ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **СОКАЧИК Ренати Миколаївни**
«Оперна творчість Петера Етвеша в контексті розвитку угорської музики XX–XXI століть»
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Як зазначав в своїх «Діалогах» І. Стравинський, створена «con tempo», тобто разом з часом, відтак «су-часна», музика є найбільш цікавою тому, що теперішнє завжди є найбільш хвилюючим етапом в історії музики. Можливо цим, або якимось іншими обставинами, варто пояснювати той факт, що в осередку уваги музикознавців в останні декілька десятиліть все частіше опиняються ті мистецькі явища (у всьому їх розмаїтті), які можна класифікувати як сучасні – або буквально суголосні за часом, або ті, що належать до найближчого хронологічного поясу. І особливо показовим стає цей дослідницький діалог з сучасністю (або у пошуках сучасності) для тих авторів, які належать до композиторського цеху, і це зумовлює їх екзистенційну занепокоєність процесами створення музики, що, звісна справа, завжди відбуваються у теперішньому, але акумулюють його творчий потенціал задля того, щоб подовжитися, пролонгувати свою мистецьку дію у загальному часовимірі.

Знову звертаючись до думок І. Стравинського, помітимо, що він підкреслював значущість сучасно-нового в музиці (композиторській творчості) як такого, що відбувається не лише «тут та зараз», а відновлює зв'язки з «найстарішим та найбільш випробуваним», таким, що забезпечене художньою життєздатністю у всіх темпоральних позиціях (у «Діалогах»).

Сказане характеризує коло особистісно-смислових та об'єктивно-теоретичних передумов, що передують вибудовуванню тексту дисертації Ренати Сокачик, причому відштовхуватися у сприйнятті «заповітних» думок авторки варто від Додатків, тобто «починаючи з кінця», оскільки у них

міститься об'ємний та розгалужений, прекрасно сформований діалог дисертантки з композитором Петером Етвешем. Творчість цього видатного угорського майстра, з яким, як засвідчує текст роботи, Рената Сокачик мала неодноразове творче спілкування, зумовлює *головне предметне коло дослідження* і є яскравим підтвердженням актуалізації для сучасного композитора питань взаємодії з часом у його звичаєво-фізичному та мистецько-концептуальному подвійному розумінні. Прямуючи до пояснення причин зосередження головних музичних ідей Етвеша в сфері музично-театральної творчості, п. Сокачик, намагається розробити достойний цього майстра та *пов'язаної з вивченням його творів творчо-теоретичної проблеми* контекст.

Не викликає жодного сумніву, що сучасний угорський композитор Петер Етвеш є однією з провідних світових композиторських постатей, хоча і недостатньо відомою в Україні, навіть у композиторських колах. Тому дисертація Ренати Сокачик постає справжнім проривом до «етвешезнавства» та відкриттям провідних оцінних підходів не лише до творчості даного композитора, а й до того, що відбувається у жанровому просторі, зокрема музично-театральному, сучасної композиторської поетики.

І ось тут формується та виявляється у методичному плані дослідження його *ключова проблема,* яку ми дозволяємо собі визначати як проблему пошуку сучасним композитором власного «місця» – і як діяльнісного, і як художньо-мовного (авторської мовної топосфери) у хронотопічній культурній дійсності. Цю проблему стосовно особистості композитора можна визначати і як *пошук власної культурно-смислової ідентичності*, що включає, звісно, і національну ідентифікацію, але лише як один з чинників аутопоезису.

Значущість названого пошуку для Етвеша проясняється шляхом порівняння з творчими ініціативами таких представників угорської музичної культури, як Ференц Ліст та Ференц Еркель, низки інших композиторів, котрі, як пише Сокачик, «вміло слідкували за балансом *угорського* і

