

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію **Кузьмук О. В.** «Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу», представлену на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво».

Актуальність дисертаційної теми, яка обрана Оленою Кузьмук, визначається тим, що музикознавство в усі часи було налаштовано на пошук головних закономірностей організації музичної мови, принципів формотворення, головних нормативів композиторської техніки. Отже, цей напрямок музикознавчого дослідження завжди є актуальним. Іманентно актуальним для нашої науки є й другий вектор наукового пошуку, здійсненого дисертанткою, а саме – уточнення методу теоретичного відбиття музичної форми, розробка нових прийомів її аналізу.

Обидва вектора дослідження невідривно пов'язані між собою. Їх зв'язок можна пояснити з позиції широко трактованого принципу релятивності: теоретичне уявлення про явище залежить від системи відліку, позиції дослідника, його інструментарію і методів наукового пошуку. З іншого боку, методи мають бути, як кажуть, «заточені» під особливості предмету вивчення. Отже, ми цілком підтримуємо обраний і реалізований в роботі О. Кузьмук методологічний підхід, ясно відображений у формулюванні теми.

Кількість та складність **завдань**, які поставила перед собою Олена Валеріївна, не залишають сумнівів щодо серйозності намірів та масштабності проведеного дослідження. На наш погляд, деякі завдання варті окремих дисертаційних розробок. Наприклад, окремої уваги та залучення додаткового теоретичного апарату заслуговує розгляд «відповідності між науково-філософськими уявленнями, формами образотворчого мистецтва та принципами організації музичної тканини у творах композиторів першої половини ХХ ст.». Однак це завдання Олені Кузьмук вдалося, якщо не вирішити повністю, то оригінально поставити в контексті магістральних ліній дисертаційного дослідження.

Структура дисертації дещо відступає від стандарту. Її можна порівняти з варіаційним циклом, який будується на двох темах і містить ще декілька епізодичних тем. Головна тема – принципи організації музичної фактури у вертикальному та горизонтальному вимірах. Побічна тема, яка також заявляє про себе у кожному розділі дисертаційної композиції – метод аналізу фактури в атональній та пантональній музиці. Епізодами є, скажімо, екскурс в теорію музично-риторичних фігур у західноєвропейській музиці; роздуми щодо синтезу засобів музичного та образотворчого мистецтв; обговорення аналогії між науковим і художнім мисленням. Характер варіювання головних тем є також незвичайним. Його можна охарактеризувати як розвиток по спіралі, коли тема в кожному новому проведенні не тільки варіюється, але й збагачується новими деталями, доповнюється новими поняттями і теоретичними положеннями. Така структура роботи не викликає

заперечень. Втім, вона створює деякі незручності для читача, тому що складний багаторівневий науковий апарат не представлено компактно і повністю на початку роботи, як це робиться звичайно.

Музичні твори А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга, Г. Малера, Б. Бартока, Б. Лятошинського, які аналізуються в роботі О. Кузьмук, вірно охарактеризовані в авторефераті як **матеріал** дослідження. Вони дійсно є для дисертантки матеріалом, що цікавить її як поле текстів, де виявляють себе певні закономірності устрою музичної форми, на яких можна випробувати розроблену методику аналізу. Підозрюю, що у дисертантки є свої особистісні естетичні ставлення до обраних творів, але про це нічого не сказано.

Методи дослідження (структурний, системний, компаративний, імовірно-статистичний, графічний) і його **теоретична база** охарактеризовані лаконічно і коректно. Серед осмислених О. Кузьмук наукових праць превалюють доробки українських вчених. Не можна не привітати звернення дисертантки до низки германомовних джерел (у списку літератури 20 позицій).

Новизна дисертаційного дослідження О. Кузьмук не викликає жодного сумніву. В авторефераті формулювання новизни містить аж 12 пунктів. Це більше, ніж потрібно для праць кандидатського рівня. Ми перевірили і підтверджуємо справедливість кожного з наведених дисертанткою пунктів.

Перейдемо до центрального розділу рецензії – оцінки **головних положень і найбільш вагомих досягнень** роботи Олени Кузьмук.

Поперед усе необхідно зауважити, що цінною для українського музикознавства заслугою дисертантки є осмислення і творчий розвиток теоретичних поглядів свого наукового керівника – талановитого, глибокого, різнобічного вченого – професора Пясковського. Це було не легко. Ігор Болеславович не завершив багатьох розпочатих наукових розвідок. Стиль його мислення, улюблена тематика, його аналітичні методи були дуже оригінальними. Вченого відрізняла схильність до абстрактних узагальнень, суворої логіки понятійних моделей, математичного вишуканої формалізації. Дуже складно рухатися таким науковим шляхом. Однак О. Кузьмук проявила зворушливу вірність ідеям вчителя. Її дослідження можна оцінити як етичний вчинок, акт вшанування пам'яті видатного вченого.

