

ВІДГУК

На дисертаційне дослідження **Кордовської П. А.** *«Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно)»*, представленої на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Коли йдеться про перше введення в український науковий обіг постати митця, творчий шлях якого триває більш, ніж пів століття, який давно здобув собі ім'я серед провідних композиторів доби поставангарду, виникає закономірне питання: на чому зосередити основну увагу і який ракурс висвітлення обрати? Не можна сказати, що ім'я Сальваторе Шарріно і його музика залишаються в Україні terra incognita. Важливою подією стало виконання на сцені Національної опери України його опери «Світ мій зрадливий». Це був проєкт, здійснений відомим пропагандистом сучасної музики ансамблем «Ухо». І хоча вистава пройшла лише один раз, в ній поряд із запрошеними взяли участь українські виконавці і вона зібрала повний зал. Поліна Кордовська ретельно перелічила всі інші випадки, коли на різних українських фестивалях звучали окремі твори С. Шарріно. Правда, вони розчинялися у загальному контексті програм, спрямованих на демонстрацію картини найсучасніших тенденцій світового музичного процесу. Шарріно виступав тут як один з багатьох музикантів різних країн, хто сміливо виходив за межі усталених традицій: шукав нових звучань, зосереджувався на збагаченні артикуляційних прийомів і тембрової палітри.

Якщо говорити про вписаність у контекст, то ми звикли вважати головним для творчості митця його належність до конкретної національної культури на певному етапі її розвитку. Сальваторе Шарріно є визнаним у світі представником італійської музики рубежу ХХ і ХХІ століть. В Україні це покоління Євгена Станковича, Івана Карабиця, Валентина Бібіка. Однак за стильовими тенденціями з його пошуками мають більше спільного представники наступної генерації, такі, як Алла Загайкевич, Володимир Рунчак, Олександр Козаренко, Олександр Щетинський. Серед американських митців, які представляють пошуки нових звукових шляхів, дисертантка називає композиторку і співачку, режисерку театру і кіно Мередіт Монк, старшого за неї на одне покоління, одного з фундаторів мінімалізму Ля Монте Янга, а також Стіва Райха, Джона Адамса, Філіппа Гласа.

За словами Поліни Кордовської, на становлення Шарріно-композитора найбільший вплив мав його старший сучасник і співвітчизник Франко Евангелісті, якого називали одним з найрадикальніших умів повоєнного авангарду. Близькі молодому послідовнику виявилися як твори, так і загальні погляди митця, висловлені у праці Ф. Евангелісті «Від мовчання до нового звукового світу».

Якщо говорити про італійську музику ХХ століття, на сьогодні добре засвоєний і вивчений, в тому числі в Україні, попередній по відношенню до творчості Шарріно період так званого Авангарду II. Серед тих, з якими Шарріно пов'язували не лише творча спадкоємність, але й особисті відносини, крім згаданого Франко Евангелісті були Лучано Беріо, Луїджі Ноно, Бруно

Мадерна. Всі вони всотували і по-своєму використовували досвід представників ново віденської школи, були пов'язані із літніми курсами нової музики у Дармштадті, цікавилися електронною музикою і її пропагували. Так, Л. Беріо певний час керував електроакустичним відділенням Інституту музичних і акустичних досліджень у Парижі і у 1987 році заснував його аналог у Флоренції. На цьому добре обробленому ґрунті так званого другого європейського авангарду зростала творчість С. Шарріно і його покоління. Однак, як вірно зазначає Поліна Кордовська, для послідовників перших італійських додекафоністів, серіалістів і піонерів електроакустичних звучань ця творчість стала сприйматися як герметично замкнена, а вироблена композиторська техніка здавалася обмеженою занадто жорсткими вимогами. Зі зміною поколінь ідеали Другого авангарду відійшли у минуле і настала доба, яку Поліна Клодовська слушно означила як поставангард. І з цим можна повністю погодитися. Бо це не було безпосередньо пов'язано з принципами європейського постмодернізму. Навряд чи доцільно проводити тут аналогію також із сучасним метамодернізмом. Для італійської ситуації альтернативно-продовженням тенденцій Авангарду II виступив саме поставангард.

