

ВІДГУК
на дисертацію **Хе Венлі**
«Хронотопічні засади фортепіанної творчості
Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід»
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)
за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»

Звернення до творчості Ф. Шопена як світового універсального феномену із залученням категорії хронотопу є не тільки актуальним, але й відповідає потребі пошуку інноваційних підходів для поглиблення розуміння композиторської поетики. Саме такий підхід, що зумовлює методологічну основу дослідження, надав можливості поєднати дві сторони єдиного процесу самоздійснення музики – хронотопічну та концептуальну й вийти на якісно новий рівень осмислення та узагальнення художньо-символічного смислу композиторських творів. Використання низки методів та підходів (історичного та теоретичного моделювання; жанрово-стильового, текстологічного та семіотичного; узагальнюючого хронотопічного та конкретизуючого прагматичного виконавського) створили фундаментальну основу для досягнення мети, повного й цілісного розкриття завдань дослідження.

Виявлення хронотопічних засад фортепіанної музики Ф. Шопена як системної основи його індивідуально-авторського мовного стилю (музичного ідіостилу) дозволяє поглибити вивчення таких категорій як: стиль – ідіостиль, образ автора, образ-концепт, жанровість, музичне мовлення, виконавські семантичні модальності та інші; воно дозволяє також прослідкувати діалог творчо-особистісної пам'яті композитора з історичною текстологічною пам'яттю музики, що лежить, як відмічає автор, в основі образно-концептуального хронотопічного змісту шопеновської творчості (с. 175).

Опора на визначені у працях М. Бахтіна семантичні моделі хронотопу, які стали опорними у творчості композитора – *хронотоп Вітчизни*,

життєвого шляху, зустрічі, стремління, розповіді-пригадування, переборення, досягнення, Любові, волі, розставання-прощання – зумовлює виконавські стилістичні модальності і створює широке семантичне коло композиторської поетики, що, з одного боку, робить можливим розуміння смислових глибин музичного мислення та мислення музикою, з іншого – підтверджується значним аналітичним матеріалом 2 та 3 розділів роботи.

Чітко вибудована теоретична база дослідження, що охоплює широке коло літератури в різних галузях гуманітарної науки та мистецтва, відкриває можливість цілісно та послідовно дослідити феномен композиторської творчості від формування образів-концептів в контексті авторського стильового мислення – до особливостей мовно-стилістичної виконавської модальності; це зумовлює провідні інноваційні тенденції роботи.

Спираючись в основному на праці М. Бахтіна, дисертантка послідовно доводить важливість включення категорії хронотопу до музикознавчого дискурсу; значно оновлює підхід до стилю в музиці як цілісного художнього феномена; визначає основні стильові інтенції музики Ф. Шопена. Запропоновано поняття стильового мислення як процесу проектування музичного задуму у його цілісності; зазначено, що стильовий образ композитора перетворюється на авторський образ-концепт музично-мовної свідомості.

Відмінною та важливою рисою дослідження є відтворення постійного зв'язку між контекстуальним рівнем, психологічним (інтенціональним) та текстологічним (специфікою стилістично-мовного втілення композиторського задуму у конкретному тексті музичного твору). За словами дисертантки, *«хронотопи автора та героя, як двоїстість реального та умовного в житті та мистецтві, набувають специфічно-іманентного значення в музиці, виявляючи семантичні властивості жанрової форми, композиційної організації та стильового смислопокладання, особливий розподіл семантичних функцій між даними хронотопічними чинниками музичного змісту»* (с. 43).

Хе Венлі вводить поняття семантичної модальності, що не тільки є частиною цілісного образу-концепту, але й, що дуже важливо – вказує на внутрішній динамічний стрижень музичного мислення. Як зазначає дисертантка, «хронотоп і концепт – дві сторони єдиного процесу образного самоздійснення музики у композиційному русі, а даний різновид руху передбачає відновлення жанрової моделі, тобто фіксованого у певних межах історичного руху музичної свідомості, та проектування майбутньої стильової пам'яті, як пам'яті про ідеальні складові музичної форми, тобто про результати музичного осмислення» (с. 29).

