

Відгук на дисертацію  
Шадька Максима Олександровича  
«Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама»,  
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»).

«Джордж Крам – американський композитор, який створив свій особливий світ музики, неймовірно гарний. Крам використовує розширені прийоми гри на інструментах, заповнює твори великою кількістю символів. Його партитури – це витвори живописного мистецтва, але вони не просто умоглядні, за гарним оформленням слідує дивовижне звучання. Крам залишається своєрідною річчю в собі, наслідувати його досить складно, але те, що він робить, не може не впливати». Цими словами я намагався передати своє захоплення творчістю Дж. Крама в інтерв'ю 2015 р. виданню “Artmisto”, відповідаючи на запитання про речі, які змінили мене як музиканта.

Представлена на захист робота є першим в Україні дисертаційним дослідженням, яке повністю присвячено творчості видатного американського композитора Джорджа Крама. Сам по собі цей факт вже забезпечує безперечну актуальність роботи та її наукову новизну. Як не лише науковець, але ще й діючий композитор я можу на власному прикладі засвідчити значущість впливу творчих здобутків Дж. Крама на сучасну, зокрема українську музику, до якої маю честь належати. Отже, не вважаю перебільшенням сказати, що дослідження pana Шадька є довгоочікуваним і назрілим.

У формулюванні об'єкта та предмета дисертації здобувач пропонує два основні ракурси дослідження творчості Дж. Крама. Об'єктом дослідження обрано «новітню американську фортепіанну музику ХХ століття», отже приналежність композитора до американської музичної культури стає водночас відправною точкою і певною домінантою наукової розвідки. Дисертант не пояснює, що саме мається на увазі під терміном «новітній», але з подальшого тексту роботи стає зрозумілим, що «новітність» визначається насамперед не в суто «часовому» (історичному) вимірі, але скоріше як певна якість, що характеризується експериментальністю, новаторством, авангардністю пошуків.

П. Шадько вдало окреслює предмет дослідження, зосереджуючись на одному, втім, вірогідно, найяскравішому компоненті багатогранного доробку композитора – феномені «розширеного фортепіано». Дійсно, як засвідчує вищенаведена цитата з мого власного інтерв'ю, використання «розширених» прийомів гри на інструментах (технік) є найбільш помітною рисою

індивідуального композиторського стилю Дж. Крама. Отже, ці два ракурси зумовлюють тричастинну структуру роботи, в якій творчість Дж. Крама представлено, з одного боку, як своєрідний вінець розвитку американської музичної культури, котрій притаманний великий ступінь експериментування, з іншого – як значущу і модерну фазу еволюції фортепіано як музичного інструмента.

Перший розділ роботи присвячено вписуванню постаті Дж. Крама у загальний контекст історії розвитку фортепіано та його звукових образів, пов'язаного також зі змінами у механіці інструмента та пошуками нових способів звуковидобування. В цьому розділі також представлено детальний огляд наукової літератури про композитора, окреслено ступінь наукового осмислення його творчості та виявлено проблеми, що залишилися на периферії інтересів вчених. На особливу увагу заслуговує запропонована дисертантом класифікація фортепіанних новацій у музиці ХХ століття. Здобувач виокремлює три головні тенденції оновлення звучання фортепіано: збагачення композиторських виражальних засобів за умови збереження усталених виконавських прийомів, спроби реалізації мікротоновості та пошуки нестандартних прийомів звуковидобування. Слід зазначити, що така класифікація є досить незвичною і доволі суперечливою через кількісну та якісну непропорційність творчих результатів втілення цих тенденцій. Маємо на увазі пошуки мікротонового фортепіано. Втім декілька десятиліть тому висловлення незадоволеності результатами пошуків нестандартних прийомів гри, вірогідно, також було б виправданим, але зараз може сприйматися лише як необізнаність. Тому почекаємо подальших результатів оновлення фортепіано через втілення мікротоновості (як цікавий сучасний приклад назовемо творчість американського композитора Майкла Гаррісона), а поки зазначимо обґрунтованість запропонованої дисертантом класифікації та її методологічну цінність, яка підтверджується стрункою структурою представленої роботи та логічністю ходу думок здобувача.