Отже, контекст творчості свого героя дисертантка визначила. А тепер перед нею постала задача обрання ракурсу, в якому можна представити індивідуальний портрет митця і його багатовимірну творчість? Подивимося, як аналогічну проблему розв'язала у своїй дисертації 2017 року кївська дослідниця Алла Шейко. Вона звернулася до постаті зовсім у нас не відомого італійського композитора першої половини ХХ століття Гоффредо Петрассі. При цьому першої черги врахувала свій власний інтерес як хормейстера до його хорового спадку, який назвала достатньо вагомим у загальному творчому доробку майстра. З усього масиву хорових творів дослідниця обрала масштабні композиції, які належали до середнього, зрілого етапу творчості Петрассі і мали в основі сакральні тексти, завдяки чому на цьому матеріалі вдалося розкрити релігійно-філософські погляди італійського митця.

Поліна Кордовська знайшла зовсім інший підхід до висвітлення постаті представника наступного композиторського покоління. Вона виходила з тих глобальних змін, якими відзначилася творчість італійських митців поставангардного спрямування, а також їх сучасників за межами Італії. Зміни стосувалися ставлення до завершеного твору, тобто до опусу. Останній став трактуватися як *відкрита структура*. Такі відкриті тексти передбачали співавторство всіх учасників творчого процесу, яке починалося від тих, кому твір зобов'язаний своєю появою. Йдеться про замовників, які створюють конкретний художній проект і при його розробці планують певний експеримент, при цьому усвідомлюють, що результати його не передбачені до кінця. Характерним прикладом творів за замовленням є продукція сучасних фестивалів нової музики. Учасників фестивальних проектів цікавить новаційна пошукова творчість, яка розрахована на конкретну слухацьку аудиторію, налаштовану на сприйняття нового слухового досвіду. В центрі нової музики, яка замовляється і створюється, опиняються вже не технологічні новації і оновлення мовних засобів, що було характерним для представників Авангарду II, а праця зі звуком як основним музичним матеріалом з невичерпними можливостями.

Творці нової звукової реальності починають з витоків і джерел, з початку початків, коли звук і звучання знаходяться ще в зародку, існують у вигляді акустичних феноменів різного походження. До джерел, з яких можна видобути нові звучання, відноситься і вже відомий набір інструментів академічної музичної традиції, і електроакустика, і саме людське тіло включно з його диханням і рухами. Не випадково у створенні такої музики активна роль відводиться виконавцям і суто виконавським прийомам. Кожен з виконавців не лише грає на своєму інструменті, але й досліджує його звуковий потенціал. Виникає задача створення особливого звукового середовища, в яке занурюються слухачі і в якому відбуваються подальші звукові події як на мікро-, так і на макрорівні. Творцю свого індивідуального звукового світу належить пройти шлях від дослідження самої звукової матерії до постановки і виконання чисто художніх задач. На цьому шляху обов'язково чекатиме зустріч з попереднім музичним досвідом, з музичними традиціями різних часів. А конкретні форми, в яких розгортається діалог винахідників нових звукових шляхів з минулим, стають вирішальними для формування індивідуальності того чи іншого митця.

А зараз повернемося до назви роботи. В центрі тут стають нові якості музичного тексту доби поставангарду. Він розглядається як індивідуальний проект. Для того, щоб виявити відмінності такого тексту від звичного для нас завершеного опусу, підрозділи 1.3. та 1.4. дисертації авторка присвячує висвітленню проєктної практики в сучасному мистецтві та її реалізації у композиторській творчості. Матеріал цих підрозділів відкриває можливість у наступному охопити масштабний і різноплановий творчий доробок Сальваторе Шарріно в цілому. Перш, ніж звернутися до аналізу конкретних музичних зразків, дисертантка знаходить маркери проєктності, якими позначені виділені нею діалогічні стосунки. Особливий різновид діалогу виникає в численних творах С. Шарріно з присвятами. В них зафіксована реакція на музику близьких по духу колег, на результати плідної співпраці з конкретними музикантами-виконавцями. Твори, написані на замовлення відомих європейських фестивалів сучасної музики, налаштовані на діалог з особливою слухацькою аудиторією та зі своїм колом виконавців. Нарешті постійний діалог з минулим розгортається у інтертекстуальному полі творів композитора.

Виявлення різних типів діалогічних стосунків діє можливість дослідниці створити уявлення про весь масив творів, які були написані протягом довгого творчого шляху композитора. Навіть у тих випадках, коли назви творів відсилають до усталених жанрових традицій, всі вони реалізуються як індивідуальні проекти. Приклади суто індивідуального трактування усталеного жанру наводяться серед іншого у підрозділ 2.4., якій має заголовок «Музичний квест: П'ять сонат для фортепіано (1976–1994)».

