

ВІДГУК
на дисертацію Цзу Лінжуя

«Темброва семантика духових інструментів у жанровій формі циклічної симфонії»

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

(доктора філософії)

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Дослідження Цзу Лінжуя присвячене науковій проблемі, що має засадниче значення для сучасного музикознавства – проблемі тембру та тембрової семантики. Його особлива актуальність зумовлюється поєднанням різних ракурсів вивчення феномена музичного тембру, створенням активного діалогічного музикознавчого контексту шляхом взаємодії історичного та теоретичного, семіологічного та жанрово-стильового, структурно-композиційного та виконавсько-інтерпретативного підходів. Головним предметом роботи постає темброва семантика духових інструментів, створювана їх входженням до жанрової форми циклічної симфонії, що дозволяє відкривати важливу роль саме даного жанру, оркестрово-симфонічного різновиду музичної творчості, у становленні функціональної системи тембрів духових інструментів.

Дана постановка проблеми музичного тембру є, з одного боку, обумовленою всією історією духових інструментів, тобто фактологічно й практично обґрунтованою; з іншого – вона є цілком інноваційною і такою, що дозволяє з іншої точки, з іншого наукового виміру оцінити художньо-семантичний досвід духового інструментарію, значно глибше висвітлити жанрову сутність циклічної симфонії.

У дисертації Цзу Лінжуя створюється широка панорама розвитку духових інструментів, як класичних оркестрових, від періоду стабілізації жанрових рис циклічної симфонії (друга половина XVIII ст.), до останньої третини XX століття. До слова, даний історичний екскурс включає також й характеристики композиторів української школи, зокрема В. Губаренка, з

позиції їх внеску до розвитку й збереження канонічних жанрових принципів циклічної симфонії. Притаманна подібному типу дослідження оглядовість долається двома способами: за допомоги прискіпливого аналітичного вивчення симфонічних творів окремих авторів, тобто шляхом «текстологічних зупинок» на тривалому історичному шляху; за допомоги створення єдиної наскрізної теоретико-методичної концепції, котра базується на категорії модальності та критеріях модально-семантичного підходу.

Важливою стороною цієї концепції та змістовим осередком усієї роботи є розгалужене вивчення симфонічного методу П. Чайковського, постать та твори якого постають як фундаментальне явище світового симфонізму, котре визначає шляхи розвитку симфонії не лише у романтичну добу, а й у ХХ столітті.

Цзу Лінжую вдається надати розгорнутої характеристики усім симфонічним циклічним творам Чайковського, також його увертюрі «Ромео і Джульєтта», як з боку їх іманентних властивостей, композиційно-драматургічної побудови, так і з боку їх програмно-семантичних особливостей, що зумовлюють виконавську диригентську інтерпретацію.

Суттєвою складовою роботи є широке охоплення літературних першоджерел, з опорою на дослідження (у тому числі дисертаційні) останніх десятиліть, тобто уважне вивчення музикознавчих наукових підстав створення сучасної музичної тембурології – і цей напрям дисертації постає домінуючим.

Можна сказати, що дисертант розроблює низку нових теоретичних аргументів для формування дослідницького апарату узагальнюючої теорії музичного тембру; водночас у роботі добре висвітлюються ті композиційно-стилістичні умови, які специфічні саме для духових інструментів, дозволяють визначати їх власні семантичні функції, провідні семантичні модальності.

Дисертація має виважену і логічно-струнку побудову, містить своєрідні теоретичні та історичні пролегомени у першому розділі роботи; виокремлює

творчість П. Чайковського, разом з оцінками сучасних інтерпретацій його творів, – у другому, центральному, розділі, що сприймається як кульмінаційний; пропонує цілісне історико-теоретичне моделювання жанрової форми циклічної симфонії на матеріалі композиторської творчості ХХ століття – у третьому розділі. Причому у надзвичайно важливому і досить окремому за низкою аналітичних завдань третьому розділі доводиться, що симфонічний цикл у ХХ столітті постає успадкованим від П. Чайковського і переданим, як новим класикам цього жанру, Д. Шостаковичу та Б. Лятошинському, і вже створений ними «семантичний інваріант» стає основоположним для майстрів кінця ХХ століття, передусім Б. Тищенка та В. Губаренка.

Розпочинаючи свій шлях до симфонічних вершин ХХ століття, у першому розділі роботи Цзу Лінжуй викладає принципово важливі для усієї роботи теоретичні положення. Так, виділяється характеристика музичного тембру як «провідного фактору композиції й драматургії, котрий визначає способи взаємодії компонентів музичної мови, але й залежного від них. У музичному звукоутворенні тембр завжди набуває інтегруючої функції, обумовлює темброколерит і темброформутвор» (с.20); виявляється доцільність функціонального вивчення інструментально-оркестрового тембру, зокрема тембрів духових інструментів, на основі модального підходу та категорії модальності, що пов'язує між собою текстологічні та семіологічні оцінки.

