

ВІДГУК

на дисертацію **ВАН МЯО**

«ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ФЛОРАНА ШМІТТА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ»

на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»)

Хрестоматійно відома фраза М. Бахтіна – «у кожного смислу буде своє свято відродження» – передбачала, насамперед, відродження цінності людського життя, тих його сторін, які дозволяють людині поставати люблячою, розуміючою та пам'ятаючою.

Таким «святком відродження смислу» постає дослідження Ван Мяо, у якому послідовно та всебічно, хоча й з наголосом на певній галузі творчості, відроджується творча постать Флорана Шмітта, видатного митця, але передусім – непересічної особистості, яка уособила на своєму життєвому та художньому шляху головні естетичні та композиційні досягнення європейської, зокрема французької, музичної культури початку й першої половини ХХ століття.

Своєрідна портретність обраного Ван Мяо типу дослідження ніяким чином не заважає його панорамності і, взагалі, яскраво вираженому історичному характеру, котрий зумовлюється дуже уважним простежуванням усіх складових того культурного контексту (хронологічного соціополітичного, художньо-подієвого та комунікативного, музично-естетичного, іманентно музичного стилістично-мовного) у якому формувався творчий метод, визначались напрями та принципи діяльності Флорана Шмітта.

Постать композитора у діалозі з історичним часом, так би мовити зовнішнє портретування, стає містком для переходу до мистецького особистісного самодіалогу, того музичного солілоквиуму, що створює

головний стильовий осередок композиторської поетики та найбільше сприяє відкриттю неповторної індивідуальності творчого методу.

Відтак внутрішнє портретування – або відтворення образу Шмітта як «внутрішньої людини» – стає магістральним завданням дослідження, котре визначає його структурну логіку та ставлення до музичного матеріалу; на останнє покладається головна відповідальність за достовірність та точність характеристик творчої особистості композитора, адже музика, в її безпосередності, виступає «прямим мовленням» митця, хоча й прихованим, іноді зашифрованим, у завершеному та «закритому» тексті музичного твору.

Дисертант навіть зауважує, що «музичний портрет композитора ...збігається із його людськими характеристиками», пояснюючи це тим, що композитор «весь час перебуває в самому центрі авангардного паризького музичного життя і тісно спілкується із усіма його «знаковими» представниками – Е. Саті, К. Дебюссі, М. Равелем, І. Стравинським. Дружба із двома останніми мала особливе значення для творчого мислення Шмітта і назавжди пов'язала новаторів музики початку ХХ століття в єдине коло» (див. с. 43-44 дис.).

Звідси опора концепції дисертації на послідовний, розгорнутий і деталізований аналіз творів Шмітта, крізь який визначаються не лише провідні семантичні настанови та мовно-технологічні засоби, а й особистісні життєтворчі інтереси композитора, тобто доводиться дивовижна цілісність його самореалізації. Але тому до історичного контекстуального та біографічного особистісного підходів додається герменевтично-текстологічний, націлений на знаходження і вивільнення тих ідей та музично втілених смислів, які дійсно відповідають способу стильового мислення Флорана Шмітта.

Вирішальною у визначенні дослідницьких «ключів» до розкодування авторської музичної символіки постає інтертекстуальна налаштованість музикознавчого розгляду, причому у досить широкому розумінні, що здійснюється як стосовно творів самого Шмітта, так і їх включення до

простору національної французької культури, однією з прикметних рис якої (завжди і на початку ХХ століття особливо) є любов до слова та поетичної образності.

Отже, вже з загального погляду на дисертацію Ван Мяо, стає очевидним її *предметний та методологічний інноваційний характер*. Але ще більше *оригінальність та актуальність* обраної дослідницької концепції виявляється при простежуванні її аналітичних траєкторій, що ведуть до головної ціннісної сфери – жанрово-стильових констант фортепіанної музики Шмітта, котрі визначають її власну неповторну «емоціологію», тобто єдність емоційно означених смислових інтенцій та мовно-виразових прийомів.

Суттєвою складовою здійснюваного у дисертації музично-текстологічного аналізу, особливо в третьому, безсумнівно кульмінаційному, розділі, є вивчення літературно-поетичних основ й чинників фортепіанних творів Шмітта, що значною мірою зумовлюють їх форми та засоби. Фортепіанні жанри, до яких виявляє найбільшу увагу композитор, відзначені програмністю, причому саме через вибір типу програмності Шмітт реалізує власні глибинні авторські наміри¹.

