

ВІДГУК
офіційного опонента
про дисертаційну роботу **Олексія Дмитровича Фартушки**
«Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі
творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)»,
представлену до захисту на здобуття ступеня
доктор філософії
за спеціальністю 025 – музичне мистецтво

Композиторська практика ХХ ст. вирізняється активним зверненням до «контрапунктичних форм», раціональних здобутків майстрів поліфонії різних епох (від органума у Середньовіччі, строгого письма у ренесансну добу, вільного стилю у барокову, поліфонізації гармонії і фактури у романтичну), відповідно до висунутих художніх завдань, змін у музичному мисленні, виникнення нових музичних жанрів і форм. Підґрунтям для поліфонії лінійного типу, як архетипного носія лінійної концепції (за Е. Куртом), якій надали перевагу А. Берг, А. Веберн, І. Стравінський, П. Гіндеміт, Д. Лігеті, А. Шнітке та ін., став розвиток мелодичних тенденцій у музиці ХХ ст., коли, за В. Холоповою, «мелодизм повністю наситив собою всі різноманітні гетерогенні пласти фактури».

Водночас ХХ ст. позиціонує як новий етап розквіту поліфонії як методу композиції, позаяк автори, komponуючи у старовинних жанрах, виявляють новий рівень поліфонізму музичного мислення і діапазон виражальних можливостей музичної мови як полісистемної структури. Ба більше, поліфонія символізує своєрідний і стилістично збагачений принцип композиторського мислення через поліфонізацію фактури, прийоми розвитку тематичного матеріалу, розширення жанрових моделей споконвічно-поліфонічних форм. На підтвердження цієї думки наведемо цитату І. Кузнецова: «Бурхливий розвиток у ХХ столітті різних технік композиції викликав зміни задуму поліфонії, характеру мелодичних ліній, ладових законів звукових зв'язків»¹.

¹ Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. Москва : НТЦ «Консерватория», 1994. С. 4.

Якщо спектр досліджень про поліфонію як композиційну техніку, жанрову природу є досить широким, то про хорову поліфонію як «музичну універсалью» (с. 17), «специфічну систему мислення» (с. 18) – досить обмеженим, незважаючи на те, що інтерес до неї посилюється. ХХ – перше двадцятиліття ХХІ ст. – вельми важливий період в історії хорової поліфонії. З одного боку, помітне явне зростання її значущості та пошвавлення уваги до неї як композиторів, так і виконавців. З іншого, хорова поліфонія цього періоду значно вирізняється від попередньої традиції, виступаючи, радше, не як її продовження, а як її переосмислення. І у цьому контексті дисертаційне дослідження О. Фартушки є вельми актуальним і, як зазначає автор, обумовлене «нагальними потребами музикознавства» (с. 17), бо у ньому хорова поліфонія представлена як зразок композиторської творчості, виконавської практики та категорія хорознавчої науки.

Важливим досягненням роботи і свідченням її концептуальності є той факт, що автор підходить до проблеми вивчення хорової поліфонії з позицій визначення її, відповідно до мети, «як явища та вчення в контексті індивідуально-стильових систем ХХ століття (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського» (с. 18). При цьому хорова поліфонія як предмет дослідження постає «як засаднича константа стильового мислення композиторів ХХ століття» (с. 19). Опертя на теоретичний та емпіричний рівні пізнання матеріалу, систематизованого автором для проведення даного дослідження, надає дисертації переконливої теоретичної та практичної значущості.

Імпонує й синергетичний вимір методології дослідження з використанням історичного, стильового, жанрового, функціонально-структурного, компаративного, системного, семіотичного, герменевтичного, хорознавчого підходів.

