процесу символізації та остинатності, і переконливо довести, що там, де композитори кодують свої послання, використовуючи остинатні прийоми, «інформацію несе сам факт остинатного повторення» (с. 169).

Якщо скористатися термінологією Ю. Лотмана, то остинато у теоретичній концепції Катерини Онищенко є «складно побудованим сигналом», який на відміну від простого «лінійно-мовного», «послідовного

у часі ланцюга сигналів, які слугують передачі певної інформації», має просторову структурно-художню природу – «повернення до вже сприйнятого». І при цьому вже раз сприйняті за загальними законами мовних значень ряди словесних (чи будь-яких, в тому числі інтонаційних) сигналів при багаторазовому повторенні отримують новий сенс.

Підхід до феномену остинато з позицій теорії інформації дозволив дисертантці по-новому осмислити саму ідею повтору в історичній динаміці (підрозділ 2.1.), водночас подаючи «стиглий опис функцій остинато у системі музичної мови, які є універсальними, не залежать від етапу його еволюції...» (с. 111). Запропонована типологія «семантичних амплуа» остинатних повторень як прийому, «відокремленого від інших видів повторності» (с. 59), у музичній практиці ХХ століття виявляє певні формотворчі реєстри.

У дисертації вирізняються чотири конструктивні моделі остинатності, а саме поліфонічні («одночасний контраст»), ритмо-динамічні (носії енергії руху), ритмо-статичні (носії енергії стримування) та «рететитивні» (с. 113-114). Стосовно останньої хотілось би зазначити, що дисертантка доклала багато зусиль, щоб вписати у власну теорію явище мінімалізму. Кожний з розділів дисертації так чи інакше завершується звертанням до рететитивної техніки, проте, на мій погляд, варто було б все ж таки винести за дужки остинатної повторності явище рететитивності, оскільки цей технічний прийом принципово інший, перш за все, за своїм символічним навантаженням, точніше принциповою відмовою від такого. «Пульсуюча» рететитивність позначена принциповим запереченням від всіх експресивних програм минулого (в тому числі і архаїчних), їй властива очищена від усякого символізму та метафоричності повторність, яка є інструментом руйнації – авторства, драматургії, композиції, заради трансю – пав'язаного іззовні «паттерну», що вказує на можливість нонперсоніфікованого стану із виключенням часо-просторових координат, а, значить, всіх моделей пам'яті, на яких базується повторність у художній структурі твору. Втім це тема самостійного дослідження із новими завданнями і відповідним музичним матеріалом, який не підпорядкується естетичній програмі остинато і функціонує за іншими законами.

Головним науковим досягненням даного ж дисертаційного дослідження є концептуальне оновлення поняття остинато та остинатності. Свою оригінальну теорію дисертантка формує на основі принципу доновшваності при збереженні історично набутої поняттєвої багатовимірності. Інтегративність авторської позиції у вступі дисертації декларується із привабливою відвертістю: «Остинато та остинатність можливо називати: принципом, методом, чинником (фактором) музичного

розвитку(процесу): музичним засобом, елементом музичної мови, засобом побудови форми, музичним прийомом, особливою системою повторень, засобом музичної виразності; існує також визначення «остинатна техніка» – і це далеко не повний перелік. Тим не менше, термінологічна варіативність не вносить протиріччя у розуміння сутності явища, тому у процесі викладу ми не робимо постійних уточнень щодо вживання тотожних (синонімічних) понять. Це дозволяє термінологічно не переобтяжувати текст роботи та більш цілеспрямовано зосередитися на сутнісних характеристиках обраного для дослідження об'єкту» (с. 20).

Вибір аналітичного матеріалу дисертації не викликає суттєвих заперечень або **зауважень**, втім до деяких дрібних деталей хотілось би повернути увагу дослідниці. Так, на с. 159 дисертантка побіжно без посилань на джерело згадує, що колієсь «Болеро» планувалося для сценічного втілення «серед декорацій заводу». Зрозуміло, що авторка, яка прагнула поєднати у полі зору і написаний у цей же історичний час «Завод» О. Мосолова, і «малий барабан у симфоніях Д. Шостаковича при зображенні невпинного та невблаганного, обов'язково із негативним підтекстом руху», і першу частину хорової симфонії Валерія Гавриліна, спиралася на коментар до листів М. Равеля (Список використаних джерел: 159). Проте там зазначено дещо інше: дія «Болеро» має розгортатися «під відкритим небом, а не у чотирьох стінах» («*М. Равель в зеркале своїх творів*», с. 202). І далі – композитор хотів, «щоб було підкреслене арабське начало», а «вперте поєднання двох тем» асоціювалося у нього із заводським конвєсром. «Тому у декорацію треба було включити корнє заводу, ... щоб робітнички і робітничі, які виходили з цехів, включалися у загальний танець» (с. 203). І ще б йому хотілось, щоб на сцені був натяк на бій биків і епізод тасмної любовної ідшії між Марцєлею і якимсь торєро, якого (!) несподівано мав би заколоти кнїджалом ревнївець під балконом невірної...» (с. 203). Тобто аналогія із «Болєро» у даному конкретному контексті не дуже слушна...

