

ВІДГУК

на кваліфікаційну працю Олексія Дмитровича Фартушка
«Хорова поліфонія в системі композиторського стилю
(на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського,
О. Щетинського)», представлену на здобуття наукового ступеня
доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво»
(02 — «Культура і мистецтво»)

Розуміння характерної для мистецтва ХХ ст. біполярності мистецьких тенденцій в умовах фактично постійної кризи музичної мови виявляється одразу. Вже в обґрунтуванні актуальності теми здобувач заявляє про «пошук нових концептуальних рішень, відповідних засобів виразності» (с. 17), як один полюс – «відкриття стародавніх пластів культури» та інші суголосні ідеї (с. 17) та другий – «в межах осучаснення композиторського письма» (с. 17). І, водночас, задаючи важливий для всієї праці методологічний акцент, О. Фартушка констатує значення «призми «чуже – своє»» (с. 17) для обох цих магістральних векторів концепції дослідження. Уточнення ракурсу вияву цього наголошування також набуває сутнісного значення і, знову ж таки, вказує на ще одну смислову пару: «універсальне поліфонічне мислення – система композиторського стилю». Процесуальний контекст їх взаємодії означається як метасистема «композиторська творчість – виконавство – хорознавство» (с. 17).

Оскільки проблема хорової поліфонії у творчості і виконавстві є до певної міри «класичною», подальша конкретизація стає необхідним елементом виявлення рівня опанування дисертантом теоретичної і методологічної бази, обраної для власного дослідження і одночасно – наголосом на його *виконавській спрямованості*. Відтак, фактично з перших сторінок складається цілком чітка уява про сферу науково-практичних пріоритетів О. Д. Фартушка, що вдало констатується у формулюванні мети дослідження (с. 18).

Реалізацію її досягнення пошукувач вибудовує через логічну низку завдань, хоча в їх переліку з якихось причин *зник виконавський складник*. Натомість, як підсумок, з'являється масштабне і заслуговуюче

на окреме вивчення – це «охарактеризувати специфіку жанрової системи хорової творчості композиторів-поліфоністів» (с. 19), що логічно узгоджується із предметом дисертації.

Окремого наголошення потребує підбір знакових композиторських імен, чия творчість послугувала для вирішення цих завдань. Цей заявлений у темі ряд опирається на вдалий підбір творів для вивчення «хорової поліфонії, як засадничої константи стильового мислення композиторів ХХ століття» (с. 19) (за наявності у змісті опусу Д. Лігеті). Втім, цей до певної міри несподіваний аспект отримує мотивацію у конкретизації контекстуального розширення – апелюванні до безсумнівно видатних хорів А. Шнітке, І. Щербакова і Д. Бочарова. Імпонує висока оцінка творчості О. Щетинського, чиї хорові полотна залучені до аналізу внаслідок їх реальної відповідності всім критеріям вибору музичного матеріалу: і «генетичного зв'язку з європейською поліфонічною традицією», і «домінування раціонального мислення», і «уособлення парадигмальних змін в контексті розвитку хорової поліфонії ХХ століття» (с. 19).

За чіткого окреслення застосованих методів і теоретичної бази здійсненої праці, вивіреном і чітким є методологічне бачення вирішення поставлених завдань. Серед визначення наукової новизни дисертації зацікавлюють практично всі позиції, передусім – «обґрунтування цілісної концепції хорової поліфонії для осягнення її ролі, як усталеної константи стильової системи музичної культури ХХ ст.» (с. 21), «визначення концептуальних засад аналізу хорової поліфонії, як аналітичного інструментарію в аспекті поліфонічної свідомості культури ХХ ст.» (с. 21), а також «надання системи дефініцій категорії «хорова поліфонія» в онтологічному, текстологічному, виконавському та слухацькому вимірах» (с. 21).

При попередньому знайомстві із дисертацією певне здивування викликало те, що обґрунтування дефініції «хорова поліфонія» винесене у

другий розділ. При цьому текст першого «Історико-теоретичні аспекти вивчення поліфонії європейської традиції (від генези до ХХ ст.)» зосереджено на «системі понять та категорій аналізу хорового твору» (1.1), «авторських концепціях поліфонії як музичного явища» (1.2) і навіть надзвичайно об'ємному по своїй суті контексті «музичного мистецтва ХХ століття в дзеркалі теорій жанру та стилю» (1.3).