Мета і завдання дисертації О. Фартушки послідовно розкриваються у трьох розділах. У першому «Історико-теоретичні аспекти вивчення поліфонії європейської традиції (від генези до ХХ ст.)» автор зосереджує увагу на етимології поняття «поліфонія», наводить періодизації становлення та розвитку

поліфонії Т. Мюллера, В. Фрайонова, коротко характеризує музичні особливості поліфонії різних епох, розкриває естетичні засади поліфонії ХХ ст. (за В. Фрайоновим); семантичні грані дефініції «контрапункт», покликаючись на праці С. Танєєва, Е. Курта, Т. Франтової. У першому підрозділі дисертант також веде мову про художнє, музичне, композиторське мислення, спираючись на дослідження М. Арановського, А. Сохора, Г. Єлістратової, Д. Малого, наводячи авторське тлумачення дефініції «поліфонічне мислення». Справді, музичне мислення виникає і розвивається у процесі музичної діяльності, воно є різновидом художньо-образного мислення, особливим видом відображення дійсності, що корениться у творчості, передачі та сприйнятті специфічних музично-звукових образів.

Семіотика музичного тексту представлена крізь призму цієї проблематики у працях М. Арановського, Ю. Лотмана, В. Холопової. Видається, що вельми доречним було би звернення до монографії Ю. Созанського «Музична семіотика», в якій, вибудовуючи семіотичну модель музичної драматургії, автор використовує дефініцію «семантична субмодель», що мислиться ним як «спрощений, більш “первісний” варіант Моделі Семіотичної»².

Матеріал другого підрозділу «Авторські концепції поліфонії як музичного явища» О. Фартушка слушно вибудовує на концептуальних ідеях досліджень В. Медушевського, Т. Франтової, Ю. Ніколаєвої, М. Лобанової, Г. Загородньої, С. Мірошніченко щодо трактування поліфонії та контрапункту, широкого спектру логіки поліфонічного мислення у музичній практиці ХХ ст.

У третьому підрозділі дисертант представив музичне мистецтво ХХ ст. у дзеркалі теорій жанру та стилю. Онтологію «жанру як системного явища музичної культури ...у його множинності та поліфонічності» (с. 56) О. Фартушка розглядає, покликаючись на фундаментальні дослідження Є. Назайкинського, В. Цуккермана, А. Сохора, О. Соколова, М. Лобанової, а стильові тенденції – на постулати М. Лобанової, Ю. Ніколаєвої, Л. Мельник, О. Торби, екстраполюючи їх на композиторську творчість. І це доречно, позаяк

² Созанський Ю. Музична семіотика. Львів : Сполом, 2008. С. 187.

ресурси поліфонічної композиції у ХХ ст. стали затребуваними і набули актуальності через цікаві жанрові моделі й індивідуалізовані параметри у різних стильових системах.

Другий розділ дисертаційного дослідження «Хорова поліфонія як складова сучасного хорознавства та композиторської практики ХХ ст.» включає три підрозділи, де у першому обґрунтовується сутність категорії «хорова поліфонія», у другому логічно розкриваються її особливості у «Canticum sacrum» І. Стравінського, у третьому – поліфонія сонорних пластів у «Реквіємі» Д. Лігеті.

О. Фартушка продемонстрував, що у ХХ ст. поліфонічний обшир як загальне й одиничне засвідчив складну «багатоголосу» структуру ідей крізь призму принципів мислення, стильових процесів, поліфонічної концепції культури діалогічного спілкування М. Бахтіна.

Дисертант запропонував 3 визначення поняття «хорова поліфонія» в онтологічному, композиторському, виконавському дискурсах. Задля підтвердження цих узагальнень автор звертається до конкретних музичних взірців: Другої симфонії А. Шнітке «St. Florian» для солістів, камерного хору та симфонічного оркестру, акапельного мішаного хору Д. Бочарова «Прощай, світе» на сл. Т. Шевченка, апелюючи до творчих методів майстрів-поліфоністів. Контрастну логіку хорового письма окреслено на прикладі хору І. Щербакова «Богородице, Діво, радуйся». Наприкінці першого підрозділу О. Фартушка пропонує ще один варіант тлумачення дефініції «хорова поліфонія» з точки зору слухача.

Що ж до поліфонічного художнього мислення І. Стравінського, його твору «Canticum sacrum», представленого у другому підрозділі, то музичний універсум композиції для соло тенора, баритона, мішаного хору та оркестру включає: стилізовану у дусі *ars antiqua* Посвяту; симетрично розміщені першу і п'яту частини; симетрично вільні *quasi-серійні* другу і четверту частини. Центром є третя частина – гімн Вірі, Надії, Любові, присвячений головним християнським чеснотам. На слушну думку О. Фартушки, у творі поєднані різні стилістичні плани «(від доби

Відродження – техніка строгого стилю, архітектурність форми; від бароко – жанрова структура духовної кантати з її поліфонією драматургічних планів)» (с. 97).