європейського у своїй музиці» (див. с. 66). Дослідницьким лейтмотивом дисертації стає проведення паралелей між музично-театральними пошуками Етвеша та новаторськими жанровими досягненнями Бартока, зокрема, в опері «Замок герцога Синя Борода», котра «демонструє бездоганне музичне втілення своєрідною угорською мовою». Водночас дисертантка дуже слушно підкреслює, що більш показовою для угорських мистців є тенденція «широкого використання літературних джерел мовами світового значення (англійською, німецькою, італійською чи французькою), які забезпечують універсальність сприйняття та можливість залучення широкої аудиторії». Вона наголошує, що ця тенденція є притаманною і творчості Петера Етвеша, «однак цей факт ніяким чином не зменшує значення цієї особистості в розвитку музичної культури Угорщини» (див. с. 67), з чим повністю погоджуємося. Взагалі персоналізовано-компаративний аспект дослідження дозволяє зрозуміти, що для сучасних угорських композиторів, як, припустимо, і для представників інших національних шкіл, відношення до мовних (зокрема вербальних) топосів універсалізується (можливо навіть глобалізується), тому стосовно жанрових музично-театральних позицій Етвеша допустимо вказувати на встановлення «балансу» між *угорським та світовим* в хронотопічному тезаурусі культури. І як поєднуються, зливаються, різні просторові виміри культурного буття, так інтегруються і погляди на час, відчуття темпоральної причетності, внаслідок чого, як справедливо зауважує Рената Сокачик, в опері «Три сестри» (додамо, і не лише в ній) «Час також є персонажем, поряд із героями в кожній секвенції, у кожного з яких склалися свої відносини з Часом» (див. с. 158 дис.).

Наявність в теоретичному логосі роботи проблеми самовизначення композитора у часопросторі культури, пропозиція дієвих способів її розв'язання надає дослідженню Сокачик не лише науково-теоретичної, а й творчо-прагматичної значущості, дозволяє знаходити в музикознавчих характеристиках й визначеннях пролегомени не лише до наукових пізнавальних, але й до музично-творчих технологічних інновацій.

Але повернемося до контекстуалізації творчості та постаті композитора як необхідного щаблю презентації його жанрових ідей. Розпочинаючи своє дослідження з системно-панорамного змальовування історичного становлення угорської композиторської школи та тих діяльнісних сфер, в яких вона віднаходить себе якнайкраще, дисертантка створює дещо довідкові, але інформативно дуже насичені характеристики *етапів шляху до Етвеша,* підкреслюючи, таким чином, що для авторського жанрово-стильового вибору, а особливо для домінуючої у ньому оперної галузі, *історичні зв'язки є вирішальними*, такими, що зумовлюють ціннісні функції художньої конструкції на різних її рівнях. *Проблема пошуку композитором «своєї», визначальної для авторського само здійснення, жанрової форми та «нового музичного мислення» поєднується з проблемою розвитку опери у сучасному мистецькому світі*, у якому, за думкою дисертантки, музично-мовне оновлення «строгого консервативного світу оперних театрів» «до сих пір залишається більшою мірою лише мрією…» (див. с. 89 дис.).

Дещо всупереч даному висловленню розгортається матеріал тих розділів роботи, що присвячені безпосередньо П. Етвешу та його оперним творам. Причому, як наполягає дисертантка, їх (оперні твори) треба сприймати у цілісності творчого методу та усієї діяльнісної системи композитора, тому шлях до їх аналітичної оцінки пролягає крізь розгорнуті, виважені та добре прокоментовані виклади біографічних даних, хронологічні визначення етапів творчого шляху, процесу навчання та творчого зростання, потім власної освітньо-просвітницької праці угорського майстра, який повністю реалізує, як думається, завдання «створення угорської академічної музики сучасного типу» (про яке пише п. Сокачик на с. 40 як про засадниче для угорських композиторів XX століття).

Перші два розділи дослідження сприяють створенню цілісного уявлення про напрями розвитку угорської композиторської школи від романтичної доби – впродовж XX століття й до сьогодення, таким чином надаючи важливий та багато в чому новий історіографічний матеріал; вони

також реконструюють досягнення європейського, передусім угорського, музикознавства у пізнанні національної музичної культури в її історичному та жанрово-семіологічному зростанні, що підсилює їх методично-пізнавальну важливість. Відкриваються також суттєві для композиторського самоздійснення діяльнісні чинники, пов'язані з освітньо-просвітницькими програмами, наприклад творчі завдання «школи Кодая», що стала важливим кроком у розвитку музики Угорщини, також роль «Етвеш-інституту» та міжнародного фонду сучасної музики «Етвеш», на організованих яким курсах, причому також глобалізованого міжнаціонального типу, дисертантка побувала особисто (у листопаді на воркшопі з японським композитором Тошіо Хосокавою та в лютому 2017 року на майстер-класах з французьким композитором Паскалем Дюсапеном, див. про це. На 101–102 с. дис.).