Надалі подається стислий огляд визначення самої поліфонії і розвитку поліфонічних жанрів, прийомів, поліфонічних стилів у зв'язку із називанням епохальних стилів і, врешті, на основі праці В. Фрайонова, констатуються такі естетичні засади поліфонії ХХ ст., як інтелектуалізм, художня узагальненість її образної системи, раціональність художнього сприйняття.

Теоретично вивірено, що із загального «поліфонічного поля» виокремлено контрапункт, при тому проакцентовано на багатозначності терміну, що є важливим з огляду для неостильових інтенцій і взагалі композиторських пошуків ХХ століття (с. 29). Серед масиву робіт, котрі присвячені контрапункту, дисертант виокремлює праці С. Танєєва та Е. Курта. Але, за відсутності бажаного узагальнення щодо еволюції поглядів і на поліфонію, і на контрапункт у «класичних» працях, виникає таке **запитання**: чим було викликане таке зацікавлення саме до цього явища в поліфонічній творчості у представників – з історичного огляду – пізнього романтизму і постромантизму? **А також**, як вплинув на композиторську творчість зауважений дисертантом аспект щодо застосованості Е. Куртом у праці, написаній в період бурхливого розвитку авангардних течій (1917), поняття потенційної та кінетичної енергії в поліфонії (с. 30) у взаємозв'язку із «психічними процесами» (с. 30). Такі уточнення видаються важливими, оскільки надалі викладаються міркування, що стосуються «онтологічного зв'язку мислення та психології особистості музиканта» (с. 31).

Так, у підрозділі «Поліфонічна свідомість / Поліфонічне мислення» О. Д. Фартушко вказує, що «нагальним питанням є визначення поліфонічного типу художнього (музичного мислення) з урахуванням усіх суб'єктів музичної комунікації» (с. 31) і надалі залучає до цього такий популярний сьогодні поняттєвий вислів, як «картина світу» у її різних, безпосередніх та метафоричних тлумаченнях, й авторський «поліфонія свідомості» (В. Зінченко). Останній вдало ілюструється таким висловом: «Багатоголосна, поліфонічна свідомість вимагає не тільки нового методу вивчення, але й особливого *поліфонічного художнього мислення*» (с. 33). Однак, з огляду на музикознавче дослідницьке поле, найбільш раціональним є звернення до визначення Л. Шаповаловою у руслі моделювання *метаструктури свідомості з її безпосереднім спрямуванням на суб'єктів музичної творчості та комунікації* (с. 34) і О. Самойленко про «*нарощення сенсу в музиці через нарощування певних структур*» у процесі «*самозростання музичного "логосу"*» (с. 37-38).

Врешті, перевівши виклад у музикознавче русло і опираючись на сутнісні висновки багатьох вчених, пошукувач пропонує «*дефініцію поліфонічного мислення, в основі якої покладено комунікативну функцію Я-свідомості та розуміння як полілогу*» (с. 38). Саме визначення звучить так: «Поліфонічне мислення в музиці – це художній тип світобачення митця, коли Я-свідомості у невербальний (інтонаційний) спосіб моделює художній світ твору через паритет голосів (полілог), що функціонує як структурна єдність на основі множинних зв'язків елементів стильової системи (лінейних, ритмічних, фактурно-тембрових, артикуляційних)» (с. 38). У ньому присутній такий сильний аспект, як «паритет голосів (полілог)» у зв'язку з дуже доречним зверненням до проблеми семіотики в музичному творі та висвітленням авторських концепцій поліфонії як музичного явища (підрозділ 1.2). І вибір такого ракурсу є справді концепційним. Він дозволяє виокремити специфічні риси поліфонічного мислення у творчості ХХ ст, як, наприклад, «смилова амбівалентність

(полівалентність) інтонаційного мовлення» і «діалогізм, множинність, процесуальна відкритість, контрастність» з типологією художнього контрапункту (Т. Франтова). Це також «взаємозалежність функціональних і структурних особливостей поліфонії – «від змісту до прийому, від політематизму, поліструктури, полтімбровості до специфіки етапів становлення музичної драматургії твору, функціонування поліфонії в просторі та часі, від змістової місткості поліфонічних прийомів до полістилістики, від змістової поліфонії авторського стилю до діалогу культур, політемпоральності»» (Г. Завгородня).

