

## Відгук

офіційного опонента

на дисертацію *Рудь Поліни Валентинівни*

«Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського», подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація П.В. Рудь присвячена вивченню творчості нашого сучасника, активно працюючого композитора Олександра Щетинського. І хоча цей композитор – відомий в Україні та за її межами митець, яскравий представник харківської школи, що має впізнаваний творчий почерк, і хоча він є обдарованим музикознавцем, що влучно пояснює свою (і не тільки) музику, такий вибір наукового предмету безсумнівно дуже непростий. Все ж таки сучасна композиторська творчість, навіть така виразна й неповторна, як у Щетинського, – це невпинний рух, це і попадання в *mainstream*, і непідкорення йому, це перманентні кардинальні зміни, що для наукового осмислення потребують неупередженого погляду, перевірки часом. Надати об'єктивні характеристики, зробити науково переконливі узагальнення в такій ситуації досить важко. Але наполеглива дисертантка не тільки не злякалась очевидних труднощів, а й написала глибоку, структурно чітку та, водночас, широко асоціативну й полемічну роботу, яку важко докорити в суб'єктивному погляді як на багатовекторні стильові перетини української академічної музики, так і на складну для сприйняття та розуміння, філософськи глибоку й непересічну творчість композитора О. Щетинського.

Дослідження Поліни Рудь, як музика, що вивчається, наче і виконує, але вочевидь долає традиційну структуру та причинно-наслідкові зв'язки типових конструкцій музикознавчих дисертацій, що безсумнівно викликає велику симпатію. Так, перша глава, «неосяжно-всесвітньо» названа як тема докторської, присвячена масштабному вивченню культурно-мистецької ситуації українського модерну – постмодерну, авангарду – поставангарду у музичній площині. Вона містить не тільки потрібні узагальнення на основі огляду філософських та мистецтвознавчих робіт, але й по суті демонструє власну концепцію дисертантки, готуючи міцну підставу до подальших розділів. Строкату та чітко невизначену ситуацію історичних та смислових перетинів модерну – постмодерну в українській музиці ХХ-ХХІ століть авторка характеризує як *неосяжну* і *складну*, паралельно з вивченням наукової літератури виявляючи об'єктивні причини цієї *простоти* та *складнощів*. Подібно до очевидного стильового плюралізму сучасної (постмодерної) музики, наукова думка з питань модернізму має непрямий, багатовекторний напрям розвитку і ніби «дозволяє» співіснування різних поглядів. П. Рудь акцентує тут увагу на ключових поняттях філософії постструктуралізму, яка протиставляє лінійним вертикальним структурам

розвитку горизонтальні, деревоподібні ризоматичні. Завдяки цьому в умовах накопичувально-різноманітного сенсу модернізму (де, за визначенням Олени Корчової, «відбувається перехід від класичного до посткласичного типу музичної культури, встановлюється її полістильовий устрій і формуються засади сучасної музичної мови») виокремлюються і його специфічні українські риси, які безумовно резонуватимуть далі з музикою Щетинського (ліризм, кордоцентризм та інші). Дисертантка аргументовано пов'язує розвиток «цілісного» модерністського світосприйняття зі зростаючою на його підґрунті постмодерністською стильовою множинністю. Знайдений приклад «передбачення постмодерну» (П.Рудь) у розглянутих етюдах В. Косенка, безумовно, не є єдиним (можна пригадати багато інших творів). Проте, ремінісцентний, непрямий характер стильових алюзій яскраво демонструє означену тенденцію.

Індивідуальні риси українського музичного постмодернізму чітко проступають в ході дослідження понять «авангард – поставангард». Саме через засвоєння авангардних музичних технік показано, як формувалась, долала кризу й знаходила власне обличчя національно-своєрідна стильова система постмодернізму. Знайдені для ілюстрації фортепіанні сонати представників «київського авангарду», знову ж таки, вихоплені з широкого асоціативного поля. Але і «технологічний» романтик В. Годзяцький, і медитативний лірик В. Сильвестров дійсно є показовими.

Підкреслимо, що П. Рудь спеціально не будує і ніяк не аргументує власного методу аналізу музичного тексту. Але досліджена методологія вивчення постмодернізму практично розкривається у двох найвагоміших аналітичних розділах, присвячених творчості композитора О. Щетинського. Саме тут «мінливий світ» постмодерністських поглядів на буття витончено «прогибається» (А. Макаревич) під знайдену систему координат, яскраво демонструючи окреслену нову стильову парадигму на прикладі індивідуальної композиторської творчості.