Соната як загадка, яку слід розгадувати і автору, і слухачам. Так пояснюється назва підрозділу. У підкріплення цієї думки Поліна Кордовська наводить іронічне питання французького письменника XVIII століття, яке повторив у своєму музичному словнику Ж.Ж. Руссо, а потім згадав французький композитор і диригент П'єр Булез: «Сонато, що ти хочеш від мене?». Як пише дисертантка, п'ять одночастинних фортепіанних сонат створювалися С. Шарріно протягом двадцяти двох років, з 1972 по 1994. До

початку праці над цим сонатним циклом композитор вже був автором низки фортепіанних творів, які, за висновком авторки, позначені «впливом естетики французької музики межі ХІХ – початку ХХ століть». Поліна Кордовська називає суттєвим поштовхом для власного осмислення традиційного сонатного жанру захоплення С. Шарріно старовинною музикою і старовинними інструментами. Так, він пише у цей час кілька п'єс для клавесину, які виконує відома інтерпретаторка як барокового, так і сучасного клавесинного репертуару Марйоліна де Робертіс. В більшості випадків при створенні п'єс для сольних інструментів вирішальну роль відігравали контакти Шарріно з конкретними виконавцями. Так, перша фортепіанна соната, присвячена відомому піаністу Массіміліано Дамеріні, стала результатом співробітництва з цим прекрасним музикантом, постійним учасником фестивалів сучасної музики у Брешиї, Флоренції, Читта-ді-Кастелло.

В дисертації докладно аналізуються всі сонати С. Шарріно і наводяться показові нотні приклади. В сонатах композитор створює напружений звуковий світ, використовує понадшвидкі темпи. В нотному тексті відсутня метрична сітка. Як показує дисертантка, у ролі структурних квазітематичних опор виступають такі фактурні елементи, як звукові плями, кластери, віртуозні пасажі через всю клавіатуру, акорди *martellato*, *glissando*. Поряд з переважно гучною динамікою, агресивними акордами *subito forte* виділяються моменти прозорої звучності з вказівками *leggerissimo*, *delicatissimo*, максимально тиха звучність на *pppp*. Цікавим і характерним для Шарріно є використання у Сонаті № 5 прихованої цитати. Як зазначає дисертантка, в цій сонаті композитор запропонував поряд з основним фіналом ще чотири альтернативних версії на вибір виконавців. Приховану цитату можна розпізнати в нотному тексті завдяки виділеним нотам, які окреслюють мотив соло баритона з фіналу Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена. За словами авторки дисертації, «на дану алюзію натякає сам С. Шарріно, наводячи у квадратних дужках над нотним текстом вокальний підрядник із фрагментом бетховенського тексту «[nicht diese töne]»... Втім, застосована С. Шарріно алюзія на бетховенські «не ці звуки» не є впізнавальною на слух, не передбачає артикуляції вголос та сприймається як коментар для виконавця». (дис. ст. 184-185).

Принципове значення для розуміння естетичних настанов С. Шарріно має підрозділ 2.2. «Трансгресія цілепокладання: *azione invisibile* як спроба налаштування слуху». Він поділяється на аналітичні розвідки конкретних творів композитора. Дисертантка звертає увагу на те, що ряду своїх творів Шарріно надає підзаголовок *azione invisibile*, невидиме дійство. Нею докладно проаналізований один з таких творів під красномовною назвою «Лоенгрін». Він побудований на прихованій полеміці з вагнерівською ідеєю синтезу мистецтв як обов'язковій прикметі музичної драми майбутнього. Літературною основою твору Шарріно стала новела «Lohengrin, fils de Parsifal» французького поета-символіста Жюльє Лафорга. Два центральні персонажі, Лоенгрін і Ельза, тут представлені однією універсальною виконавицею, яка володіє віртуозною вокальною технікою з широким діапазоном неакадемічних голосових прийомів. Ельза виступає не лише як конкретна дійова особа, що веде діалог з партнером, репліки і голос якого сама імітує. Поряд з використаними інструментами

(флейта, гобой, кларнет, фагот, мідні духові та струнні) голос співачки стає важливим у створенні звукової атмосфери і загального звукового образу твору. Імітація природних звучань сполучається при цьому з відтворенням подій внутрішнього життя героїв. Завдяки рухливому звуковому фону і появі різних звукових подій в його межах сюжет твору розвивається в музиці засобами суто музичного звучання. Він дійсно є невидимим, хоча досить чітко фіксується слухом.