В арсенал композиторських прийомів ХХ ст. ввійшла мікрополіфонія Д. Лігеті як основа поліфонічної техніки «Реквієму», якому присвячено третій підрозділ. Мікрополіфонія – унікальний спосіб контрапунктичного письма, спосіб втілення музичного змісту твору, в якому наявна насичена хроматизмами фактура з щільних звукових ліній, розмиті контури вертикалей, мінімальне інтервальне сполучення між горизонталями. Багатомірність фактурних комплексів у техніці мікрополіфонії зумовлена залежністю від гармонічних коливань або змін щільності звучання. За М. Лобановою, «індивідуальний синтаксис, характерний для мікрополіфонії, створює просторово-часовий континуум із характерними співвідношеннями всередині музичної тканини: розрідженість – щільність, об'єм – лінія, монохромність – поліхромність, контраст – єдність...»³. У «Реквіємі» ефекти неживого, абстрактного втілюються у партії хору, де у кожній із 4 частин зміни мікрополіфонічної тканини зумовлені образною трансформацією (напр., у другій частині подекуди п'ять партій хору розділені ще на чотири голоси і мікрополіфонія включає 20 голосів). О. Фартушка не тільки розкриває прикмети хорової поліфонії Д. Лігеті у творі, а й осмислює їх у виконавському аспекті.

Третій розділ дисертації «Хорова поліфонія як константа індивідуально-стильової системи ХХ століття» включає 4 підрозділи. Одним із унікальних явищ музичної культури стало освоєння композиторами жанру реквієму, що зайняв провідні позиції в композиторській і виконавській практиці, семантична поліфонія якого стала предметом висвітлення першого підрозділу. О. Фартушка розкриває історію появи жанру, його конфігурації, періодизацію, стильові засади, ґрунтуючись на дослідження І. Гулеско, І. Вербицької-Шокот, А. Єфименко, Н. Мохової, О. Муравської. Зокрема Н. Мохова підкреслює

³ Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность Москва : Советский композитор, 1990. С. 114.

мобільність циклу, його відкритість композиторським пошукам ХХ ст., а О. Муравська наводить відмінності між католицьким і лютеранським варіантами жанру.

Другий підрозділ розкриває художню концепцію «Реквієму» П. Гіндеміта. М. Друскін наголошував, що «основна вимога, яку висувають ... до композитора – наявність у його творчості не тільки комплексу індивідуальних відчуттів, а й оформлення їх єдиною, своєю художньою мовою». І констатував: «Пауль Гіндеміт цілком задовольняє цю вимогу»⁴. Хорова музика займає важливе місце у творчості майстра, бо у ній він втілював головні художні й естетичні ідеї. Визначаючи її стильові домінанти, зокрема у творах кантатно-ораторіального жанру, О. Фартушка апелює до праці Т. Лівої та О. Леонтьєвої «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество».

Реквієм – один із найбільш яскравих творів композитора, що відображає тенденції ХХ ст., зокрема новий підхід до інтерпретації жанру. Покликаючись на Б. Левіка, «Реквієм («Бузковий» – І. Б.) Гіндеміта культивує той ідеал філософсько-одухотвореної краси, який має безпосередній зв'язок із концепцією світової гармонії»⁵. За М. Буттінгом, композитора захопила «гіпноізуюча музикальність віршів, яка проявилася в симфонічній логіці розвитку, і у лейтмотивній композиції, заснованій на чергуванні трьох символічних образів: птаха, бузку, зірки. Ці образи, то з'являються, то зникають, відображаючи момент вищої душевної напруги, мовби народжені для звукового втілення»⁶. Зазначу, що здобувач детально розкриває драматургічну різноплановість поеми В. Вітмена, її вияв у музичному «прочитанні» П. Гіндеміта через звернення до барокової музики, зокрема «Страждань» Й. С. Баха; окреслює ключові символи поеми і їх постійну змінність у музичному тексті; виокремлює наскрізні мотиви твору, закріплені за тим чи іншим образом.