Вивчаючи творчу місію Петера Етвеша як «посла угорської музичної культури у світі», який здатен забувати про власні творчі інтереси, дбаючи про популяризацію угорської музики, Рената Сокачик висвітлює основні види його діяльності *(композиторську, диригентську та просвітницьку),* намагається вивчити його інтерпретативний виконавський метод як такий, що дозволяє проникати і у царину композиторських інтенцій, підкреслюючи як корінну рису мислення Етвеша намагання уникнути суб'єктивизму та пильну увагу, деталізоване прискіпливе ставлення до музичного тексту (див. с. 84 та ін.). Дуже коректно та змістовно відображений «трикутник» творчих особистостей Етвеш – Циммерманн – Штокхаузен, який переконує у важливості безпосереднього вчительства й постаті вчителя у формуванні композиторської майстерності; взагалі музикознавча презентація творчої постаті Петера Етвеша відбувається дуже виважено, з врахуванням різних життєвих та мистецьких обставин, видається достатньо повною й переконливою у професійно-композиторському вимірі. Це забезпечує глибоке проникнення у стильові наміри композитора та відповідну до них, тобто цілком коректну, типологію оперної творчості Етвеша, чому й присвячені третій та четвертий розділи дисертації.

Вони є найбільш продуктивними в текстологічному сенсі та свідчать про широку обізнаність дисертантки у змісті та долі оперних творів Етвеша, також в їх постановочних траєкторіях. Дисертантка простежує за жанровими ознаками та стильовими рисами усіх 12 опер Етвеша, виділяючи три основні жанрові групи – «великої опери», камерних постановок та особливого авторського «музичного театру», таким чином знаходячи узагальнюючі типологізуючі риси оперного мислення композитора. З іншого боку, за власним судженням Етвеша, котре підтверджується й різноманітністю способів створення ним оперного тексту, кожний його новий оперний опус – це і «новий етап творчості, з новим та неочікуваним акцентом на певний компонент театрального мистецтва», і «освоєння нового різновиду світового театру» (с. 92), і, нарешті, нова жанрова інтерпретація можливостей оперної вистави – *оперної музики*.

Створення *нового уявлення про оперну музику, тобто про звучання оперної мови як музичної і з боку музики інтегрованої*, не дивлячись на множинність вербалізованих умов, різність словесних мов, що передують оперному сонору, постає головним досягненням композитора та його провідним інноваційним напрямом у інтегрованій композиторсько-виконавській оперній діяльності. Виявлення *нових музичних якостей* опер Етвеша, що впливають на тлумачення усіх жанрових складових, від вибору сюжетів і персоналій до тембрового визначення інтонаційних комплексів, є головним аналітичним досягненням Ренати Сокачик, причому більшості з інноваційних рис аналізованих опер дисертантка намагається знайти естетико-семантичне пояснення й підтвердження. Важливим у цьому відношення стає прослідковування «японської лінії» у творчості Етвеша, яка стосується багатьох виразових параметрів й впливає на вироблення узагальненої символіки в мовних реаліях «музичного театру», як *жанрового авторського різновиду оперної вистави.*

Особливою змістовою рисою, що пояснює привабливість для композитора японської культури, ритуаліки японського театру, східних

споглядальних настроїв є *тема смерті в її антиномічному сполученні з темою життя* та, як відгалуження від неї, тема самогубства, що може тлумачитися у *розсіяному (дифузному) семантичному плані як тема розставання – прощання з життям* (особливо яскраво демонструється у «Трьох сестрах»). Дана специфічна, естетично усталена та, водночас, особистісно поглиблена (відображує власні переживання композитора, пов'язані з самогубством сина та деяких сучасників-митців) й оригінально трактована тема (семантична установка) зумовлює, по-перше, загальну *трагічну експресію* «музичного театру» Етвеша, по-друге, нове тлумачення оперного мелосу, зокрема вокального, але у тісному поєднанні з театралізованою грою інструментальними тембрами (персоніфікацією темброві драматургії), веде до виникнення специфічних форм оперного речитативу та, відповідно до цього, особливих сценічно-музичних функцій оперних виконавців як *речитаторів*.

