

118/17-08

11.02 21

54001, м. Миколаїв, вул. Адмиральська, 4-А

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

Явище музичного тембру, особливо у його інструментальних різновидах, є одним з найскладніших предметів для музикознавчого вивчення, оскільки, по-перше, поєднує у собі значну кількість технологічних та художньо-виразових чинників, по-друге – стосується тієї іманентної якісної сторони музичного звуко- та смислотворення, яка важко піддається прямому відкриттю й визначенню, потребує спеціального аналітичного, водночас опосередкованого, підходу.

Розробка даного підходу стає провідним завданням, навіть можна сказати мета-метою, дисертації Цзу Лінжуя й забезпечує його безсумнівну актуальність та теоретичну важливість. В останні роки вже з'явилася низка робіт, що дозволяє більш прискіпливо, з точки зору структурно-текстової функціональної та драматургічної образної організації музики, поставитися до явища музичного тембру, зокрема інструментально-оркестрового, і в дисертації Цзу Лінжуя усі новітні дослідження музичного тембру, як і основоположні класичні праці, представлені майже вичерпно.

Але донині відсутня єдина теоретична концепція природи та семантичної доцільності інструментального тембру, як самодостатнього, водночас контекстуального, художнього явища. Тому мета, предмет, уся логічна система дисертації Цзу Лінжуя постають новаторськими, дозволяють формувати новий дослідницький щабель музикознавчої теорії тембру, навіть пропонувати виокремлення нового дослідницького напрямку – тембрології.

Дане теоретичне оновлення дослідження тембру відбувається завдяки *важливим чинникам* побудови дисертаційного дискурсу та формування його предметного поля.

По-перше, у першому розділі роботи обґрунтовано підхід до тембру як до якісного художнього феномена, що потребує спеціального семантичного методу та системного текстологічного вивчення, зокрема на основі порівняльно-типологічних характеристик жанрових форм. Дисертант послідовно доводить, що проблема тембру в музиці набуває сьогодні іншого масштабу та значення, тому що змінилося ставлення до тембрових якостей музики у самій творчій практиці, серед композиторів та виконавців, й тембр сьогодні визначається не допоміжним, а основним засобом створення музичного тексту, а «тембротектоніка» музичного твору свідчить про нероздільність тембру та форми (с. 24).

Відтак темброва сторона музичного твору розглядається як певний смисловий вектор музичного викладу, що передбачає використання різних технологічних прийомів та образних рішень, способів концептуалізації, тому входить до системи семантичних модальностей, стаючи їх інтегративним показником. З іншого боку, будь-які засоби вираження та образні проєкції є модальними, оскільки вибрані з множини інших й несуть на собі відбиток авторського ставлення до оформленої ними художньої реальності. Саме на базі категорії модусу й модальності, зокрема поняття «авторської модальності» (див. с. 33 та ін.), Цзу Лінжуй пропонує підходити до вивчення тембрових аспектів формування та розвитку циклічної симфонії в європейській музиці.

Звернення до жанрової форми циклічної симфонії як важливого контексту становлення семантичних функцій інструментальних тембрів, передусім тембрів духових інструментів, стає *другим важливим чинником* загальної концепції та наукової новизни дослідження.

Цзу Лінжуй вдається довести, що тембрологічний підхід до симфонічної творчості та циклічної симфонії – як її найважливішої та

історично найбільш значущої форми – має свої витoki в основоположних дослідженнях симфонічної музики та методу симфонізму, зумовлений тою провідною роллю, яку зіграли віденська класична симфонія в музичній культурі Просвітництва, програмні різновиди циклічного симфонізму в добу романтизму та, нарешті, симфонічний цикл у творчості композиторів ХХ століття, зокрема українських.

Завдяки підходу до явища тембру духових інструментів у контексті симфонічної жанрової форми, у роботі пропонуються оновлені, текстологічно обґрунтовані характеристики історії самої циклічної симфонії, зокрема періодизація та загальне стильове висвітлення історичного шляху та композиційних надбань української симфонії, що створює своєрідну предметну «арку» від першого розділу дисертації до третього.

Саме завдяки опорі на драматургічні особливості великої симфонічної циклічної форми дисертанту вдається вельми успішно розкрити специфічні темброві якості духових інструментів (див, напр., с. 61–62).

Як пише Цу Лінжуй у висновках до першого розділу дослідження, «тембр духових інструментів, як оркестрово-симфонічний, тобто при його функціонуванні у симфонічній формі, набуває особливих композиційно-драматургічних та образно-сміслових властивостей, входить до семантичної системи «великої» симфонії, збагачується її виразовими можливостями. Разом з цим виявляється залежність «жанрової долі» та канонічних рис циклічної симфонії від *базової тембрової семантики*, що є головним способом (художнім апаратом) означення й знакової регуляції симфонічного звучання» (с. 62). Даний висновок є, на наш погляд, не лише дуже вдалим узагальненням матеріалу першого розділу роботи, а й обґрунтуванням значення третього базового фактору дисертаційної концепції.