Всі спостереження стисло, але напрочуд успішно підсумовує висновок самого дисертанта про універсальність самої категорії з виходом на загальномистецький і навіть загальнокультурний контекст: «логіка суто музичної природи стала універсальною логікою мистецтва та культури ХХ століття» і відбулася «поліфонізація як свідомості митців, так і самосвідомості культури ХХ століття» (с. 51). Такий висновок є безсумнівним успіхом, який надає істотну методологічну основу наступній аналітиці. Його підтверджують тези щодо множинності та поліфонічності в онтології жанру як системного явища музичної культури (с. 55), попередніх зауважень щодо поліфонії І. Стравінського (с. 62), «полісистемного контрапункту» (Ю. Ніколаєва) у творчості А. Шнітке (с. 65), «стильового прилагодження до першоджерела та поступової його трансформації та перевтілення у власний матеріал» і, врешті, «поліфонію стилів» в одному творі у мистецтві Е. Денісова (с. 65) та інших композиторів.

Другий розділ – *«Хорова поліфонія як складова сучасного хорознавства та композиторської практики ХХ ст.»* – звернений до з'ясування суті поняття «хорова поліфонія» та його розкриття на матеріалі двох творів – «Canticum sacrum» І. Стравінського (2.2) і «Реквієму» Д. Лігеті. Автор розгортає виклад від констатацій естетико-філософського, культурологічного, семіотичного рівнів і до поглиблення та уточнення

хорової специфіки поліфонії через дифініцію «хорове письмо». Втім, в таке, на перший погляд, цілком передбачуване русло він влітає не тільки цілком сучасні (з точки зору синергії і навіть звичної комплексності) визначення в онтологічному, композиторському (додаймо – універсально-стильовому) сенсі визначення. Більше того, визначено виконавський дискурс «хорової поліфонії» ... – це відтворення діалогічних зв'язків між компонентами хорового твору та суб'єктами їх виконання в багатомірності “живого тексту” засобами виконавської поетики» (с. 78) (підкреслення моє. – Л. С.). На мою думку, тільки це формулювання заслуговує присудження пошукуваного ступеню!

Але, виконуючи належні вимоги до опонування, повернемося до інших аспектів дисертації. Наприклад, у багатьох творах автор дисертації виявляє констатований вище перехід від опозиції «свій-чужий» до полілогу стилів і жанрів (наприклад, синтез симфонії та меси у Другій симфонії А. Шнітке «St. Florian»; поліфонія на основі синтезу розспіву та аналогів принципів іконопису у «Богородице, Діво, радуйся» І. Щербакова; «Прощай, світе» Д. Бочарова з ідеєю полілогу символів в канві перманентної техніки). Аналіз цих творів дозволив дисертанту сформулювати ще одну дефініцію: «хорова поліфонія – це модель звукообразного світу, що сприймається як смисловий контрапункт та є найдосконалішим способом духовної комунікації» (с. 87). Як констатує автор, ці чотири дефініції формують понятійний комплекс, візуалізований у додатку. Наступне визначення видається не менш істотним, оскільки в ньому враховано багатоаспектність, комплементарна дія усіх суб'єктів творчості і «поліфонія смислів як концептуалізація перманентного поліфонічного мислення» (с. 88).

Концепційне дотримання ідеї множинності *поліфонічного художнього мислення*, проявленого на семантичному рівні, простежується при демонструванні ретельно здійснених аналітичних спостережень у підрозділі «Хорова поліфонія в “Canticum sacrum” І. Стравінського» (2.2).

Очевидно, тому дисертант застосовує і апробований в багатьох дослідженнях принцип полілогу мистецтв і навіть філософсько-естетичних систем різних історичних етапів, за допомогою якого з'ясовує особливості стилістичних (у т.ч. – поліфонічних) прийомів і виходить на стильові узагальнення.

У тексті наступного підрозділу («Д. Лігеті "Реквієм": поліфонія сонорних пластів») цей принцип витримується і при виборі матеріалу, що надає праці важливої змістовно-сислової цілісності. Я маю на увазі «крок» до аналізу зразка мікрополіфонії, як одного з вищих проявів раціональності в музичній творчості, що можна розцінювати як прояв активної діалогічності в самій основі композиторського мислення, поліфонічно «інший ракурс» погляду на взірці поліфонії строгого стилю. До речі, жанровий чинник виявляється істотним для формування своєрідної архітектонічної арки з наступним розділом, у центрі якого – Реквієм П. Гіндеміта. Важливим є те, що в обох випадках підсумовування здійснюється у руслі висвітлення виконавських особливостей, головний з яких влучно визначено у підсумках до аналізу твору Д. Лігеті як «поліфонізацію виконавського простору», що сам по собі привносить новий ракурс у розуміння просторових ресурсів хорового виконавства.