Р. Сокачик відзначає, що у концепціях оперних творів відображується розуміння композитором традиції харакірі як онтологічно значущої: «він ототожнюю цю подію з витвором мистецтва, який потребує не менше фізичних та психологічний зусиль й сконцентрованості, ніж створення складного мистецького опусу…» (див. с. 114 дис.), також як події, що виявляє особистісні відносини людини з часом. Це надає, на нашу думку, оперній поетиці П. Етвеша вираженої *екзистенціалістської тенденції*; і ця тенденція пасує йому значно більше, аніж так звана постмодерністська; дисертантка декілька разів вказує на останню як на підходящу для визначення оперного стилю Етвеша дефініцію (на с. 157, 189–190, д. і.), але, на нашу думку, вона вже явно втрачає сьогодні свою актуальність та є надзвичайно розмитою. Що ж стосується трагічного як естетичної універсалії, то воно зберігає свою дієвість і смислову важливість для оперного театру в його укорінених семантичних константах. І Етвеш безумовно це відчуває у своїх пошуках піднесеної та експресивної синтетичної музичної мови.

Що стосується самої дефініції музичного театру, то вона залишається дискусійною ще від античних часів, а європейська оперна творчість лише підсилила суперечливість цього поняття, оскільки запропонувала достатньо широкий набір авторських моделей такого театру. Причому навіть коли П. Етвеш пропонує власне визначення цієї жанрової іпостасі академічного оперного твору, його важко приймати як остаточне, оскільки, звичайно, «домінування елементів театру над музичними», яке він декларує (див. с. 129 дис.) насправді вказує на потребу в насиченні музичного матеріалу особливими інтонаційно-артикуляційними прийомами, на підсилення експресії саме музичного мовлення шляхом «умузичнення» словесних синтагм та вчинково-сценографічної сторони оперного образу.

Тому й допускається, за аналітичними спостереженнями Р. Сокачик, виділення «комплексів тематик», що мають місце в кожній опері – «в яких композитору комфортно творити, серед яких зображення ритуалу (харікірі зокрема), меланхолія, фарс, сон/мрії, зображення нереальних, уявних явищ, осіб та місць», тобто зовсім різнорідні речі, але вони всі виражаються за посередництвом звукових комплексів, музичним шляхом (див. с. 128).

На жаль, більш детально представити та визначити за провідними типологічними жанровими тенденціями «образні тематики» опер Етвеша дисертантці не вдалося, тому відкритими залишаються питання про ті стильові параметри та стилістичні тенденції оперної творчості Петера Етвеша, які засвідчуються його музично-мовними інноваціями. Але ми розуміємо, що це питання є і найбільш складним, і таким, що потребувало тривалої підготовчої контекстуальної роботи, котра й була здійснена у дисертації Сокачик.

Також на майбутнє, напевне, залишається й питання про бартоківську естафету, яку спроможний прийняти Етвеш – як про те, що його може надихати на створення угорськомовної опери. Але вже зараз зппитаємо, що, на думку дисертантки, мав на увазі Етвеш, коли оголосив, що «значно краще

можна відчути мелодику тієї мови, якою не розмовляєш» (див. про це с. 104 дис.)?

Звертаючись до сторінок роботи, пов'язаних з розглядом опери «Три сестри», зауважимо, що цей твір, як особливо-знаковий у житті та оперній творчості Етвеша, заслуговує на більш глибинне розкриття образної та музичної концепції, зокрема з боку семантики прощання та її відображення у ладо-гармонічній символіці. Погоджуючись з тим, що ця опера не є простою музичною адаптацією п'єси А. Чехова, важко прийняти думку, що композитор спрощує образи головних героїв опери, тим більш, що дисертантка знаходить в новому тлумаченні цих образів «архетипні рухи», а це навряд чи можна сприйняти як спрощення. Дещо більшого (у дискурсивному сенсі) заслуговує і запроваджений композитором принцип секвенціювання оперної дії – образного змісту, причому у двох вимірах: у сюжетно-подієвому порівнянні секвенцій між собою; у протиставленні іманентного плану (й плину) музичного матеріалу вербальним та видовищним характеристикам. І, звичайно, варто враховувати досвід режисерсько-постановочних рішень, що стосовно сучасної оперної творчості є необхідним компонентом жанрової форми, жанрового рішення, як це засвідчував і сам Петер Етвеш.