Плідність розробки ідей Пясковського визначилася в головних положеннях роботи. Однак, Учитель не тільки надихнув дисертантку на захоплюючі наукові пригоди, не тільки надав роботі солідний запас міцності, але й мимоволі втягнув О. Кузьмук в складну дискусію. В дискусійному просторі роботи ми зустрічаємо деякі остаточно не прояснені абстракції, туго зав'язані вузли термінологічних зворотів, «пунктирно окреслені» наукові здогадки І. Пясковського. Втім, Учениця ні в чому не відступилася від теоретичної спадщини Учителя, і з честю досягла успішних результатів.

Найбільш вагомими і цінними є теоретичні результати дослідження, які стосуються властивостей музичної фактури. Якщо поставити наївне запитання – «про що саме дисертація?», ми би відповіли: це робота про музичну фактуру в некласичній європейській музиці. Фактура має дуже

велике значення для форми і змісту музики. Тому досліджень музичної фактури – цілий океан. Однак теорія фактури, на відміну від теорій ладу, строю і ритму, має досить аморфний вигляд. Вона не викладається в музичних освітніх закладах як спеціальний предмет. Левова частка положень теорії поліфонії та гармонії, окремі положення учіння про форму є, власне, ділянками теорії музичної фактури. Такий розосереджений стан теорії фактури, можливо, є задовільним, якщо йдеться про класичну музику.

Однак, на початку ХХ століття відбулися значні, часом радикальні зміни у музичному мисленні, які суттєво змінили роль фактури. Дане положення червоною стрічкою проходить крізь всю працю О. Кузьмук. Дисертантка стверджує і переконливо демонструє на конкретних прикладах те, що ослаблення ладового і метричного упорядкування, руйнування акордово-функціональної системи, відмова від класичних принципів тематичної композиції надали особливої ваги фактурній організації музичної форми. Фактурні принципи отримали в цих умовах *системотворчу функцію*.

Для того, щоб осмислити нову роль музичної фактури в неklasичній музиці, дисертантці знадобилася висока «точка огляду», в ролі котрої були використані поняття *вертикалі* та *горизонталі*. Імовірно для того, щоб не ускладнювати модель музичної фактури і не обтяжувати метод аналізу музичної форми, було принесено в жертву поняття третього просторового виміру – *глибини*. Зауважимо, що цей вимір може бути без перешкод доданий до концепції дисертантки, якщо її теоретичні розвідки не зупиняться на досягнутому. Це дасть нові можливості для пояснення широкої сфери образів оновленого музичного мистецтва.

Висхідна двомірна модель музичної фактури отримує конкретизацію в поняттях *гармонії* та *поліфонії*. В даному положенні О. Кузьмук відхиляється від більш звичного для музикологів асоціювання горизонталі з мелодією. Це може бути пояснено тим, що безпосереднім предметом дослідження дисертантки слугує багатоголосна фактура інструментальної музики, а поліфонія є, в певному ракурсі, ускладненим мелодичним утворенням. Втім, зазначимо певну незручність в тому, що пара *гармонічний – поліфонічний принципи* є не еквівалентною до пари *вертикаль – горизонталь*. Гармонію (точніше, акорди) теоретично можна уявляти тільки як *вертикаль*. В музичній творчості такий підхід до гармонії інколи виявляє себе відкрито (як, наприклад, в п'єсі «Катакомби» з «Картинок...» М. Мусоргського). А поліфонія, хоча й підкорена «горизонтальному» принципу формоутворення, теоретично і практично завжди виявляє «вертикальні» властивості.

Збудована О. Кузьмук теоретична модель фактури доповнена поняттям *діагоналі*, сприйнятим дисертанткою від свого наукового наставника. В роботі надана достатньо зрозуміла інтерпретація цього терміну: діагональ трактується як послідовність бінарних координат, які є у кожного інтонаційного компоненту музичної тканині. Даний концепт виправдовує себе, перш за все, як один з трьох параметрів виділення шістьох класів фактури: одноголосся, гетерофонії, приховано-гармонічного одноголосся, акордового багатоголосся, «точкової» і «сонорно-кластерної» фактури. Це

логічна і оригінальна класифікація. Тільки дивує, що до неї не включено поліфонічної фактури. Або вона якось приховано присутня в даній системі?