Дисертант виокремлює особливе явище «оркестрового тембру», як інтегративної тембрової якості інструментального звучання, що виникає у симфонічному творі, й пропонує виявляти його функції, у зв'язку з цим пропонує досить ретельне вивчення категорії образу в гуманітарному пізнанні та у музикознавстві, розвиває дискурсивні проєкції понять форми – образу – модальності (від с. 33 й далі). Йому вдається довести, що тембри духових входять неодмінною складовою до усупільнених кульмінаційних образів як оперного, так і симфонічного мистецтва, а духові інструменти

приймають певні катартичні обов'язки вже «на вході» до форми великої симфонії. Зокрема, це підкріплюється їх здатністю утворювати хоральні – квазі-хорові – звучання, знаменуючи ними драматургічний рівень смислового концепційного висновку, або післямови чи передбачення, як колективне висловлення певного етичного кредо.

Водночас підкреслюється, що саме симфонічна творчість дозволяє духовим інструментам віднайти власні семантичні темброві якості, що з особливою ясністю показане у підрозділі 1.3. – «Темброві властивості духових інструментів в історичній еволюції жанрової форми симфонії», у якому висвітлені прийоми використання духових тембрів у симфонічній творчості Й. Гайдна та В. Моцарта, які, як зазначає дисертант «були достатньо винахідливі щодо технологічних різновидів викладу оркестрового тематизму» (с. 48).

Дуже переконливі висновки до першого розділу дозволяють аргументовано розпочати обговорення симфонічного методу П. Чайковського, котрий, як пишеться у роботі, «продовжує розвивати той синтез, те поєднання загального, усупільненого, й авторського, індивідуально-неповторного, що були закладені у модель циклічної симфонії віденськими класиками, у певному сенсі він бере жанрову естафету саме «з рук» Й. Гайдна та В. Моцарта». З іншого боку, наголошується, що П. Чайковський розгортає «романтичний досвід створення циклів-епопеї, пролонгованої романізованої квазі-сюжетності симфонічної творчості, найкращим зразком якої є Г. Берліоз» (с. 66-67).

Інтертекстуальний та спрямований до виявлення образу автора аналіз 4-ої симфонії підтверджує думку про те, що в симфонічній музиці Чайковського найбільш повно проявляються особливості його музичної мови, звідси і музичного мислення. В змісті його симфонічних творів виокремлюються п'ять основних типів поєднання та семантичної підпорядкованості виразових прийомів, що групуються за інтонаційно-

мотивним, мелодійним й полімелодійним, фактурно-динамічним, метро-ритмічним та ладо-гармонійним напрямками функціонування музичної мови.

Але найголовніше те, що інтегративним та наскрізним, завжди присутнім показником побудови музичного тексту симфонічного твору є темброва характеристика, темброформа – темброколерит симфонічно-текстової модальності (с. 88 і далі). Таким чином дисертанту вдається розкрити зміст і призначення головних семантичних модальностей духових тембрів у симфонічних творах П. Чайковського, виявити причетність оркестрового тембру до цілісної концепції та його взаємозалежність з загальним розвитком симфонічної ідеї, тобто його своєрідне рольове або предметне призначення, визначити найбільш програмно-сталі прийоми тембрової драматургії.

Заслуговує уваги й порівняльний аналіз порівняльний аналіз увертюри-фантазії «Ромео і Джульєтта», побудови 5 симфоній та «Манфреда» дозволяє дисертанту доводити домінуючу роль тембрової семантики в драматургії творів Чайковського, як головного чинника формотворення. Як особливі ефекти розглядаються явища «тембрового вторгнення» та тембрового згортання», «згасання», що найбільш притаманні саме духовим інструментам та яскраво проявляються в останніх трагедійних творах композитора.

Окремою позицією дослідження стає аналітичне вивчення драматургічних рис Шостої симфонії у світлі її інтерпретації молодим грецьким диригентом Теодором Курентзисом, якому вдається відкрити нові емоціологічні якості цього твору, його важливе психологічне значення для сучасних музикантів і слухачів. Як виразно пише дисертант про цей твір, «рідкісна єдність типологічного, усупільненого та індивідуального, поглиблено-особистісного начал на всіх рівнях симфонічної композиції роблять цей твір, по-перше, необхідним компонентом музичної дійсності, складовою музичної емоціології, по-друге, постійним предметом виконавських диригентських інтерпретацій: ніколи раніше Чайковському не вдавалося з такою виразністю й с такою дієвістю втілити тему життя –

смерті, людської долі – фатуму, буттєвої безпорадності людини – її безсмертя. Тому ніколи раніше оркестрові тембри не набували такої ясної, чіткої, водночас множинної семантичної призначеності, рольових смислових функцій, що підкорюють собі усю симфонічну тканину, увесь музичний фактично-подієвий план» (с. 104). Відзначається, що інтерпретації Т. Курентиза притаманні певна фресковість, здатність оцінювати твір «крупним планом», бачити його можливі контекстуальні відносини, проекції, враховувати усі особливості композиції та нюанси емоційного впливу, відкривати, таким чином, усі провідні принципи тембрового мислення Чайковського, що виходять з психологічно-дієвих якостей інструментального звучання, підсилювати психологічне значення авторського начала, образу автора у творах Чайковського.