У другому розділі розглядається творчість піонерів пошуків нестандартних прийомів фортепіанного звуковидобування – Генрі Кауелла та Джона Кейджа, які не випадково, як показує здобувач, були представниками саме американського музичного мистецтва. Розділ містить перші в українському музикознавстві детальні аналізи творів, в яких найяскравіше втілились новації композиторів. Здобувач досліджує зв'язок між використанням нестандартних прийомів гри і музичною драматургією творів.

У третьому розділі представлено аналіз фортепіанних творів Дж. Крама, детально описано усі складові «розширеного фортепіано», досліджено зв'язок між звуковидобувальними новаціями та специфічною семантикою опусів

композитора, дійдено до головного висновку про нерозривну цілісність інноваційних виконавських прийомів та унікального програмного наповнення.

Дисертацію вирізняє численність надзвичайно цікавого фактичного матеріалу, широка джерельна база, велику частину якої складають іншомовні розвідки (99 з загальної кількості 272 позицій), логічність викладення та обґрунтованість висновків. Утім, як будь-яке актуальне й цікаве дослідження, представлена робота не може не викликати певні зауваження і запитання. Дозволю собі їх висловити.

До першої групи належать зауваження і запитання щодо використання дисертантом певних теоретичних термінів. Так, неодноразово здобувач використовує поняття «фоніка». Це поняття не входить до числа загально вживаних в українському чи світовому музикознавстві і тому потребує пояснення. На жаль в тексті не надано визначення цього поняття. У різних словниках знаходимо визначення «фоніки» як терміну, що означає звукову організацію поетичного мовлення. Безумовно, у лінгвістиці чи філології цей термін має велике методологічне значення, але у музикознавстві чи не є він тотожним «звучанню» як такому? Принаймні саме так я його прочитував у тексті дисертації. Чи я правильно розумію значення цього слова в тексті роботи, чи дисертант вкладав в нього певний додатковий специфічний зміст? Якщо так, то який? Чим «фоніка» відмінна від «фонізму»? Якщо це різні поняття, як можна розрізнити прикметник «фонічний», похідний від «фоніки», і «фонічний», похідний від «фонізму»?

Певне зауваження викликає і використання слова «інтонаційний». Дисертант часто вживає його, насамперед у сполученні з іншими музичними термінами, наприклад «мотивно-інтонаційний», «фактурно-інтонаційний». Можна зробити висновок, що дисертант є прихильником інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, яка дійсно є надзвичайно поширеною у радянському та пострадянському (але не в світовому) музикознавстві. Утім, як відомо, Асаф'єв не залишив точного визначення цього поняття, як і похідних від нього, що, на мою думку, по-перше, знижує його методологічну вартість, по-друге, вимагає пояснення цього терміну, якщо він використовується. Крім того, слід зазначити, що поява в 1930-х роках і подальша поширеність цього поняття в радянському музикознавстві були пов'язані, насамперед, як зауважує Річард Тарускін в Оксфордській історії музики 2009 р., з політичною необхідністю «зробити ідеологічний зміст інструментальної музики "об'єктивно" зрозумілим (отже таким, що піддається цензурі)». Некритичне використання цього терміну є сталою традицією і для певної частини сучасного українського музикознавства, що, на мою думку, потребує переосмислення, особливо з урахуванням нагальної потреби відмови від