Абстрактна модель і типологія фактури знаходять в роботі розгорнуту конкретизацію, зокрема в історично-теоретичному нарисі розвитку «загально-логічних принципів формотворення». До таких О. Кузьмук віднесла принципи *пропорціювання, комбінаторики та дзеркала*. Останній втілюється, за думкою вченої, у прийомах поліфонічної імітації, інверсії, ракоходу, мензуральних змін («ритмо-масштабного збільшення або зменшення»). Останній принцип, більш точно буде охарактеризувати як принцип інваріантних або симетричних перетворень тематичної структури. Дані принципи організації музичного формотворення розглядаються в історичній ретроспективі поліфонічних стилів (Підрозділ 1.1.). Цей ракурс роботи є оригінальним і перспективним, вартим подальшої розробки.

Заслужують спеціального обговорення перейняті у І. Пясковського і широко використані в роботі поняття *конфігурації* та *симультанної структури* (ім присвячено підрозділ 1.2.). Найбільш переконливо і ефективно «працює» поняття *конфігурації*. Воно фактично приймає в дисертації значення головної одиниці фактурної організації музичного твору. Таке трактування поняття відкриває найширший простір для описання й аналізу будь-якої звукової фактури, і стає наріжним камінням розробленої дисертанткою методики. Інше поняття – «*симультанна структура*» – також запропоновано І. Пясковським. Воно є глибоким і цінним для дисертаційного дослідження О. Кузьмук. Однак словесне позначення явища може створити хибне уявлення про нього. Насправді під зворотом «симультанна структура» мається на увазі інтонаційна модель (стабільне співзвуччя або серія тонів), яка існує в двох іпостасях: а) як синхронна («вертикальна») інтонаційна цілісність; б) як діахронічна («горизонтальна») цілісність, послідовність. Одже, музично-когнітивний феномен, осмислений Ігорем Болеславовичем, варто було би назвати «*симультанно-сукцесивною структурою*», бо вона діалектично поєднує просторові та темпоральні уявлення.

Виявлення в музичній фактурі симультанно-сукцесивних моделей, які реалізуються в певних конфігураціях музичної тканини, є надійним засобом виявлення закономірностей фактурного устрою музичних творів різних історичних епох, жанрів і стилів. Свій сенс має також використання дисертанткою більш дрібних фактурних одиниць – *сегментів*. Дані мікро-одиниці фактурних моделей, як ми зрозуміли з наданого музичного прикладу, втілюються в інтонаційному процесі у вигляді фраз і мотивів.

У третьому підрозділі йдеться про зміни, які відбулися в ладотональній організації музичної мови у творах європейських композиторів першої третини ХХ ст. Тут суттєвого доповнення отримує методика фактурного аналізу, яка включила, за словами авторки, дві складові: «аналіз гармонії та аналіз стретно-імітаційної техніки». Додамо, що аналіз модернізованої гармонії, у свою чергу, передбачає аналіз ладової організації музично-інтонаційної мови, що й демонструє подальші спостереження О.Кузьмук.

Згідно заповідям свого вчителя, Олена Валеріївна виявила схильність до створення аналітичного алгоритму. Його складовими стали: «визначення підходів до розчленування гармонічних структур за різними параметрами; аналіз симультанних гармонічних комплексів; порівняння структури серії з інтервальною частотністю звукових комплексів; аналіз щільності співзвуч з урахуванням інтервального складу та регістру; створення графіків («динамічних профілів») ритмо-фактурної динаміки звукових процесів і визначення їх функцій в розгортанні цілісної тканини». Аналіз додекафонних п'єс та імітаційної поліфонії викликав необхідність уточнення даного алгоритму. До характеристики своєї методики аналізу О. Кузьмук дуже вдало включила низку запитань, які мають спрямовувати і корегувати аналітичні дії музикознавця-дослідника (с. 48).

Авторка справедливо вважає створений типовий алгоритм аналізу фактури універсальним для творів ХХ сторіччя: «Універсальність методу полягає в тому, що кожний із перелічених аспектів аналізу може застосовуватися не тільки до серійних, але й до вільно-атональних і серіальних композицій». З цим можна погодитися.

У другому розділі О.Кузьмук продовжила розробку свого аналітичного підходу і впритул підійшла до виявлення специфіки оновлення взаємодії поліфонічного та гармонічного принципів організації музичної форми в творах композиторів першої половини ХХ століття. Для вирішення цього складного наукового завдання дисертантці було необхідно зануритися в теорію ладу, тональності, звуковисотних систем. Її занурення було глибоким і результативним. Були критично розглянуті погляди А. Шенберга, Р. Реті, Ц. Когоутека, Н. Гуляницької, Х. Ляйхтентріта, Ю. Тюліна, М. Катунян, М. Тараканова, Ю. Векслера та ін. вчених. З особливою уважністю дисертантка вивчила методи ладотонального аналізу, запропоновані Л. Дьячковою, Ю. Холоповим, Т. Гоц, Ю. Коном, Ф. Гершковичем.