Підвищена складність завдань аналітичних розділів полягала не тільки у виявленні характерних рис новаторського постмодерністського сучасного стилю Щетинського та його еволюції, а й в необхідності вперше вивчити більшість різножанрових творів митця. Якщо додати до цього досліджені (і теж вперше у музикознавстві зафіксовані) біографічні дані, стильові витоки, композиторські впливи, узагальнення щодо розвитку певних жанрів української музики (наприклад, хорового концерту), порівняння полістилістичних «шляхів» Стравінського та Щетинського та інші контекстові «ризومي», актуальність й значущість зроблених П. Рудь досліджень важко буде переоцінити.

Еволюцію творчого шляху Щетинського подано тріадично. При цьому, як на наш погляд, всі етапи органічно поєднує рух до метастилію, і суттєвої різниці вони не мають, хіба що у часовому вимірянні. В аналітичних «нарисах» авторки домінує аналіз численної кількості різножанрових та

різномасштабних творів Щетинського, здебільшого програмних. Цей ретельний аналіз, що завжди включає історію створення та виконання, загальну образну характеристику твору, його програму, жанрово-стильові витоки, тип тематизму та його розвиток, драматургію, тобто відокремлює від багатьох інших (менш суттєвих) деталей найважливіші смислові віхи композиторського мислення, демонструє високий професійний рівень музикознавця-аналітика П. Рудь. Найголовніше, що в її аналітичному мисленні подобається, – зацікавлене, дійсне Музикантське прочитання складного, багатовимірною, неоднозначного музичного тексту (що, на жаль, так нечасто зустрічаємо в науковому сьогодні). Аналітичні складові дисертації – її найвагоміша складова та, водночас, її прикраса, а їх інколи полемічний характер тільки посилює таке враження.

Виокремимо головну ідею роботи – спрямованість до полістилістичного синтезу нової якості, до якого поступово приходять Щетинський і який дисертантка виділяє як головну ознаку його творчості на сучасному етапі. Цей синтез охоплює все нові й нові параметри музичних творів і включає, як видно з роботи, спочатку засвоєння «авангардних» технік ХХ століття (атональності, серійності, алеаторики, сонорики та інших). З цього починається аналіз ранніх опусів. Майже відразу відбуваються й перші композиторські спроби поєднання технік у «саморозвитку» (цитую П. Рудь). Більшість проаналізованих у другому розділі творів фактично вписується у цей контекст, а поряд зі спогляданням за провідною тенденцією простежується формування інших стильових констант: особливого відношення композитора до моно-звуку та формування лейт-інтонацій, тонко виписаної оркестрової тканини особливого інструментального складу, поширення звукової палітри ударних, встановлення своєрідного типу програмності з перевагою філософської та духовної тематики, інші. Суттєві якісні зміни означеної стильової тенденції знаходимо у симфонічному творі «Земля Франца Йозефа», де, поруч зі знайденим «саморозвитком» сучасних технік, композитор починає працювати зі стилем віденських класиків та, конкретно, з матеріалом мі бемоль мажорної сонати Гайдна, як зі своїм власним. В художньому рішенні «Реквієму», аналіз якого вагомо завершує другий розділ дисертації, стильові сплетіння сучасних мовних засобів ще більш ускладнюються введенням елементів григоріанського співу, раннього багатоголосся, фігур бароко, оперних мелодій ХІХ століття, про що говорить у коментарях до твору сам композитор. У ретельно проаналізованому *Dies irae* П. Рудь знаходить також інтонаційний натяк на моцартовську *Lacrimosa*, у *Benedictus* – мінімалістські риси.

Нарешті, «полівимірність» стильового світу Щетинського у повну силу демонструється у заключному, третьому Розділі. Аналіз хорової симфонії на тексти Г. Сковороди «Узнай себе» долучає до невичерпних джерел метастилю композитора різномовні фрагменти текстів Г. Сковороди. Нове інтертекстове вимірювання, де задіяні староукраїнська, латина,

давньогрецька, церковнослов'янська мови, органічно поєднується, як констатує П. Рудь, з суто музичними полістилістичними конструктами. І, мабуть, вперше на цьому етапі наукової розвідки дисертантка виокремлює різні функції знайдених конструктів. Так, сучасні техніки з їх дисонантною напругою характеризують людський «мікрокосм», діатонічні старовинні псалмодії – духовний, тобто вони не тільки нероздільні, а й протиставлені.

Увага дослідниці ще більш зосереджується й далі не на кількості поєднаних різностильових компонентів, а на засобах цього поєднання. А накопичувальна площина вже сягає у «невимірний простір»: у «Симфонічних портретах», наприклад, поєднались стилі композиторів Дебюссі, Сметани, Шенберга, художника Пікассо, письменника Сковороди (мабуть, недарма багатовимірним образом саме цього різнобічного філософа завершується «метастильовий» цикл). Дисертантка ретельно аналізує, перш за все, утворення полістилістичного тематичного рельєфу. Що ж стосується драматургії музичного цілого, то тут на перший план виходять риси класичних форм: сонатності, циклічності, концентричності.