Текст третього розділу дисертант розгортає, виходячи з концепту «семантична поліфонія жанру» і застосовує запропоновану І. Гулеско цікаву типологію реквієму. Очевидно, що відображення в ній універсального (латинського), національно специфічного (німецького протестантського) та апріорі індивідуального (реквієм на поетичній основі) – як і опора на апробований А. Єфименко семантичний підхід до реквієму та класифікацію реквіємів ХХ ст. у дослідженнях Н. Мохової, – само по собі є успішною методологічною основою для реалізації власної концепції.

Вкотре демонструючи майстерність в оперуванні спостереженнями і висновками своїх попередників (окрім вищеназваних, також й інших), О. Фартушка формує ґрунтовний огляд праць відповідної тематики. І при

цьому він пропонує важливий і далекосяжний висновок, який засвідчує його глибоке розуміння семантичних і стильових процесів, притаманних творчості минулого століття: «Розмивання» жанрових меж реквієму призводить, по суті, до його розчинення в широкій області траурної похоронної музики, внаслідок чого як його зразки наводяться твори, що часом не мають навіть відповідного жанрового «імені»» (с. 119).

Тому виникає певна «інтрига»: яким чином таке бачення виявиться при аналізі художньої концепції Реквієму П. Гіндеміта, до якого дисертант проторує шлях через оглядову систематизацію характерних прийомів у написаних композитором раніше хорових творах, а також засобів досягнення взаємодії драматургічних планів? Серед них важливо вказати на зауваження про присутність у опусі ознак «зустрічної композиції», з ідеєю якої, ймовірно, можна асоціювати типові прийоми зіставлення теми / тем у класичній поліфонічній фактурі на шляху до досягнення заключного резюмуючого проведення. О. Фартушка спостеріг також і «велику кількість точок перетину в різних комбінаціях, що є яскравим унаочненням поліфонії драматургічних планів» (с. 136).

У наступних підрозділах продемонстровано методологічно вивіреним аналіз семантичних структур Реквієму, що логічно приводить до висновку про наявність у творі «багатовимірної смислової поліфонії» (с. 145) і типологічне та індивідуальне спостереження в хорових фугах П. Гіндеміта.

До певної міри несподіваним кроком у заключному розділі дисертації є безпосереднє декларування пріоритету виконавських аспектів в аналізі хорової поліфонії у кількох творах О. Щетинського, хоча текст демонструє логіку і дещо стислу модель проаналізованих вище творів. Втім, уникаючи запитання, можна припустити, що таке вирішення продиктоване бажанням звернутися до питомої української хорової традиції і, у зв'язку з цим, зверну увагу на чудове спостереження про «спорідненість інтонування з практикою ісихазми, що є практикою розумно-сердечної молитви, поєднана з контролем за всіма помислами»

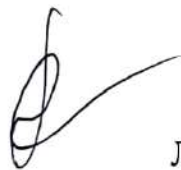
(с. 154). Окремо потрібно відзначити стиль аналізу творів харківського композитора, який цілком відповідний загальному «панівному тону» представленої дисертації.

Висновки дослідження виструнчені відповідно до його завдань. При цьому кілька визначень, які виходять за межі обов'язкового матеріалу, заслуговує на особливе схвалення (наприклад, апелювання до хорового письма як аналітичного інструменту і способу пізнання хорової поліфонії (с. 171), або ж формулювання дефініції хорової поліфонії з огляду на усіх суб'єктів музичної комунікації).

Автор зробив достатню кількість публікацій та апробацій за матеріалами своєї дисертації.

Отже, кваліфікаційна праця «Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)» відповідає сучасним вимогам ВАК України, а її автор **Олексій Дмитрович Фартушка** здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»).

Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри методики
музичного виховання та диригування
Прикарпатського національного
університету ім.В.Стефаніка



Л. І. СЕРГАНЮК

