

ВІДГУК ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА
на дисертаційне дослідження
КУТЛУЄВОЇ ДАР'І ВОЛОДИМИРІВНИ
«Шляхи розвитку фортепіанного квартету у творчості
віденських класиків та австро-німецьких романтиків»
поданого на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертацію Дар'ї Володимирівни Кутлуєвої присвячено дослідженню еволюцію жанру фортепіанного квартету та визначенню особливого місця, яке він займає в системі камерно-ансамблевих жанрів та в творчості композиторів – представників австро-німецької композиторської школи.

У презентованій праці вперше в українському музикознавстві фортепіанний квартет представлений як жанрова система, що утворюється низкою взаємозалежних складових – структурно-композиційних та ансамблево-органологічних. На такому підґрунті дисертантка розкриває жанрово-інваріантні властивості фортепіанного квартету в різні історично-стильові епохи, виявляючи класичний та романтичний види жанрового інваріанта; простежує шляхи розвитку фортепіанного квартету у взаємодії історично-естетичних та індивідуально-авторських стильових проявів.

Окреслюючи проблемне поле свого дослідження, дисертантка обґрунтовує його відсутністю в сучасній музичній науці чіткого уявлення про фортепіанний квартет як жанрову систему, що забезпечує його виділеність із групи споріднених за інструментальним складом ансамблевих творів (текст дис. с. 23).

Вважаю цілком справедливою цю тезу дисертантки та підтримую її новітній погляд на фортепіанний квартет як особливий різновид, що виокремлюється із низки камерно-ансамблевих жанрів не тільки кількісною структурою, а й глибинними внутрішньо-жанровими процесами, які чутливо реагують на всі естетичні та художні зміни певної історично-стильової доби.

Проведений аналіз 15 музичних творів дозволив Дар'ї Володимирівні провести чітку межу між фортепіанним квартетом та спорідненими типами творів – фортепіанними тріо та квінтетом.

Музичним матеріалом обрано твори В. А. Моцарта, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса – композиторів австро-німецької культурної традиції, що обумовлює розкриття спадкових зв'язків та відмінностей між окремими зразками жанру та сприяє можливості дослідження діалектики змінюваного й незмінного в межах єдиної національної гілки композиторської практики.

Хронологічні межі дослідження охоплюють періоди віденського класицизму та австро-німецького романтизму, а отже відібраний музичний матеріал належить історичному часу збереження жанрової системи фортепіанного квартету в умовах її еволюції; дисертанткою виокремлено два періоди в цьому процесі, позначені як класичний і романтичний.

У виборі наукових методів дослідження дисертантка надає перевагу стильовому підходу, що обумовлюється наявністю у досліджуваних фортепіанних квартетах, з одного боку, єдиного жанрового інваріанта при їхніх стильових відмінностях, з другого, розбіжністю стильових та епохальних меж, що спонукало авторку до відмови від прийнятої в музикознавстві історико-типологічної характеристики тих чи інших композиторів.

Проведений аналіз жанрових складових фортепіанного квартету у науковому дискурсі обумовив важливі для дисертантки висновки, зокрема, в епоху становлення «притаманні йому особливості визначилися умовами побутування і інструментальним складом; у часи ж віденського класицизму здійснилося добудування жанрової системи цього явища та її закріплення в якості певної моделі, одержавши значення стійкого інваріанта» (текст дис. с. 34). В нових історично-естетичних умовах «функційний рівень жанрової системи не відходить на другий план, поступаючись семантично-композиційному, проте його складники суттєво переосмислюються». Так, за думкою авторки, обставини побутування конвертуються в камерність як мистецьку категорію, набуваючи значення одного з проявів жанрової семантики. Інший елемент функційного рівня – склад виконавців / інструментів – постає вихідним моментом у формуванні типових для кожного жанру, специфізуючи його константні – інваріантні – засоби виразності (текст дис. с. 35).

В аналізі історичного та жанрового генезису фортепіанного квартету увага дослідниці сфокусована на ознаках подібності у цих процесах із сольним клавірним концертом та струнним квартетом як прояву перехресних зв'язків, що характеризують музичне мистецтво епохи бароко та певною мірою, період передкласицизму; фортепіанний квартет представлений не як темброво-органологічний різновид струнного квартету, а як самостійне жанрово-семантичне явище. Участь у квартеті клавірного інструмента радикально змінює розстановку «діючих сил» (текст дис. с. 43), водночас враховує досвід та здобутки струнно-смічкової ансамблевої взаємодії. Це надає підстави для наділення фортепіано роллю жанроутворюючого начала не тільки в фортепіанних квартетах, але й в низці клавірно-струнних ансамблів – тріо, квінтетах (текст дис. с. 52).