Тут не можна не відзначити, що програмність у різних її формах є типовою національною рисою французької школи, можливо тому, як виходить з тексту дослідження, усі головні фортепіанні твори Шмітта, від мініатюр до розгорнутих циклічних форм, є програмними, цим самим віддзеркалюючи

¹ Матеріалом дослідження було обрано фортепіанні твори Флорана Шмітта різних періодів творчості: дві фортепіанні збірки «Інтимна музика» (Book I, op. 16, 1891–1901, Book II op. 29, 1898–1904), Романтичні п'єси» (op. 42), «Гуморески» для чотирьох рук (op. 43); фортепіанний цикл «Тіні» (Ombres, Op. 64, 1912–1917), що складається з трьох п'єс: «Чую вдалині» (“J’entends dans le lointain ...”), «Мореска» (“Mauresque”), «Ця тінь, мій образ...» (“Cette ombre, mon image ...”); фортепіанний диптих «Міражі» (Mirages, op.70, 1920–1921), який включає дві частини: «І Пан внизу пшениці місячної причаївся» («Et Pan, au fond des bles lunaires, s’accouda») та «Трагічна поїздка» («La tragique chevauchée»); сюїту «Тиждень маленького ельфа Закрий-Очі», op. 58 (Une semaine du petit elfe Ferme-L’Œil, 1912) для виконання на фортепіано в чотири руки, що містить 7 п'єс: 1. Весільне свято мишей (La noce des souris); 2. Втомлений лелека (La Cigogne lasse); 3. Кінь ельфа Закрий Очі (Le Cheval de Ferme-L’Œil); 4. Одруження ляльки (Le Mariage de la poupée); 5. Хоровод тупих літер (Le ronde des lettres boiteuses); 6. Прогулянка через картину (La promenade à travers le tableau); 7. Китайська парасолька (Le parapluie chinois).

«загальні стратегії розвитку французької фортепіанної музики першої половини ХХ століття».

А своєрідність і навіть деяка екстравагантність програмних ідей композитора дозволяє вбачати у ньому «знакову постать французької музики означеного періоду», що «маркує» французький культурний простір з різних художньо-естетичних позицій, «але завжди новаторських, бунтівних, модерністських» (с. 28 дис.) – адже «всі твори композитора проявляють глибоке знання традицій французької музики, високий професіоналізм і, водночас готовність митця керуватись власними принципами...» (с. 29).

Причетність до корінної національної традиції також підтверджує переважна опора Ф. Шмітта у фортепіанній творчості на жанр програмної сюїти, що має найбільш давню історію та потужний арсенал виразових засобів, тим не менш піддається змістовим інноваціям. Як відзначає дисертант, «програмна сюїта стає улюбленим жанром і яскраво втілює пластичні і театральні характеристики мислення митця. Ще одним важливим аспектом фортепіанних творів зрілого періоду є те, що вони всі мають оркестрові (а часом і балетні) версії. Це свідчить про монументальність і масштабність творчих ідей митця, а також про його тяжіння довести свої художні ідеї до максимально рельєфного і досконалого виявлення» (с. 55-56 дис.).

На думку автора саме «оркестрове» трактування фортепіано і унікальна для фортепіанної традиції виконавства *трансцендентальна віртуозність* композицій Шмітта визначають його неповторне місце в культурному контексті доби і його надзвичайну роль в історії фортепіанного мистецтва загалом» (с. 56).

Аналітичні розділи дослідження рясніють цікавими текстологічними спостереженнями та змістовими визначеннями. Так, стосовно циклу «Тіні», зокрема його першої частини, зауважується, що у цьому творі втілюються «відкриті французькими поетами нові принципи організації вербальної

тканини», які виявляють здатність «отримували відображення не тільки у вокальних творах зі словами, але у сфері інструментальної музики».