радянсько-російсько-імперського музикознавчого дискурсу. Враховуючи системність цього явища, прошу сприймати це зауваження не стільки як вказівку на недолік, скільки як заклик до дискусії та роздумів на тему інтонації, значення та значущості цього поняття. В представленій дисертації це поняття не аналізується, не визначається, а ім'я Асаф'єва навіть відсутнє в списку літератури. З аналізу дисертації виникає враження, що здобувач розуміє інтонацію здебільшого як певну невелику послідовність звуків, що має стале семантичне навантаження. Так, на сторінці 196 читаємо: «Мова йде лише про однакову з оригіналом початкову ритмогрупу, інтонаційне наповнення якої суттєво відрізняється. Автор подає тему подвійними нотами, де верхній голос побудований на інакших інтервальних тяжіннях». Тобто інтонаційне наповнення забезпечується інтервальною побудовою теми. На с. 192 знаходимо згадки про інтонації тритону та малої септими, на с. 190 – інтонації великої септими і т.д. Якщо так, то як тоді розуміти поняття «інтонаційний стрій інструмента (фортепіано)», яке згадується на с. 16? Чи його треба розуміти в асаф'євському дусі? Чи може дисертант дати визначення інтонаційного строю інструмента? Чи змінюється інтонація великої септими, якщо її (інтервал септими) зіграти не на клавішах, а на струнах роялю?

Другу групу складають зауваження та запитання, що стосуються конкретних фактів та прикладів, наведених в роботі та їх наукової інтерпретації. На с. 21-22 дисертант стисло окреслює «ключові етапи розвитку фортепіанного мистецтва». В цілому погоджуючись з виокремленням найважливіших фаз розвитку фортепіанного мистецтва, вкажемо на деякі неточності. Так, характеризуючи звучання клавесина та клавикорда, п. Шадько пише: «На відміну від першого (клавесину – *О. Б.*), позначеного відсутністю динамічних градацій та швидкогаснучим звуком, другий (клавикорд – *О. Б.*) дозволяв поступово змінювати гучність й контролювати час звучання струни». З цього твердження виходить, що клавесин не дозволяє контролювати час звучання струни. Це не відповідає дійсності. В механіці клавесина присутній демпферний механізм, який заглушує струни.

До межі XVII–XVIII сторіччя відносить дисертант «переосмислення можливостей клавесину Й. С. Бахом, котрий побачив у ньому співучий потенціал та першим почав трактувати його як універсальний інструмент, збагачуючи фоніку елементами органного, скрипкового й вокального мистецтва». Зазначимо, що, по-перше, на межі століть Баху було тільки 15 років і всі його зрілі твори було написано у XVIII столітті. По-друге, стверджувати, що Бах був першим, хто збагачував клавірне мистецтво елементами органного, скрипкового й вокального мистецтва, – це проявляти зневагу до великих представників барокового клавірного мистецтва, як-от

Фробергера, Пахельбеля, Букстехуде, Польетті тощо, в творах яких усі ці елементи вже присутні. Бах був не першим, а скоріше, останнім бароковим творцем, який геніально розвив та підсумував здобутки своїх попередників. Викликає подив і твердження дисертанта, що «клавесин все ж не відповідав прогресивним слуховим уявленням Й. С. Баха». Цей міф романтичного походження, в якому відображається ідея трактування розвитку мистецтва як постійного прогресу, вже давно спростовано хоча б усією практикою аутентичного руху, не кажучи вже про більш сучасні наукові розвідки, ніж книжка А. Швейцера, на яку посилається здобувач і яку було написано більше 100 років тому.

Також зазначу, що розквіт «блискучого стилю» припадає на перші десятиліття 19-го століття, а не на 18-те століття, як це стверджує здобувач. Не зовсім влучним є приписування симфонічного трактування фортепіано виключно Ф. Лісту. Чи не можемо ми до нього віднести також, наприклад, «Симфонічні етюди» Шумана, його сонати, Фантазію тощо?

На с. 29 дисертант стверджує, що П. Булез та К. Штокгаузен «ніколи не виходять за межі клавіатури, користуючись звичними способами гри на роялі». Якщо для Булеза це твердження видається здебільшого вірним<sup>1</sup>, то Штокгаузен використовує розширені техніки гри в своїх пізніх Клавірштюках (XII-XIV). Клавірштюк Х (1961 р.) весь побудований на використанні різноманітних кластерів, кластерних глісандо, для виконання яких композитор рекомендує рукавички. Кластери згадуються у дисертації досить побіжно, насамперед, у зв'язку з Г. Кауеллом, який вважається їх винахідником. Виникає запитання: чи кластери є звичним способом гри? До якої з виокремлених дисертантом тенденцій оновлення фортепіано він відносить кластери?