Розглядаючи фортепіанний квартет як особливий тип ансамблю, авторка зупиняється на дискусійному питанні, яке існує у вітчизняному музикознавстві, – стосовно ролі фортепіано в організації такого типу ансамблю. У науковому середовищі (і, додамо, у виконавській практиці) існує усталена думка щодо лідерських позицій фортепіано в ансамблях зі струнними інструментами («фортепіаноцентризм», термін І. Смірної) і це має певне підґрунтя, оскільки, на відміну від мелодичних за своєю природою ансамблевих партнерів, фортепіано має здатність до поліфункціональності, виступаючи як «гармонічний» інструмент, наділений значними мелодичними можливостями, що дозволяє йому, не втрачаючи гармонічної функції, вступати в певні відносини і зі струнним тріо (у фортепіанному квартеті): у вигляді дубля, контрапункту, обміну репліками в діалозі, імітацій тощо. Аналогічні взаємоперетини спостерігаються і у темброво-звуковій сфері: маючи власний «голос», який виділяє його зі звуко-акустичного контексту ансамблю, і навіть відокремлює від фонічних характеристик кожного зі струнних партнерів, фортепіано, завдяки своїй обертоновій природі, виявляє властивість «тембрової акомодатії» (текст дис. с. 55), що дозволяє йому вступати в гармонічні взаємини з іншими інструментами й установлювати в сукупності з ними чітко узгоджений акустичний баланс.

Авторкою запропонована диференціація типів ансамблевої взаємодії у фортепіанному квартеті на «персональні» (в яких рольові функції рівномірно розподілені між усіма партіями) та «хорові» (у яких відбувається зіставлення та протиставлення «хорів» – фортепіано-струнне тріо, що створює ефект змагальності). Варіантність ансамблевих взаємин надзвичайно різноманітна, співвідношення видозмінюються, коригуються, збагачуються у фортепіанних квартетах різних історичних та індивідуальних стилів, що залежить від ставлення композитора/виконавців до сутності самого жанру із відповідною акцентуацією тих його властивостей, які зумовлені генезисом жанру й обставинами його утвердження. Це дозволяє трактувати конкретний твір під знаком камерності, концертності або симфонічності (текст дис. с. 60).

Дисертанткою окреслені фундаментальні віхи розвитку фортепіанного квартету (віденські класики й австро-німецькі романтики) та запропонована власна періодизація, що дозволяє простежити етапи еволюції фортепіанного квартету в змінюваному історико-стильовому ландшафті при збереженні його інваріантних властивостей та атрибутивних ознак, що забезпечує єдність жанрової традиції класико-романтичної епохи.

У творчості В. А. Моцарта фортепіанний квартет склався як особливий тип твору, якому притаманні єдиний жанровий код, стійка модель побудови циклу, визначений інструментальний склад і способи оперування ним, характер авторського висловлювання. Два Фортепіанні квартети В. А.

Моцарта постають одночасно носіями інваріантних властивостей жанру і різними варіантами їх втілення (текст дис. с. 78), в чому, на думку авторки, проявляється притаманна композитору варіантно-комбінаторна техніка композиторського письма – гра тембровою різноманітністю інструментальних пластів, які то узгоджуються у вертикальній єдності, то розходяться у контрасті (с. 81).

Пошуки інваріантних властивостей жанру у фортепіанних квартетах Л. Бетховена призвели дисертантку до тези щодо основоположної ролі фортепіано в ансамблевих складах: композитор використовує чи не весь арсенал фортепіанно-фактурних засобів (багатозвучні акорди в акомпанувальному голосі, *tremolando*, швидкі висхідні і низхідні арпеджіо і гами, довгі трелі, різноманітні штрихи), змінюючи саму звуко-акустичну якість інструмента, що впливає на концепцію ансамблевості, співвідношення всіх партій (текст дис. с. 99). Прагнення до більш повнокровного, об'ємного і теситурно розгорнутого інструментального звучання спонукає композитора до насичення фактури струнного тріо повними акордами, подвійними нотами в партії альту та скрипки, тим самим, водночас, долаючи фактурно-динамічні «переваги» фортепіано та встановлюючи звуко-акустичного баланс ансамблю.

На відміну від В. А. Моцарта, який прагнув урівноважити функції фортепіано і струнних, Л. Бетховен, за думкою Д. Кутлуєвої, стає на позицію «фортепіаноцентризму», поступово долаючи його крайні форми, композитор все ж таки мислить фортепіано як «несучу основу» ансамблю (текст дис. с. 133).