Завершує дисертацію аналіз опери «Бестіарій». Кінцева перемога політексту структурує «полілібрето», а різностильові конструкти (тематичний рівень їх поєднання знову акцентується) утворюють різнопланову драматургію, де присутня і наскрізна сюжетна ідея, і паралельні плани з одночасним прочитанням трьох сюжетів. «Механізми» стильових перетинів теж зафіксовані. Три стильові моделі (атональна, італійська комічна та імпресіоністична), чергуючись, формують три етапи розвитку, при цьому атональність – осереддя авторського слова, як помічає дисертантка, переважає. Нею починається і закінчується опера. Масштабність та драматургічна неоднозначність стильових взаємодій в умовах оперного жанру остаточно стверджує сформований індивідуальний метастиль композитора О. Щетинського, і стабільний, і відкритий.

Висновки остаточно демонструють багатовимірність не тільки метастилу Щетинського, а й підходу до його вивчення дисертантки П.Рудь, підкреслюють відкритий характер проаналізованої стильової системи. Вони повністю відбивають зміст дослідження та окреслюють його перспективу.

Підвищений рівень складності дисертації П. Рудь зумовив наявність певних недоліків, але вони мають місцевий, несуттєвий характер. По-перше, хотілося б поширити список літератури: монографією О. Корчової «Музичний модернізм як terra cognita» (2020 рік), книгою О. Щетинського «Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський» (2017), моєю невимогливою дисертацією, де розглянуто синтез звуковисотних технік в музиці Є. Станковича (1993). По-друге, в роботі інколи трапляються незначні синтаксичні неточності.

В плані наукової дискусії запропонуємо авторові висловити свою точку зору з наступних питань.

1. Червоною стрічкою через всю роботу проходить визначення яскравої тенденції творчості композитора Щетинського до утворення так званого метастилю. Широкий контекст «мета» протягом всієї роботи крещендуючи охоплює метастиль, метамову, метатекст, метатекстуальність й ніби виносить на поверхню потребу наукового осмислення поняття «метастиль». Однак цього в роботі немає. Проте є тотожність метастилю з вперше введеним в науковий обіг поняттям «стиль як техніка». Так, на сторінці 172 читаємо: «Метастиль вибудовується як поєднання стильових конструктів, з високим рівнем осмислення і «занурення» в чужий стиль». На наступній сторінці, в остаточному узагальненні «стилю як техніки», читаємо, що останній об'єктивується через «оперування різностильовими (чужими) конструктами у власному мовно-стилістичному контексті (музичного твору)». Як Ви вважаєте, «метастиль» і «стиль як техніка» - це синоніми чи ні? Чи можна науково сформулювати, що таке «метастиль»? Як це поняття співвідноситься зі «стилем як технікою»?
2. Вектор стильового руху музики Щетинського зрозумілий. Та все ж таки утворюється враження, що подібне «мислення стилями» нівелює індивідуальність. Оскільки стиль розглянуто як *систему*, виникає питання: які складові цією системою керують? В чому полягає оригінальність керованого процесу сумісного «саморозгортання» стильових конструктів? Чи можна цю оригінальність відчутти, відокремивши «стилі-техніки» від багатьох інших індивідуальних параметрів музики Щетинського?
3. Введені поняття «стилю як техніки» дуже напрошується на порівняння його з «технікою як стилем». Чи можливе таке тлумачення техніки?
4. За вже згадану книгу «Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Л. Грабовський» композитор-дослідник О. Щетинський отримав премію з музикознавства «Primus Inter Pares – 2018». Відомо, що серед наукових інтересів Щетинського вивчення творчості композитора Л. Грабовського займає чи не найголовніше місце. Проте, в дисертації такий пріоритет відданий В. Бібіку, і в площині композиторської творчості це не викликає заперечень. І все ж таки, як Вам здається, чому композитор О. Щетинський обрав для детального вивчення саме творчість Л. Грабовського? І які «лінії, перехрестя та акценти» можна провести між творчістю цих двох майстрів?

Наостанок констатуємо, що дисертація П. В. Рудь є самостійним дослідженням, в якому на прикладі аналізу високохудожнього стилю сучасного українського композитора узагальнюються провідні тенденції розвитку вітчизняної музики та водночас відкриваються очевидні перспективи її подальшого вивчення.

Автореферат і публікації достатньою мірою відбивають зміст дисертації.

Дисертація Рудь Поліни Валентинівни «Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського», подана до захисту за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, відповідає вимогам ДАК МОН України, а її автор заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Кандидат мистецтвознавства,  
професор, завідувач кафедри теорії музики  
Київської муніципальної академії музики  
імені Р. М. Глієра  
Т. Є. Дугіна

*Місце та особу  
Дугіної Т. Є. просвіряю.  
Провідний викладач з заломних  
методів Соловйова Т. М.*