Вироблена С.Шарріно власна звукова естетика ставить свої вимоги перед слухачами. Слух повинен бути налаштованим на увагу до кожної звукової деталі. В умовах гучної, перенасиченої штучними і природними звуками новітньої цивілізації сучасному Homo musicus належить заново вчитися вслуховуватися у тишу, фіксувати ледь помітні переходи від дозвукових феноменів, які стають джерелами майбутніх звучань, до сформованих звукових структур. С. Шарріно прекрасно розумів, як співвідносяться в музиці до структурні звукові елементи, фонові фактурні прийоми і їх структурне художньо-смісловне оформлення. Він прагнув відтворити сам процес народження не лише звуку, але й сталих звукових форм, з яких виникають звукові події і невидимі звукові дійства. Як конкретно розвивається такий процес, композитор прагнув показати у таких своїх пізніх творах, як «Дихання і форма», «Автопортрет у ночі».

В руслі цих же авторських естетичних установ знаходяться нерідкі в його музиці інтертекстуальні посилання, які відзначені в дисертації. Використані ним цитати в усьому відмінні від постмодерністського вільного оперування чужими стилями та їх свідомого очуднення. Так само, як фактурні структурні елементи, фрагменти цитатного матеріалу ніби на ходу чіпляють слух, який не затримується надовго на цих миттєвих асоціаціях. Про враження, яке при цьому виникає, так написав у енциклопедичному нарисі про С. Шарріно автор сучасного енциклопедичного словника «Музика ХХ століття» Левон Акопян: «Інтонційно осмисленими елементами, на яких зупиняється слухачка уява, часто виступають свого роду примари або тіні знайомих мелодій, у тому числі взяті з популярного пісенного репертуару...за словами Шарріно, такі майже непізнавальні «фрагменти втрачених цілосностей» служать «сирим матеріалом» його музики і джерелом багатьох, нерідко дивних назв, які він дає своїм опусам» (Л. А., с. 687).

Підсумовуючи свої враження від змістовного наукового тексту Поліни Кордовської, можу сказати, що ця талановита робота молодого дослідниці відкриває важливу сторінку в нашому засвоєнні плідного творчого досвіду всесвітньо визнаних митців нової музики нашої доби. Творчість Сальваторе Шарріно і близьких йому митців з інших країн відзначила важливий перехід від музичного контексту ХХ століття до нових горизонтів. Можна сказати, що академічна музична традиція трансформується в їх торах шляхом подолання канону в сфері самого звучання. Класична західна музика пов'язана із налаштування слуху на сталі звукове середовище, яке формувалося протягом кількох століть і остаточно ствердилося в класико-романтичну добу. Авангарді течії минулої доби остаточно не порушили цього канону. Його розхитування і перегляд почалися із сонористики, конкретної музики, експериментів Дж. Кейджа, нарешті з появи електроакустичних інструментів і цілої галузі

електронної музики. С. Шарріно і близькі йому митці будують нову звукову реальність, яка суттєво розширює наш слуховий досвід вже не шляхом поза музичних асоціацій, як було притаманним творцям програмної музики і прихильникам ідеї синтезу мистецтв. Можна навіть сказати, що їх зосередженість на тому, що можна відтворити і охопити через слух і слуховий досвід, є свого роду протестом проти панування у сучасній цивілізації візуальної складової.

Зауважень до тексту дисертації у мене немає. Однак хочу задати Поліні Кордовській два питання. Перше стосується представників американського мінімалізму, імена названі у роботі. Чи знаходите Ви якісь перетини їх творчого досвіду з творчими принципами С. Шарріно? Питання друге стосується концепції «Лоенгріна» С. Шарріно у її зіставленні з оперою Вагнера. Відомо, що у сучасних постановках вагнерівської опери переглядається у гендерному аспекті ставлення до Ельзи і сам її конфлікт з посланцем Граалю. Лоенгрін при цьому трактується як типовий представник патріархального світу, в якому жінка не може задавати зайвих питань, а повинна повністю довіряти свою долю господарю-чоловікові. Як ставиться і вирішується проблема чоловічого-жіночого у Шарріно?

На завершення роблю висновок, що дисертація Поліни Кордовської «Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно)» повністю відповідає вимогам до наукових робіт даного рівня, а її автор заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії.

Черкашина-Губаренко Марина Романівна.
Доктор мист., професор кафедри
історії світової музики
НМАУ ім. П. Чайковського