В результаті, велике різноманіття підходів до руйнування і переосмислення класико-романтичної ладово-тональної системи у творчій практиці європейських композиторів дослідниця привела до двох принципів організації звуковисотного порядку в некласичній музиці, а саме: атональності та політональності. Свій підхід до осмислення «оновленої фактури» на некласичній ладовій основі О. Кузьмук чітко реалізувала в аналізі Прелюдії із сюїти ор. 25 А. Шенберга. У даній аналітичній студії дослідниця розкрила можливості імовірно-статистичного аналізу – важливого компоненту своєї методики. Даний метод аналізу, на жаль, дуже рідко використовується музикознавцями, хоча він вже давно не є для нашої науки чимось новим і дивним. Він добре себе проявив у сферах комп'ютерного моделювання музичних творів (Г. Олсон, Г. Белар, З. Фенцл, Р. Заріпов та ін.), алгоритмізованого машинного аналізу музики (М. Беббіт, М. Касслер, М. Борода, Ю. Орлов, В. Гошовський та ін.), експериментального вивчення музичного сприйняття (О. Костюк, А. Моль, Х. Рьозінг, П. Фресс та ін.), навіть у техніці композиторської творчості (Я. Ксенакіс, Л. Аствацатрян, Р. Ружичка и др.).

Метою залученого Оленою Валеріївною методу імовірнісно-статистичного аналізу є виявлення прихованих закономірностей фактурної організації форми в атональних і політональних творах. Так, скажімо, аналіз імовірності появи в структурі п'єси Шенберга «шестизвукових структур, що організовані в симультанні комплекси» (с.61), дозволив стверджувати, що в умовах, коли відсутні ознаки традиційної ладо-тональної функційності, діють чинники «...фактурно-тематичної організації звукового матеріалу, які автономно характеризують структурні функції (експозиційну, серединну, розробкову, заключну, репризну та інші)». Статистичний аналіз змін щільності звучання також привів до важливого результату, наочно представленому у вигляді графіку. Цей методичний прийом дозволив виявити певну логіку фактурної модуляції, яка є вирішальним чинником образно-виражальної драматургії твору.

Заслуговує підтримки оригінальний дослідницький прийом, який охарактеризовано як «тональна реконструкція» прелюдії Шенберга. Йдеться, щоправда, не про повернення до справжньої, або генетично первинної конструкції. Мова йде про деформацію форми, в якій вертикальні стосунки елементів фактури вибудовуються за принципами традиційної тональності. Такий експериментальний метаморфоз твору наочно виявляє моменти порушення логіки атональної організації форми і, таким чином, слугує ще одним доказом існування особливої взаємодії поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації в атональному творі. Суттєво, що висновки суто структурального аналізу прелюдії Шенберга співпадають з враженням від неупередженого слухового сприйняття твору.

До вагомих досягнень О. Кузьмук віднесемо доповнення теорії канонічної імітації, зокрема теорії стрети (підрозділ 2.2.). Це наукова лінія в українському музикознавстві виразно позначена зусиллями І. Пясковського та О. Ровенка. Вони обидва досліджували використання даної техніки у Бартока та інших майстрів ХХ ст.. Техніка написання стрети – це взагалі найбільш складний розділ технології контрапункту. Вона має переважно раціональний характер. Тому метод гранично формалізованого аналізу фактурної будови музичної форми, який запропонувала О Кузьмук, є тут природним і цілком прагматичним. Дисертантка скрупульозно проаналізувала зразки використання прийому стрети в творах А. Шенберга, А. Берга, Б. Бартока, Б. Лятошинського і дійшла низки добре обґрунтованих висновків щодо особливостей цього виду техніки компонування в умовах оновленого ладового мислення. Зокрема, було виявлено 17 типів стрет. Критеріями типології стали: кількість голосів, напрямок імітації, принцип інваріантного перетворення тематичного матеріалу, вид комплементарності, інтервальний склад фактурних одиниць. Ще одним критерієм виступила міра дисонансу і консонансу. Цей аспект «вертикальної» оцінки стрети є важливою ланкою зв'язку між музикою нового і класичного ладотонального мислення.