Зауважуючи, що процес семантичного кодування в музиці є часовим, важливе місце в роботі дисертантка відводить дослідженню даного феномену. Категорія часу в музиці Ф. Шопена вивчається в контексті фундаментального дослідження О. Самойленко, яка розглядає музичний час та переживання як засадничі умови формування музичного смислу й виникнення мовної автономії музики.

Важливим, на наш погляд, є те, що творчість Ф. Шопена розглядається як складний художній феномен, що гармонічно поєднує антиномічні явища (діалог творчо-особистісної пам'яті композитора з історичною текстологічною пам'яттю музики; суміщення двох родів музичного мислення: концертності і камерності; класичних канонів та романтичних інновацій музичної мови; циклічність як фундаментальний принцип організації музично-часового процесу, що поєднує епічний історичний час і особистісний ліричний, актуально-подієвий драматичний; західноєвропейську й російську виконавські традиції та польську).

Своєрідною поєднуючою ланкою стає другий розділ дослідження, в якому на основі єдності культурологічного національно-стильового та композиційно-стилістичного підходів висвітлюються контекстуальні та інтекстуальні умови формування фортепіанного стилю Ф. Шопена, значно оновлюється підхід до вивчення жанрової основи музики композитора, яка розширюється до обсягу піаністичної технології. Дисертантка відкриває

іманентну логіку використання жанрових прототипів (серед яких особливе місце відводиться ноктюрну та баладі), стилістичних фігур та тематичних побудов, яка не тільки дозволяє експериментувати з різними жанровими синтезами та втілювати програмні ідеї, але й ширше – веде до формування циклічності як провідного авторського методу та «ритму вищого порядку».

Досліджуючи стиль Ф. Шопена у поєднанні композиторського та виконавського начал, дисертантка зазначає, що його стиль *«є персоналізовано ліричним, узагальнююче-інтровертним почуттєво-архітектонічним. Даний стиль є взірцевим когнітивним ідіостилем, що породжує і ідіолект, тобто специфічну авторську музичну мову»* (с. 83). Як влучно зауважує Хе Венлі, саме ідіостильовими сторонами фортепіанного методу Шопена пояснюється не тільки його особливе місце в розвитку музичного мислення, але й те, що його стиль можна вважати історичною домінантою фортепіанно-виконавської культури.

Значний інтерес представляє аналіз мелодичних засад фортепіанного стилю Ф. Шопена, створеної ним фортепіанної мелосфери. Маючи глибоке історичне коріння (XVII–XIX століття), мелодика композитора, інтегруючи цей досвід, набуває символічно-стильового значення. Опора на монографію О. Самойленко, в якій глибоко вивчається категорія мелодійності як показника способу музичного мислення та універсального стильового начала музики, дає можливість розглядати мелодійність й мелодійне мислення як епіфеномен стильового самовизначення музики і як основу авторської музично-знакової системи. Як зауважує дисертантка, *«мелодичний зміст творів Шопена має енциклопедичні ознаки, узагальнює та сполучає, інтегрує усі ті мелодійні показники музичного тексту, які є найбільш показовими з боку романтичної образної експресії. Водночас стилю Ф. Шопена притаманна класична вивіреність та гармонійність, що йде від канонів класицистської естетики»* (с. 111).

Розглядаючи творчість Ф. Шопена як складний, багатоскладовий феномен, дисертантка використовує низку понять, таких як: поліфактурність,

політематичність, полімелодизм, полістилістичність, поліжанровість. Саме поліжанрова основа шопенівської музики зумовлює розуміння фортепіанної гри як універсальної виконавської форми. Серед провідних рис мелодичного тезаурусу музики композитора, дисертантка виокремлює континуальність та полілогічну ускладненість, зауважуючи, що фортепіанна мелосфера композитора репрезентує мелодійний досвід музики у найширшому узагальненні.