На с. 84, аналізуючи відмінності між авторським виконанням та партитурою п'єси «Чарівна відповідь», дисертант ставить запитання, чи це «не вказує на певну поліваріантність виконавського прочитання п'єси»? Додам, що в кінці п'єси Кауелл зовсім інакше, ніж записано, грає акорд мі-бемоль мажор та останню ноту мі-бемоль. Дисертант пише про цей тризвук, що, «розташований у першій октаві, він уособлює єдиний за всю п'єсу акорд, зіграний *pizzicato*» (с.83). Але Кауелл не грає його *pizzicato*! Він грає його на клавішах. А остання нота, яку в партитурі теж позначено *pizzicato*, грається композитором прийомом «mute» – на клавіатурі з одночасним затисканням відповідної струни. Тобто питання про «поліваріантність виконавського

<sup>1</sup> Вкажу на цікавий приклад з Третьої сонати, де композитор вимагає від піаніста тримати декілька гучних акордів на педалі після чого повільно її відпускати, для того щоб демпфери поступово торкалися струн рояля і створювали особливий звуковий ефект. На мою думку, це все ж таки вихід за межі клавіатури.

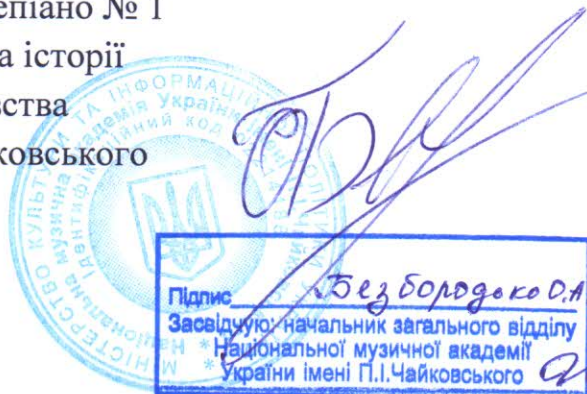
прочитання» стає ще гострішим. Звідси виникає низка запитань про інтерпретаторську свободу щодо нестандартних прийомів гри. Коли виконавець має право їх замінювати? Як грати, наприклад, струнні глісандо, якщо це не позначено композитором, зліва направо чи справа наліво?

На с. 85 дисертант описує походження флажолетних ефектів у композиторів нововіденської школи. Зазначимо, що прообраз цього ефекту можна знайти набагато раніше: у Карнавалі Р. Шумана (кінець п'єси «Паганіні»). На с. 167 здобувач пише про витoki розширеного використання правої педалі у Бетховена та його відкриття в цій галузі, під якими з наведених прикладів мається на увазі, вочевидь, змішування на одній педалі різних гармоній. Зазначимо, що, дійсно, досить часто це вважається відкриттям Бетховена, але це невірно. Такі приклади можна зустріти, наприклад, і в творах Гайдна, і в інших клавірних опусах кінця 18-го століття, коли праву педаль вважали чим-то на кшталт окремого специфічного регістру. Як зазначає К. Гамільтон, «змішування тонічної та домінантної гармоній було типовим способом застосування педалі і може бути знайдено в творах Штейбельта, Дюсека, Адама тощо»).

Насамкінець зазначу, що висловлені зауваження, запитання й побажання ні в якому разі не зменшують цінність роботи, а навпаки, свідчать про її актуальність й дослідницьку перспективність. Враховуючи те, що дисертація М. О. Шадька «Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама», представлена до захисту за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»), відповідає всім установленим вимогам, виконана на високому науковому рівні із застосуванням сучасного наукового апарату та методів дослідження, вважаю, що її автор заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії.

Кандидат мистецтвознавства,  
доцент,

в.о. професора кафедри  
спеціального фортепіано № 1  
та кафедри теорії та історії  
музичного виконавства  
НМАУ ім. П.І.Чайковського



Безбородько О.А.