Також хочеться спитати, наскільки правильно вважати слова Ольги (однієї з сестер) «Музика грає так весело, бадьоро, і хочеться жити! О боже мій! …Музика грає так весело, так радісно, і, здається, ще трохи, і ми дізнаємося, навіщо ми живемо, навіщо страждаємо…» тим *музичним моментом* чехівської драми, з якого виростає опера Петера Етвеша «Три сестри» (як про це пише Р. Сокачик на с. 178–179), особливо якщо враховувати «прописане» композитором музичне звучання – звучання вокальних голосів?

Тут ми вже опиняємось на території музикознавчої інтерпретації, завдання якої відносно оперної музичної авторської символіки завжди є непростим, потребує спеціальних аргументацій. Це стосується і

запропонованого у вступі генетичного методу, що повинен виявляти «техніку використання японських традицій на інтонаційному («Харакірі») та жанровому рівні (театру *но* в опері «Харакірі», *бунраку* в «Радамесі», *кабукі* в «Трьох сестрах»)» (с. 19). Бажано уточнити, шо малось на увазі у цьому випадку та з якими музично-стилістичними засобами пов'язане.

Визначаючи композиційні та стильові особливості опери Петера Етвеша «Ангели в Америці», п. Сокачик пише, що це мюзикл за жанровим визначенням і це є несподіваним для композитора, в операх якого «на першому плані перебуває театр, а не музика». Вже з прямолінійністю цього висловлення нам важко погодитись, особливо враховуючи попереднє обговорення методу Етвеша, але далі неясність жанрового градування зростає. Дисертантка пише, що, «на відміну від оперети, основу якої становить музика твору, у мюзиклі вона відіграє роль лише одного з формотворчих компонентів, а якщо позбавити мюзикл музики, п'єса буде придатною для постановки у драматичному театрі» (с. 161). За нашим переконанням, мюзикл відрізняється якраз зростанням драматургічної ролі музичного матеріалу, але якщо, на переконання дисертантки, це не так, то нівелюється попереднє твердження про невідповідність мюзиклу жанровим інтересам Етвеша. Звичайно ця легка дискурсивна плутанина, а також окремі дискусійні моменти відзначені раніше, не знижують цілісного, дуже позитивного враження від дослідження п. Сокачик.

Два змістові плани дисертації Ренати Сокачик, а саме, характеристика угорської композиторської школи у її прямуванні до сучасності та представлення авторської музично-творчої системи Петера Етвеша взаємодіють між собою впродовж усього дослідження. Магістральним та пов'язуючим усі змістові виміри роботи залишається висвітлення призначення композитора у сучасному світі, зокрема його відповідальності стосовно вибору (створення) жанрових музичних форм. І саме це стає головним чинником оригінальної наукової оптики дисертаційної роботи.

Взаємодія історіографічного наративного і теоретичного типологізуючого підходів, підсилення й укрупнення персонологічного напряму вивчення сучасної композиторської творчості, визначення нових жанрових параметрів оперної поетики як відображення особистісних семіологічних композиторських інновацій засвідчують головні методичні тенденції дослідження Ренати Сокачик.

Нарівні з виявленими у Висновках фактологічними та предметно-змістовими результатами дослідження, вони дозволяють впевнюватися у відповідності даної дисертації сучасним вимогам до наукових досліджень (кандидатських дисертацій) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Публікації за темою дослідження та автореферат дисертації висвітлюють її провідні теоретичні й аналітичні позиції. У цілому, автор дисертації заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за означеною спеціальністю.

Доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи
ОНМА ім. А. В. Нежданової **О. І. Самойленко**

Підпис Самойленко О. І
Засвідчую:
Нач. відділу кадрів Тельнакова Т.М.