Третій розділ роботи починається з роздумів дисертантки про відповідність між принципами художнього мислення, філософсько-естетичними поглядами, і науковими уявленнями творчої інтелігенції першої

половини ХХ сторіччя. Мотивація такого повороту думок зрозуміла: дослідниця фактично звертається до питання про найбільш загальні причини того оновлення відношень між принципами фактурної організації музичної форми, про яке йшлося у попередніх розділах роботи.

Означену відповідність помітила не тільки О. Кузьмук. Про це писали і «фізики» і «лірики». Щоправда, ніхто не дивився на цю проблему під кутом зору вертикально-горизонтальних відношень елементів музичної фактури. Тому спостереження Олени Валеріївни мають евристичну цінність і можуть бути взяті до уваги при обговоренні масштабної проблеми взаємодії та взаємовпливу двох супер-методів пізнання – наукового і художнього. Маємо тільки зауважити, що взаємна відповідність «філософсько-естетичних поглядів, наукових уявлень і принципів художнього мислення» не слід характеризувати як *ізоморфізм*. Це слово буквально означає формальну тотожність, однаковість форм. Однак, наукові ідеї та художні образи, попри їх можливу смислову спорідненість, завжди є різними формами сприйняття, мислення і діяльності.

Чимало наукових зусиль спрямувала О. Кузьмук на простеження відповідності між властивостями музичної фактури і принципами формоутворення в мистецтві живопису. Отримані результати мають, як ми вважаємо, не остаточний характер. Для формулювання надійних висновків недостатньо осмислити неповторну поетику В. Кандинського. Потрібні додаткові аналітичні розвідки творів музики й живопису, залучення положень сучасної теорії образотворчого мистецтва, розробка психологічного аспекту даної проблеми. Втім, ретельний формальний аналіз музичної фактури в творах Г. Малера переконливо продемонстрував «графічну виразність поліфонічного полімелодизму» композитора. Як справедливо сказано О. Кузьмук: «Саме в техніці ламаних ліній у Василя Кандинського з найбільшою повнотою виражена експресіоністична ідея його живопису, яка, за аналогією, активно втілюється і в полімелодизмі Г. Малера, і в композиціях композиторів нововіденської школи (А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг)».

Насичений дискусійними думками текст дисертації Олени Валеріївни дає підстави для окремих **запитань і зауважень**:

1. Цікаво дізнатися, що таке «негомогенні кластерні утворення», які «характеризуються неоднорідною інтервалікою звукової дистрибуції» (с. 142)?

2. Звернемо увагу дисертантки на проаналізовані нею стрети, в яких темою слугує мелодія, що складається лише з трьох тонів. Тоді респоста починається з моменту звучання другого тону пропости. Тобто, в слуховому сприйнятті таке гранично «стиснуте» викладення тематичного матеріалу втрачає якість імітаційного співвідношення голосів фактури. Формально це стрета, а для сприйняття – цілісна симультанно-сукцесивна конфігурація. Такі стрети було б цікаво осмислити з позиції образно-виражального ефекту.

3. Визнаючи змістовність і новаційність положень третього розділу роботи, поставимо запитання щодо авторського розуміння феномену музичного пуантилізму: це стиль, техніка, тип фактури, або щось інше?

Літературне оформлення тексту дисертації О. Кузьмук заслуговує позитивної оцінки. Текст роботи, незважаючи на високий рівень абстрактності, сприймається добре. Також він свідчить про широку ерудицію О. Кузьмук, її глибокі знання у сферах історії поліфонії, поліфонічної техніки, теорії ладу і тональності, історії музичних стилів, музичної риторики, естетики і поетики модерністського мистецтва. До недоліків текстового оформлення дисертації можна віднести деякі несподівані тематичні збої або невиправдані повернення до висловлених думок.

Практичне значення дисертації ми бачимо у можливості застосування положень роботи у викладанні навчальних курсів поліфонії, гармонії, аналізу музичних творів та історії сучасної музики. Певні спостереження щодо техніки фактурного письма можуть зацікавити композиторів. Теоретичні положення дисертації можуть стати більш цікавими і практично цінними при умові, що О. Кузьмук поділиться з читачами своїми художніми враженнями і естетичними оцінками.

Висновок. Отже, на основі аналізу тексту дисертаційної роботи та автореферату, знайомства з публікаціями автора, ми приходимо до наступного висновку: дисертація **Кузьмук О. В.** «Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу», є завершеним, самостійним, актуальним, інноваційним, методологічно цінним, теоретично обґрунтованим і практично корисним дослідженням. Дисертантка проявила широкі знання наукової літератури, фундаментальну теоретичну підготовку, високий інтелектуально-творчий потенціал, прагнення до вирішення складних і глибоких проблем музикознавства. Олена Валеріївна Кузьмук 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

Шип С. В.