Йдучи в інтертекстуальному компаративному напрямі, Ван Мяо відзначає особливу близькість програмних методів та мовних засобів Шмітта і Равеля, вважаючи закономірним вплив Равеля на Флорана Шмітта – «як близького друга, однодумця, вірного апаша», що дає у своїй творчості взірці поєднання емоційного і інтелектуального, чуттєвого і логічного, раціонального і ірраціонального (див. с. 88 дис.).

Виявлення паралелізму методів Равеля та Шмітта супроводжується двома суттєвими теоретичними відкриттями.

По-перше, визначається спроможність вербальних структур впливати на музичне мовоутворення, на іманентну музично-композиційну логіку та її системні властивості, а це вказує на глибоке перетворення принципу програмності, що набуває стосовно музичного тексту якості концептуалізації, тобто сприяє формуванню власних понятійних властивостей музичної мови – і це особливо яскраво проявляється у циклі «Міражі».

Переконливим підтвердженням є аналіз другого номеру диптиха *La tragique chevauchée* («Трагічна поїздка»), що має основою поему Байрона «Мазепа», свідчить про «надзвичайна віртуозність і над-буденність музичних задумів Шмітта» (с. 118), «створює контрастний ...образ постійного напруженого, стрімкого руху з несподіваними акцентами» (с. 123), коли «в аспекті звуковисотності композитор обирає максимально дисонуючі інтервали і співзвуччя – в основному септими (особливо великі), секунди, зменшені октави і тритон. Таке дисонантне звучання акцентує ритмічну остинатність і фактурну подібність. Ефект напруження посилюють використання в перших тактах низького регістру, а також різкі контрасти затактованих шістнадцяток на *forte* і основного матеріалу на *pianissimo*...» (с. 124).

Треба відзначити високу якість проведених у дисертації аналізів музичних творів Ф. Шмітта – як завершених і дуже послідовних, строго структурованих, водночас не формальних, а насичених виваженими семантичними оцінками; тим більше, що зверненню до власне музичного матеріалу завжди передує розгорнута характеристика літературно-поетичного естетичного підґрунтя твору, яка є не відстороненим пролегоменом, а органічною частиною композиторської концепції.

Власне і назви творів, і коментарі-епіграфи до композицій – усі словесні компоненти творів Шмітта виконують функції досить вільних авторизованих концептуальних метафор, оскільки виникають на перехресті багатьох мистецьких задумів, ідей, образних втілень, врешті-решт набираються множини значень й, відповідно, сягають рівня символізації.

Недарма дисертант неодноразово звертається до поняття символу та символізму, зокрема у розгляді цілісного образного змісту «Міражів»², йде до визначення символістських векторів творів Шмітта як головних показників / факторів його стилю.

Другим симптомом (дещо прихованим, але важливим) теоретичної евристики дослідження є запровадження поняття фантазійності, як такого, що може вважатися категоріальним визначенням однієї з центральних стильових координат творчості Ф. Шмітта. На с. 88-89 читаємо, що «за думкою В. Жаркової, саме зіставлення «майстерно зробленого» і «фантазійного», як створення «вільного потоку художніх образів та ретельно продуманої структури його розгортання» було «особливо привабливим для Равеля», а продовженням подібних пошуків постає художній задум циклу «Тіні» Флорана Шмітта: «продовжуючи традиції Моріса Равеля, Шмітт також демонструє найвищий рівень «фантазійності» і майстерності у

² «Міражі» проявляють дві найбільш яскраво виявлені аспекти творчого обдарування митця: його схильність до емоційної екзальтованості і, відповідно, віртуозного оформлення музичної тканини, максимальних онтрастів у засобах її організації; мрійливості, поетичної відстороненості, яка йде від естетичних настанов символізму і обумовлює зачарування красою звучання і ефект розчинення свого «я» у звуковому просторі» (с. 93).

формуванні цілісної композиційної структури, а метафора «оркестрування» набуває свого буквального втілення».

Фантазійність дійсно є ключовим моментом художньої поезики доби романтизму, що успадковується й транслюється далі – до музичної культури ХХ століття, набуваючи значення вже не окремого жанрового прийому, а цілісного методу, чому найбільше посприяли саме пошуки французьких майстрів, поетів та музикантів, початку століття.

Причетність творчості Шмітта до ретрансляції даного феномена *вільно-регламентованої гри уявленнями, що формує власне ціннісне поле музичних образів*, підсилює її значущість для музично-історичного часопросторового процесу як такого, що має, водночас, властивості етапної діахронії та смислової єдності.