Особливу значущість представляє 3 розділ дослідження, в якому визначаються основні концептуально-образні хронотопи складових фортепіанних творів як єдності композиторських та виконавських мовно-стильових установок; запропоновані типологічні характеристики різних рівнів часопросторової організації фортепіанного тексту; головні мовно-стилістичні модальності та рівні виконавського тексту. Глибокий аналіз фортепіанних творів (балади №1, ноктюрнів та інших), дозволив дисертантці виявити особливості авторської жанрової форми та ідіостильові знаки, що поєднали всі головні образи-концепти та обумовили виконавські стилістичні модальності.

Обрана методологія дослідження, вивчення композиторського тексту на двох глибинних рівнях (когнітивної структури музичного тексту та психологічної структури особистої свідомості), дає можливість постійно утримуватись «на висоті польоту», з якого вся творчість представляється у всій своїй широті та глибині, «завершеності та відкритості». Ми приєднуємось до висновку дисертантки про те, що «існує певний канон, загальноприйнятий образ самого Шопена та умовний ідеальний прецедент відтворення змісту його творів, що сприймається як обов'язковий фактор оволодіння таємницями задуму майстра» (с. 146). Словами дисертантки, знання вихідних семантичних функцій, образної повноти баладних прийомів в музиці Шопена є засадничою умовою виконавського (фортепіанного) тлумачення, співтворчої експлікації авторських задумів композитора.

Складність та багатовекторність досліджуваної проблеми викликає і ряд питань. Так, говорячи про образний зміст балад, дисертантка то відмічає «граничну гостроту наприкінці», «драматичну подієвість, що переростає у трагедійний конфлікт» (с. 148), то зазначає, що він у цілому зберігає оптимістичний характер, як і вся образна система шопенівської музики (с. 149), тому хотілось би зрозуміти позицію дисертантки щодо цього питання.

Друге. На сторінці 126 визначено двох новаторів мелодичного фортепіанного письма та творців нових авторизованих різновидів фортепіанно-мелодичного стилю – Ф. Шопена та Р. Шумана. Виникає питання, чому серед новаторів не названо Ф. Ліста?

Третє. Хотілось би пояснення щодо вислову на с. 130: «близько до етюдності підходять експромти», що мається на увазі?

Четверте. Важко погодитись з позицією Хе Венлі щодо «найбільш виправданих та апробованих редакцій» К. Кліндворта, І Падеревського та «Оксфордського»; не менш значимих німецьких, французьких та англійських (с. 154). На наш погляд, варто було б додати редакції Г. Нейгауза, Я. Мільштейна та Л. Оборіна.

Дисертаційне дослідження висвітлює такий широкий спектр проблем, а феномен Ф. Шопена дійсно є невичерпним, тому безумовно, прокладені вектори відкривають нові й нові аспекти подальшого вивчення; хотілось би більше уваги приділити семантиці вальсу так як в творчості композитора цей жанр отримав значний розвиток, порівнянню різних виконавських шкіл, але все це лише підкреслює вагомість роботи.

У цілому, треба визнати, що дане дослідження є цілісним та сучасним за методологічними засадами, оновленим за предметними ракурсами та аналітичним матеріалом, логічно витриманим, вирішує всі поставлені завдання, тому цілком досягає обраної мети.

Автореферат дисертації відбиває загальну концепцію роботи, наукові публікації за темою дослідження віддзеркалюють проблематику дослідження.

Враховуючи теоретичну і практичну вагомість результатів дослідження, вважаємо, що дисертація Хе Венлі є оригінальною і завершеною науково-дослідною роботою, що відповідає вимогам МОН України до кандидатських дисертацій за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за означеною спеціальністю.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства,
інструментальної та хореографічної
підготовки Криворізького державного
педагогічного університету

О. В. ЧЕБОТАРЕНКО