Даним третім фактором є створення персоніфікованого профілю симфонічної тембрології, тобто виокремлення низки авторських композиторських постатей, які найбільше вплинули на розвиток семантичних тембрових модальностей оркестрових, у тому числі духових, інструментів.

Цілком справедливо до даного персонального компендіуму симфонічної тембрології залучаються й постаті диригентів. І хоча даний виконавський аспект дослідження видається тільки наміченим (у підрозділі 2.3), але перспектива його розвитку, що відкривається у дисертації, є надзвичайно важливою.

Отже, серед персоналії, які міцно тримають й впевнено передають далі темброво-семантичну естафету великої симфонії, головними виявляються Й. Гайдн і В. Моцарт – серед віденських класиків, Г. Берліоз та, особливо, П. Чайковський – серед романтичних митців, Д. Шостакович, Б. Тищенко та В. Губаренко – серед авторів ХХ століття. Поглиблено аналітичним підходом до текстів симфонічних творів відзначено доробок Гайдна, Моцарта, Чайковського, Тищенка, Губаренка. До цих імен ми ще повернемося, але зараз варто звернути увагу на те, яким саме чином розкриваються у дослідженні Цзу Лінжуя темброві якості духових інструментів, набуті у творах означених композиторів.

Стосовно так званих віденських класиків, перш за все, виявляється нова темброва комбінаторика, пов'язана як зі зближенням, змішуванням групових (індивідуально-групових) тембрів, так і з їх протиставленням, дистанціюванням один від одного, котре набуває особливої знаковості.

Відзначається, що темброво-драматургічні відкриття Й. Гайдна перегукуються зі стилістичними пошуками В. Моцарта, але останній особливо тонко відчував темброво-технічні можливості різних комбінацій інструментів, тому був більш схильний до свободи у використанні тембрового фарбування інструментального тематизму (див. с. 49, 52, д. і.).

Але обом цим композиторам вдається створювати «новий оркестровий образ, новий сумарний оркестровий тембр, що базується на авторських композиційних модусах, виявляє нові спроможності ладогармонічних та мелодичних модальностей...» (с. 52). Водночас Цзу Лінжуй відзначає особливу концертність стилю Моцарта, зокрема у низці Паризьких симфоній, підкреслюючи, що вони призначалися часто саме «для концертуючих

духових інструментів – це флейти або кларнети, гобой, валторна й фагот – у супроводі скрипок, альт, гобоїв і валторн. Причому Моцарт розраховував на певних, відомих йому, виконавців-солістів, тобто розраховував на певний рівень, визначені прийоми виконання» (див. с. 56 – 57).

Монографічно цілісним та надзвичайно вдалим – з точки зору розкриття симфонічної природи тембрової семантики духових інструментів – видається присвячений творчості П. Чайковського другий розділ дисертації.

Хід дослідження у цьому розділі дозволяє Цзу Лінжую відкрити у симфонічній поезії П. Чайковського типові провідні риси програмного романтичного симфонізму, зокрема, деякі програмно-сюжетні ідеї, прийоми створення симфонічних концепцій Г. Берліоза (с. 65 та ін.), водночас висвітлити принципово авторські й навіть автобіографічні смислові модальності творів Чайковського, зокрема тріади трагічних симфоній Чайковського (Четвертої, П'ятої, Шостої), увертюри-поєми «Ромео і Джульєтта». Дисертант справедливо зауважує, що засадничою у симфонічній поезії Чайковського є саме лірична модальна сфера – як цілісний образно-естетичний феномен, це поєднує його з Г. Берліозом й дозволяє йменувати (використовуючи слова Г. Гейне, адресовані Берліозу) «жайворонком розміром з орла».

Розвиваючи запропонований С. Коробецькою розгляд тембрової драматургії як інтонаційного явища, Цзу Лінжуй доводить, що в симфонічній музиці Чайковського темброва семантика сягає художнього рівня системної розгалуженості образного змісту, причому ця системність зумовлена авторським світобаченням та розумінням долі людини, тобто постає як програмно-концепційна, естетично-подієва та музично-композиційна водночас. Звідси особлива роль моно- й полісемантичних тембрових комплексів, котрі відповідають певним чином моно- й політембровості, але не завжди. Між образним тлумаченням й тембровими обмеженнями не має прямого зв'язку, ця залежність формується, виявляється у кожній симфонічній композиції окремо. (див. с. 92 та ін.).