Крім того, викликала подив атрибуція раннього твору Олександра Гугєля, що «побудований на основі остинатної репетитивної техніки» (с. 168), а з уточненням – як «сшгєз репетитивної техніки та традиційних тонально-гармонічних способів побудови форми» (с. 155). По-перше, у 1980 році студєнт другого курсу Харківського інституту мистецтв, навіть такий талановитий, як Олександр Гугєль, не мав уявлення не тільки про мінімалїзм з репетитивною технікою, але й про стиль *tintinnabuli* (у дисертації цей термін подається із помилкою друку як *tininnabuli*) А. Пярта, вплив якого фіксує дисертантка у творі О. Гугєля (с. 155). Подальший аналіз «Музики для фортепіано» спростовує ознаки репетитивної техніки, оскільки «п'єса має

яскраву кульмінацію», «яскравий динамічний профіль», до того ж «написана у фа мінорі». По-друге, ті «суто мінімалістичні засоби – розріджена фактура, скуна ритміка та консонуючі інтервали» (с. 156) – як і остінатне повторення звуків із таким же успіхом можна вважати «респетитивним», як, наприклад, органічний пункт у в ре-бемоль-мажорній прелюдії Ф. Шопена. Зазначу також, що мінімалізм (а не «мінімальна музика», як деколи не без сумнівної двозначності пишеться у дисертації, наприклад, с. 49,50), насамперед, був радикальною реакцією молодих композиторів на ускладнення музичної мови і сучасні авангардні техніки – серіалізм і алеаторику. Свої протестні настрої вони втілювали шляхом граничної редукції музичного матеріалу (одні з базових канонів мінімалізму – «створювати мистецтво мінімальної цінності», в тому числі і за тембровими якостями. Згадаємо пристрасть Ф. Гласса до звучання дешевих синтезаторів). Зрозуміло, що і у Пярта, і у Гугеля мінімальний звуковий ресурс застосовується на принципово іншій ідеологічній платформі, звук як такий у їх композиціях набуває максимальної виразності, виключної художньої вартості і сповненої смислових глибини. Виходячи з такої візії мінімалізму, не можу погодитися із підсумковим ствердженням дисертантки про «концентроване втілення остінатності у респетитивному повторі» (с. 170).

Занитання, які хотілося б поставити дисертантці, виникли поза рамками дискусійного простору. Маючи уточнюючий характер, вони спрямовані на подальше розгоргання того потужного теоретичного потенціалу, який містить викладена у даній праці оригінальна наукова концепція.

Перше з них, стосується антропологічних функцій остінато як певної інформаційної технології. Якщо взяти за точку відліку тезу про те, що у художньому творі моделюються внутрішні процеси ідентифікації людини, то яка саме модель ідентифікації пропонується у музичних композиціях із остінато? У чому секрет її життєздатності від архаїки до сучасності? Які трансформації відбулися з нею (умовно назвемо її *Homo obstinatus*) в музичній культурі ХХ століття? Інакше кажучи, які саме проблеми із самовизначенням долаються людиною за рахунок залучення у художню структуру музичної остінатності?

Друге питання виникло у зв'язку із зазначеним у переліку праць, що увійшли до матеріалу дослідження (див.: с. 18), ім'ям французької дослідниці Лор Шнаппер (Laure Schnapper). Чотири її праці, у тому числі енциклопедична стаття і монографія про остінато як універсальний музичний процес (1998), вміщені у Списку використаних джерел дисертації (214-218) і, на перший погляд, здаються спорідненими за вихідними

позиціями із науковими поглядами Катерини Миколаївни Онщенко. Зокрема, наприклад, є спільною доцільність у залученні усної традиції як джерела до вивчення феномену остинато у письмовій культурі, його символіки тощо. Також схожим є прагнення кожної з дослідниць у різних способів абстрагуватися від історичних контекстів аналізованих зразків, які хоч і представляють свій інтерес, але дещо заважають вивчати остинато як таке. Спільною є поляризація остинатної семантики, як проявів динаміки («руху») та статичності. Проте аналітичний матеріал, як і відповідні класифікаційні підходи у даній дисертації принципово інші, отже оскільки у тексті дисертації позиції Л. Шнаппер не прокоментовані, то постало питання, як саме ставиться дисертантка до монографії її західної колеги?

Нарешті, останнє запитання: що таке «партитурний аналіз» (с. 151)?

Поставлені питання та висловлені зауваження ані в якій мірі не знижують загальну високу оцінку праці, основні положення якої висвітлені в авторефераті та у шести наукових публікаціях. Фіксуючи доволі тривалий термін роботи над темою (починаючи від 2002 року), тексти наукових статей дисертантки свідчать про її «остинатні» позиції у науковому пошуку, сувору герменевтичну дисципліну і постійний «контроль даних», який не допускає поверховості, поспіху у прийнятті необґрунтованих висновків та дозволяє вибудувати власну струнку і дійсно красиву теорію остинато. Апробація результатів дослідження здійснювалася належним чином на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. Чайковського та в рамках міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій.

Загалом дисертаційна праця «Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції» є завершеним, самостійним дослідженням, що відповідає всім сучасним стандартам наукового тексту, в тому числі і вимогам МОН України до кандидатських кваліфікаційних робіт. Її авторка – Онщенко Катерина Миколаївна гідна присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво»

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії української та
зарубіжної музики Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського

І. С. Драч