Знаменним видається у зв'язку з цим і те, що у композиціях Шмітта, як вказує Ван Мяо, особливе місце займають прийоми варіаційності, що тісно поєднані зі стилістикою фантазійної сфери. Зокрема, зазначається, що «в аспекті формотворення для Шмітта найголовнішим є постійний варіаційний розвиток. Композитор уникає точних повторів і при поверненні тематизму завжди оновлює його фактурні, гармонічні й звуковисотні параметри. Як правило, Шмітт варіантно викладає окремі мотиви і вільно їх komponує. Безперервний варіантний розвиток спрямований на вираження постійного оновлення створює ефект імпровізаційності (*можна сказати – фантазійності – О. С.*) у викладенні матеріалу» (с. 178).

Також важливою вважаємо характеристику того нового типу віртуозності, який розвиває у фортепіанних творах Шмітт і яка все більше тяжіє до рис трансцендентності – як приклад, наведемо наступний вислів: «це і складні пасажі, і «не зручні» тремоло (особливо в середньому регістрі), і таке розташування інтервалів і акордів, яке потребує величезної розтяжки пальців. Віртуозність ...спрямована на передачу найрізноманітніших звукофарб рояля, тобто того, що у музикознавстві називають «оркестровий підхід до рояля», «оркестрове звучання рояля». Контрастні динамічні

зіставлення fortissimo і pianissimo створюють ефекти наближення-віддалення звукового простору» (див. с. 164).

У цілому, способи розвитку провідних думок, аргументації вибору принципів аналізу, порівняльні характеристики та оцінні смислові судження, що відкриваються у тексті дисертації, свідчать про високий професійний рівень дослідження та, водночас, про творчу особистісну зацікавленість дисертанта предметом дослідження.

Надзвичайно логічний та бездоганно структурований виклад тексту увінчується розгорнутими висновками, що постають як окремий підрозділ роботи. Об'ємний список джерел містить 190 позицій.

У цілому, дане дослідження не викликає жодних принципових зауважень, але адресувати дисертанту деякі запитання все ж таки варто.

Отже, перше запитання: які програмні чинники фортепіанної творчості є найбільш показовими для композиторської поетики Ф. Шмітта?

Друге: чи впливають твори Шмітта на сучасну піаністичну творчість, якщо так, то яким чином?

Наведені запитання ніяким чином не заважають цілісному високо позитивному враженню від дослідження Ван Мяо, яке виявляє оновлений усучаснений та інтердисциплінарний стильовий підхід і надає систематизованого історичного та теоретичного визначення творчості Флорана Шмітта.

У дисертації відкривається значний смисловий та композиційно-інтерпретативний виконавський потенціал фортепіанної творчості Шмітта, суттєво оновлюються уявлення про жанрово-стильові доміанти французької музичної культури та композиторської поетики начала ХХ століття, доводиться важливість вивчення композиторської життєтворчості в її цілісності та з текстологічним аналітичним заглибленням, з досяганням шарів глибинної семантики авторського стилю.

Дисертація Ван Мяо є актуальним музикознавчим дослідженням, котре надає нового концепційного рівня монографічному типу музикознавчого

дослідження, відкриває також нові перспективи вивчення фортепіанної музики – як окремої семантичної галузі, з власними закономірностями формотворення та стильового розвитку. Тема дослідження, без сумніву, має великі перспективи і для китайських, і для українських науковців. Жодних порушень академічної доброчесності в ньому не виявлено.

Насичена історичними та теоретичними категоріями, відзначена новизною дискурсивних побудов, дисертація Ван Мяо відповідає тим вимогам, що висуваються до досліджень на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у галузі музичного мистецтва.

Текст дисертації, зміст і обсяг опублікованих за темою роботи статей (у яких добре відображені головні ідеї дослідження), також здійснені апробації змісту дослідження вповні відповідають вимогам МОН України. Таким чином, авторка дослідження заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 025 – музичне мистецтво (02 «Культура і мистецтво»)

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії музики
та музичної етнографії,
проректор з наукової роботи
ОНМА імені А. В. Нежданової

Олександра САМОЙЛЕНКО