У третьому підрозділі О. Фартушка зосереджує увагу на двох фугах П. Гіндеміта: з сьомої частини «Реквієму» та першої частини ораторії

⁴ Друскін М. Элементы стиля Хиндемита. *Новая музыка*. Ленинград : Тритон, 1927. С. 26.

⁵ Левик Б. Предисловие к русскому изданию партитуры симфонии «Художник Матис». Москва : Музыка, 1966. С. 307.

⁶ Буттинг М. История музыки, пережитая мной. Москва : Музгиз, 1959. С. 141.

«Безкінечне». Автор здійснює їх ґрунтовний музикознавчий аналіз, почасти й виконавський, роблячи переконливий висновок про паритет «типологічного та індивідуального як специфічної ознаки композиторського мислення» (с. 150).

В останньому підрозділі здобувач представляє хорову симфонію О. Щетинського «Узнай себе» як «абсолютний приклад хорової поліфонії у всіх її сенсах» (с. 152) через дихотомію «свій – чужий». Два драматургічні плани симфонії у музичному вирішенні автор розкриває спираючись на праці І. Романюк, О. Цуранової і чомусь випускає з уваги дисертацію П. Рудь «Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського», її ж статтю «Симфонія для мішаного хору а capella на слова Г. Сковороди «Узнай себе» Олександра Щетинського: оновлення української хорової традиції». Не оминаючи поліфонізації інтонаційного матеріалу, дисертант робить акцент на виконавський аспект – інтерпретацію твору Ужгородським камерним хором «Cantus» під орудою Е. Сокача.

Припасовуючи виконавські засоби до норм стилю, дисертант виокремлює особливості поліфонічного письма О. Щетинського у хоровому циклі «Слобожанські пісні», поліфонічний принцип мислення у циклі п'єс «Пасторалі для янголів» на сл. Р. Мельниківа для дитячого хору у супроводі фортепіано, дедикований авторіві дисертації та хору «Весняні голоси».

Завершують дисертацію висновки, в яких узагальнено головні її положення, та додатки, в яких подано дефініції «хорова поліфонія» та нотні приклади.

Імпонує науковий стиль дисертації. Водночас варто було б звернути увагу на написання прізвищ, задля їх уніфікації (В. Уїтмен (с. 145) і В. Вітмен; І. Стравінський і І. Стравинський (с. 125), Т. Ліва і Т. Левая (с. 135).

Складність і новизна завдань, які ставить перед собою і вирішує у роботі Олексій Дмитрович Фартушка, широта охопленого матеріалу, спонукають поставити здобувачу кілька уточнюючих запитань:

- 1) Окресліть, будь ласка, парадигмальні зміни у хоровій поліфонії аналізованих у роботі творів, про які заявлено на с. 19.

- 2) Назвіть причини, що зумовили актуалізацію ідей виникнення необарочних тенденцій і особливості їх втілення у хоровій музиці ХХ ст.
- 3) Оскільки у «Реквіємі» П. Гіндеміта відсутні риси заупокійної служби, як Ви позиціонуєте його: як кантату, ораторію, месу чи вокально-симфонічну поему?
- 4) Хорова творчість П. Гіндеміта є прикладом цілеспрямованої орієнтації на зв'язок часів, передусім під знаком поліфонії. У чому це виявляється?
- 5) І запитання до Вас як хормейстера: У чому складність виконання хорової поліфонії і чи можете перелічити праці хорознавців, у яких запропонована методика її опрацювання?

Водночас наголошу, що висловлені зауваження та поставлені запитання не заперечують беззаперечних досягнень дисертаційного дослідження.

Загалом дисертація О. Фартушки є вагомим внеском у сучасне музикознавство і переконує у професійній компетентності автора. Теоретичні узагальнення, практичні спостереження, наявні у дисертації, будуть корисні як для наукової розробки теми, так і для розширення репертуарних потенцій хорових колективів.

Тож усе вищевикладене дозволяє зробити висновок, що дисертація «Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)» є ґрунтовним, самостійним дослідженням, а її автор Олексій Дмитрович Фартушка заслуговує присудження ступеня доктор філософії за спеціальністю 025 музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
ім. Івана Франка


І. Л. Бермес