Визначення провідних темброво-семантичних модальностей у циклічних симфоніях російського композитора спрямоване, як до заключної «крапки», до виявлення трагедійної концепції Шостої симфонії та своєрідності її інтерпретації грецьким диригентом Теодором Курентзисом (підрозділ 2.3.). У зв'язку з цим до роботи запроваджений особливий емоцінологічний вимір, що відповідає сучасним пошукам філософської та психологічної когнітивістики. Він надає можливості стверджувати, що у Шостій симфонії Чайковський створив універсальну метаісторичну «емоційно-психологічну матрицю» людської свідомості, по-перше; що інтерпретація Курентзиса є справжньою емоційно-психологічною подією, відповідаючи сучасним потребам колективної людської свідомості, по-друге (див. с. 118 та ін.).

Історико-теоретична модель дослідження продовжує прирощуватися та розвиватися у третьому розділі дисертації, котрий сприймається як достатньо самостійний за матеріалом та способами аналізу, на той же час – має міцні логічні зв'язки з попередніми розділами роботи, передусім тому, що постать П. Чайковського та його симфонічний метод презентуються як взірцеві й семантично магістральні на цьому етапі дослідження також. Тому тембри духових інструментів та їх усталені вихідні значення, семантичні позиції розцінюється у річищі музики ХХ століття як знаки історичної симфонічної традиції, відповідальної за функціонування єдиного текстового поля академічної музичної творчості.

Відзначається, що і Б. Тищенко, і В. Губаренко є типовими представниками симфоністів нової полілогічної генерації, зберігають жанрові канони циклічної симфонії як метакласичної логічної організації музично-симфонізованого матеріалу (див. с. 125 – 126).

Важливою теоретико-аналітичною знахідкою дисертації є визначення трьох провідних логіко-семантичних принципів симфонічної творчості ХХ століття, котрі успадковані від класико-романтичної традиції, але набувають нових естетичних та музично-мовних ознак: це діалогічність, подієвість та

антропоцентризм, що скеровані до стильового полілогу як нової інтегрованої якості симфонічного методу, *разом з інтеграцією множинних семантичних функцій духових інструментів.*

Загалом дискурсивна побудова дисертації Цзу Лінжуя залишає враження дуже цілісною, оригінальною, внутрішньо вмотивованою на кожному етапі розгортання предмету й матеріалу вивчення.

Водночас залишаються й деякі не достатньо визначені позиції роботи.

Так, по-перше, хоча у роботі двічі виникають посилання на творчість Л. Бетховена – у контексті вивчення творів Гайдна та Моцарта – й відзначаються певні типізовані й важливі з боку тембрової драматургії композиційні рішення (у фіналі П'ятої симфонії, що відіграє в циклі роль героїчного апофеозу, відзначеного потужним звучанням оркестру з перевагою тембрів духових інструментів, особливо мідних – на с. 36 дис.; у фіналі Дев'ятої симфонії, що виступає взірцем синтезу особистісного й понадособистісного начал з відповідною сукупністю прийомів, с. 59), але достатньо виявленої характеристики симфонічного методу Бетховена, хоча б у цілому, дисертант не надає, хоча вона видається дуже доцільною у ході рецензованого дослідження.

По-друге, бажаним є більш широке обґрунтування вибору постатей саме Б. Тищенка та В. Губаренка, як типових та взірцевих для симфонічної поезики ХХ століття, у третьому розділі дисертації. Аніскільки не применшуючи значення творчості даних композиторів, зауважимо, що не менш важливими з точки зору еволюції симфонічного циклу є постаті С. Слонимського, А. Караманова, В. Бібіка, В. Сильвестрова, ще низки авторів, тим більше з точки зору використання духових інструментів у різних тембрових положеннях.

По-третє, на жаль, при вивченні творчості П. Чайковського, у другому розділі дисертації, не залучені матеріали монографії «Чайковський: Україна на карті життя та творчості», нещодавно виданої НМАУ ім. П.І. Чайковського, що містить багато нових поглядів на творчість

Чайковського, дозволяє суттєво поглиблювати підхід до його програмного методу.

Дозволимо собі поставити ще одне запитання дисертанту, а саме:

Які сучасні диригенти, окрім Т. Курентзиса, спроможні сьогодні створювати нові яскраві концепції симфонічних творів П. Чайковського, зокрема його Шостої симфонії?

У цілому ж, вважаємо, що, у дисертації Цзу Лінжуя створюються нові теоретичні напрями вивчення музичного тембру, зокрема тембрових властивостей, якостей духових інструментів у їх симфонічному призначенні, зміцнюються позиції музикознавчої тембрології стосовно питань про історичну еволюцію циклічної симфонії, про її темброві хронотопи як «брами музичного смислу».

Дисертація Цзу Лінжуя цілком відповідає вимогам МОН України щодо дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Автореферат та публікації за темою роботи віддзеркалюють її основний зміст.

Автор дисертації – Цзу Лінжуй – заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри мовно-літературної та художньо-естетичної освіти
Миколаївського обласного інституту
післядипломної педагогічної освіти

О.М. Петренко

Підпис О. М. Петренко засвідчую

Провідний юрист МОІППО

М. Б. Лутіс