Третій розділ дисертації спрямований до визначення найбільш показових тенденцій еволюції тембрової семантики духових інструментів в симфонічній творчості ХХ століття, зокрема в творчості Б. Тищенка та В. Губаренка, як тих авторів, котрі намагаються зберегти та оновити жанровий канон й семантичні пріоритети циклічної симфонії. У даному розділі переконливо доводиться, що впродовж усього ХХ століття симфонічний цикл намагається втілювати найвищі художньо-естетичні пріоритети музики, розвиваючи два протилежних логічних принципи: узагальнення та універсалізацію жанрових начал; строкатість, контамінацію і перехідність композиційних форм та драматургічних прийомів.

Аналіз симфонічної концепції Б. Тищенка дозволяє дисертанту засвідчувати її спадкоємність не лише відносно діалогічних принципів тембрової семантики Д. Шостаковича, а й відносно тієї системи тембрових мовно-стилістичних модальностей, що досягла довершеності класичного взірця у творчості П. Чайковського. Виявлення оновленої ретроспекції семантичних настанов симфонії у Другій симфонії В. Губаренка, дозволяє позиціонувати його авторські симфонічні модальності, зокрема увагу до контрастів монологічного та діалогізованого викладів, активне залучення

солуючих тембрів духових інструментів (флейти, валторни), скорочення циклу до трьох частин зі зберіганням усіх необхідних симфонічних образних компонентів.

Висновки дисертації корелюються з чітко поставленими завданнями, підтверджують їх всебічне виконання, містять відповіді на усі головні питання дослідження. Особливого схвалення, на наш погляд, заслуговує спостереження дисертанта щодо зміни «семантичного інваріанта» циклічної симфонії, зумовленого широтою й гнучкістю використання інструментальних тембрів, високою технічністю оркестрового інструментарію у симфонії ХХ століття. Підвладність тембровій драматургії циклічної симфонії усіх інтонаційно-образних складових музичного тексту дійсно дозволяє створювати складні метаморфози тембрової семантики оркестрових духових інструментів, спираючись на музичну мову як на метамову людської історії.

Водночас, враховуючи значні обсяги історичного матеріалу та теоретичної концепції, виникають й певні недомовленості, неясності у викладі дисертаційних положень.

По-перше, знаючи виконавську спеціалізацію дисертанта, не можна не здивуватися тому, що у роботі відсутні окремі характеристики ролі саксофону у симфонічній музиці, зокрема романтичної доби та ХХ століття, оскільки дана роль є достатньо примітною, специфічною саме за семантичним призначенням саксофонного тембру.

По-друге, у визначенні провідних якостей звучання духових інструментів та у розподілі їх семантичних функцій варто було б поглибити виконавсько-технологічні характеристики, вдаючись до вилучення певних прийомів гри, артикуляції (звуковидобування), регістрових положень, динамічних прийомів тощо; це дозволило би більш диференційовано підійти до тембрової семантики духових інструментів всередині кожної з груп (дерев'яних та мідних) інструментів.

По-третє, концепція роботи передбачає, як нам здається порівняльну характеристику тембрових можливостей духових інструментів як сольо або

сольно-ансамблевих – та як оркестрових-симфонічних, тобто більш поглиблену специфікацію темброво-семантичного використання духових в оркестровій симфонічній сфері.

Виникає й питання до дисертанта: наскільки активною є роль циклічної симфонії сьогодні, у сучасних умовах композиторської творчості, особливо для українських авторів, чи не витісняється ця велика форма оркестрової творчості більш камерними модифікаціями, які прогнози щодо розвитку оркестрової семантики духових інструментів можна робити у даному випадку?

Підбиваючи підсумки опонентського викладу та суджень, можна констатувати, що рецензована дисертація є новаторським за вибором теми, предмету і категоріального апарату дослідженням, яке в рівній мірі звернене до історико-теоретичної методологічної сфери музикознавства та до теорії музичного тембру з її праксеологічними та семантичними складовими. Нарівні з дуже чітко представленими у Висновках, виваженими та системно організованими предметно-змістовими результатами дослідження, весь хід дослідження та його дефінітивні досягнення дозволяють впевнюватися у відповідності даної дисертації сучасним вимогам до кандидатських дисертацій за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Публікації за темою дослідження та автореферат дисертації представляють її провідні сторони, методичні позиції з достатньою повнотою. Відтак автор дисертації, Цзу Лінжуй, заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за означеною спеціальністю.

**Доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри
виконавського мистецтва
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника**

П. Ф. П. Ф. КРУЛЬ