Фортепіанні квартети ранніх романтиків К. М. Вебера та Ф. Шуберта авторка визначає приналежністю класичного стилю, хоча їхні ансамблі для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі демонструють суттєві відмінності в авторських творчих намірах. Квартет Вебера продовжує моцартівську лінію жанру, водночас, поставивши на чільне місце ігрове начало та надаючи йому значення універсального чинника у створенні художнього цілого, яке охоплює образно-тематичну, композиційну, ансамблеву сфери.

З точки зору авторки, в творах К.М. Вебера навряд чи доцільно шукати паростки романтичного стилю і швидше можна говорити про прояви художньої свідомості нового – «індивідуально-творчого» – типу; композитор обирає «власну позицію щодо усталених жанрово-стильових канонів, спрямовуючи творчу фантазію на вільне розпорядження результатами вже стійкого композиторського досвіду (текст дис. с. 67). При цьому композитор не заперечує усталених нормативів, а ніби грає з ними, змінюючи ракурси бачення.

Ф. Шуберт у складі фортепіанного квартету реалізує можливість створення віртуозної партії фортепіано, в чому дисертантка знаходить відображення історико-генетичних передумов виникнення фортепіанного квартету, пов'язаних з референтними відношеннями різних жанрових прообразів, зокрема концерту (с. 122).

Порівняння фортепіанних квартетів К. М. Вебера і Ф. Шуберта дозволяє Д.В. Кутлуєвій продемонструвати відмінності між ними як типу твору і типу ансамблю: К. М. Вебер досягає паритетності інструментальних партій, висвітлюючи їх темброві властивості; Ф. Шуберт прагне розкриття, насамперед, виразових та моторно-віртуозних можливостей піаніста, внаслідок чого основоположною функцією наділяється фортепіано (дис. с. 132). В обох опусах виявлено оригінальні, історично перспективні творчі знахідки, які свідчать про прояв індивідуально-авторського начала в умовах вірності законам класичного стилю.

В фортепіанних квартетах Ф. Мендельсона увага сфокусована на романтичних рефлексіях на класичну традицію: композитор переосмислює досвід класицистських попередників, знаходячи в їх творчості джерела для власних ідей, водночас забезпечує втілення романтичного авторського світовідчуття на високому художньому рівні (текст дис. с.70). Проводячи художні паралелі звучання мендельсонівського та бетховенського ансамблів (і, зокрема, фактурно-сміслового навантаження фортепіано), авторка доходить висновку, що Ф. Мендельсон виводить свої Фортепіанні квартети за межі власне камерності й надає їм ознак масштабного концертного висловлювання, розрахованого на велику аудиторію (текст дис. с. 71).

Квартетний склад інструментів ансамблю дозволив Р. Шуману зберегти притаманну його фортепіанним творам багатомірність музичної тканини, що для нього завжди була чимось більшим, ніж поліфонія різних голосів, а саме – способом втілення «контрапункту життя». Лідерські позиції фортепіано в ансамблевій фактурі постійно оскаржують струнні інструменти, у групі яких скрипка перестає бути першою з-поміж рівних, поступаючись то віолончелі, то альту, що можна розцінити як подальший шлях удосконалення ансамблевого паритету (с. 167-168).

Інтегрування духовно-творчого досвіду різних музично-історичних епох і, зокрема, класико-романтичного досвіду виявлено авторкою у творах Й. Брамса, для якого змінювана історико-культурна ситуація стала живильним середовищем композиторського становлення. Фортепіанні квартети Й. Брамса демонструються своєрідність жанрового змісту: композитор мислить їх як твори камерно-концертного плану, наділених симфонічним розмахом задуму, масштабністю пропорцій, активністю проростання музичних ідей. Акустично-звуковий образ Квартетів, за висловленням дисертантки, «вирізняється

об'ємністю, щільністю, фонічною насиченістю, чому значною мірою сприяє оркестральне трактування фортепіано, у якому вбачається відгук бетховенського розуміння жанру. Витончена мотивна робота, що охоплює всю музичну тканину, інтенсивний перебіг ансамблевої подієвості, делікатність найбільш інтимних висловлювань забезпечують збереження камерної природи жанру брамсівських Квартетів, а розмаїтість фактурно-піаністичних прийомів, прояви віртуозності відсилають до його історико-генетичних джерел, зближуючи із концертним началом (текст дис. с.193).

Резюмуючи результати дослідження дисертантка приходить до висновку, що стрімкий пошук, відбір і накопичення жанрових якостей фортепіанного/клавірною квартету, що почалися у 60-х роках XVIII призвели до формування його інваріантних властивостей, які по-різному втілювалися у творах різних композиторів. Віхами на цьому шляху слугували жанрові зразки віденських класиків з їхнім продовженням у межах того самого стилю в більш «пізньому» втілені в нову епоху у творах К. М. Вебера і Ф. Шуберта, у романтичних відкриттях Ф. Мендельсона і Р. Шумана та «постромантика» Й. Брамса.

Представлені в дисертації твори демонструють єдине для віденського класицизму та австро-німецького романтизму усвідомлення жанру фортепіанного квартету як типу твору з усталеним комплексом складників та взаємозв'язків. Художньо-естетичні та історичні зрушення, що супроводжували процеси розвитку фортепіанного квартету, уможливили появу двох стильових модифікацій цього жанру: фортепіанного квартету класичного стилю, що вирізняється «впорядкуванням генетичних властивостей жанру в контексті панування риторичного мислення і пов'язаної з ним чіткою диференціацією різних художніх цілісностей» (с. 202) та фортепіанного квартету романтичного стилю, що ґрунтується на усталеній традиції жанру, сформованому та закріпленому композиторською практикою інваріанті, «внаслідок чого генетична “пам'ять” про свої первинні форми заломлюється в ньому крізь призму “готової” системи складників. Водночас романтичний фортепіанний квартет втягує у свою орбіту інші явища, притаманні новій історичній реальності (с. 203).

Висновки до дисертації підтверджують, що мета дослідження - осмислення жанру фортепіанного квартету як системи взаємозумовлених властивостей та розкриття засобів її втілення на різних етапах розвитку австро-німецького інструменталізму класико-романтичної епох, досягнута, всі завдання, заплановані дисертанткою реалізовані.

Проте в процесі ознайомлення з текстом дисертації виникло декілька запитань, які потребують уточнення.

1. У Висновках до Розділу 1. надається авторське визначення жанру Фортепіанного квартету, як «типу твору в сонатно-циклічній формі, призначений для фортепіано, скрипки, альту, віолончелі, паритетні ансамблеві взаємодії яких індивідуалізують композиційно-драматургічний процес у комплексі із загально-музичними засобами виразності і способами організації просторово-часового цілого (с. 74). І далі на с. 75 зазначено: «становлення фортепіанного квартету в епоху бароко, із характерною для неї крос-референтністю явищ, зумовило ознаки схожості цього жанру зі струнним квартетом і клавірним (фортепіанним) концертом.

Наскільки коректно, з Вашої точки зору, вважати твори барокової доби для ансамблю чотирьох інструментів квартетним жанром, адже на той час не йшлося ні про паритетність ансамблевих взаємодій, ні про стабільність ансамблевого складу?

2. На с. 35 дисертації зазначено: «ансамблева складова певного типу камерно-інструментального твору виступає носієм жанрового смислу – поряд з композиційним чинником і у взаємодії з ним. Семантичне навантаження елементів функційного рівня жанрової системи дозволяє при певних обставинах вважати їх домінантними у специфізації різних типів ансамблевих творів».

У зв'язку з цим виникає питання:

На час написання квартетів В. Моцарта клавесин був активно задіяний у камерно-ансамблевій виконавській практиці, і, як відомо, у першому виданні автором пропонувалася альтернативне використання в ансамблі клавесина або фортепіано.

Чи впливає така тембрально-органологічно заміна на семантичне навантаження твору та на художню ансамблеву взаємодію? Оскільки, слідом за І. Смірною Ви інтерпретуєте «ансамблеве письмо як обраний композитором, єдино можливий алгоритм взаємодії партій із метою розкриття художнього задуму» (с. 36).

Втім, висловленні уточнення та запитання не впливають на високу оцінку результатів роботи.

Дисертація Кутлуєвої Дар'ї Володимирівни є самостійним завершеним дослідженням і, безумовно, інноваційним внеском у вітчизняну музичну науку, що доповнить ще одну ланку до цілісної теоретичної концепції системи камерно-ансамблевих жанрів. Текст роботи логічно вибудований та структурований, спирається на ґрунтовну наукову базу (список використаних джерел складає 179 позицій, з яких 116 іноземними мовами).

Матеріали роботи можуть бути використаними в лекційних курсах «Історія та теорія ансамблевого виконавства», «Методика викладання камерного ансамблю».

Наукові публікації за темою дисертації в повному обсязі відтворюють основні положення роботи і не містять порушень академічної доброчесності.

Все вищезазначене надає підстави для висновку про те, що дисертаційне дослідження **«Шляхи розвитку фортепіанного квартету у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків»** відповідає вимогам Міністерства Освіти і Науки України до дисертацій такого рівня, а її автор, Кутлуєва Дар'я Володимирівна заслуговує на присвоєння наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 0.25 – «Музичне мистецтво».

Офіційний опонент

Повзун Людмила Іванівна,
доктор мистецтвознавства,
професор, завідувачка кафедри
камерного ансамблю
ОНМА імені А.В. Нежданової