

## ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертацію **КЛЕНДІЯ Олега Миколайовича**

**«Фортепіанний стиль К. Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу  
європейської культури ХІХ століття»**

на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»

Постать Каміла Сен-Санса є, без сумніву, знаковою для європейської музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття, і навіть більше: залучаючи висловлення Стівена Іссерліза, котрий зіграв усі віолончельні твори французького майстра, можна сказати, що музика Сен-Санса відрізняється тим, що приносить тільки користь, а постать композитора завжди викликає захват.... Дійсно, якщо й шукати певні ідеали – налаштованість на ідеальне – в змісті європейської композиторської традиції, то творча особистість Сен-Санса підходить якнайкраще, адже намір дотримуватися «ідеальної рівноваги» у всьому музично-композиційному процесі, від образного задуму до сприйняття тексту, визнається засадничою рисою його стилю.

Тому можна повністю погодитись з тим підходом до фортепіанної поезики К. Сен-Санса, який запропонований у дисертації Олега Миколайовича Клендія й скерований до явища/поняття «виконавського ідеалу» – як такого, що успадковується сучасними музикантами від класико-романтичної доби, на надбання якої спиралося, естетичні та музично-мовні досягнення якої пролонгувало композиторське мислення Сен-Санса. Й навіть більше, як намагається довести О. Клендій усім ходом свого дослідження (і відразу зазначимо, що це йому вдається), мислення Сен-Санса-композитора постає невід’ємним від музично-виконавської традиції, тобто від виконавсько-інтерпретативної діяльності, і саме вона була визначальною для його фортепіанного стилю – підтверджуючи той, історично доведений та підтверджений багатьма музикознавчими розвідками факт, що у музичній, зокрема фортепіанній, творчості споруда стилю

базується на виконавських потребах, намірах, завданнях, очікуваннях...

Тому «виконавський ідеал» постає осередком головних творчих зусиль Сен-Санса впродовж усього його досить довгого життя (1835–1921), життя, що поєднало дві великі епохи, розмістившись та буквально «прозвучавши» на їх перетині, що напевне й зумовило своєрідність стильових інтересів митця.

Тому вищою кульмінаційною точкою дослідження Клендія виступає той підрозділ роботи, у якому системно-поетапно висвітлюються виконавська діяльність Сен-Санса. Й, звісно, тому закономірним, струнко вибудованим сприймається й загальний *концепційний план* дослідження, що справедливо розпочинається зі створення біографічно-творчого портрету композитора в інтер'єрі його історичного часу, переростаючого у «генеалогію» його фортепіанного мистецтва.

Вже на початковому етапі дослідження, завдяки його загальній темі, виникає своєрідна «гра часових контекстів» (якій би, напевне, порадувався і сам Сен-Санс), коли зіставляються та поєднуються історичні передумови становлення стилю музичного майстра та сучасні погляди на них<sup>1</sup>, а критеріями обґрунтованості та цілісності музикознавчої логіки постають категорії жанру і стилю, завдяки яким впродовж усього дослідження розгортається та відкриває змістові складові *дихотомія мистецької традиції та творчої особистості*, що віддзеркалюється у суміщенні «історико-культурного огляду» та «теоретичного осмислення з виділенням типології» стосовно музично-текстової аналітики (див. с. 48 дис.).

У першому розділі роботи у дослідженні фортепіанної спадщини Сен-Санса успішно задіяні певні музикознавчо-виконавські концепційні канони, а саме: наданий розвиток дефініції віртуозності, висвітлені взаємоперехідність композиторського і виконавського стилів, поняття про неокласичне,

---

<sup>1</sup> Саме до цього спрямовані завдання дослідження, а саме: «визначити принципи індивідуального стилю К. Сен-Санса в жанрах сольного фортепіанного мистецтва; розкрити засади інтерпретації фортепіанної творчості К. Сен-Санса в сучасному глобалізованому світі».

неокласицизм та стилізацію; проспіваний традиційний «гімн» фортепіанній мініатюрі (втім якого вона повністю заслуговує, п\р 1.3) та її циклічним різновидам з виявленням її особливої долі у французів; затверджене узагальнююче-піднесене ставлення до віртуозності як до «провідного чинника мислення французької композиторської школи» та «важливого стильового чинника художнього мислення митця в музичному тексті» (с. 48, 53 дис.). Відтак розповсюдження стильового значення віртуозності у бік і виконавської, і композиторської творчості не лише підтверджує уявлення про її подвійну природу у музиці, а й сприяє тому «обґрунтуванню *творчого синтезу композиторського та виконавського Я* майстра» (с. 67 дис.), якого прагне дисертант як вирішення одного з головних завдань дослідження.

I, звичайно, саме цікавість до явища синтезу на рівні стильової обумовленості та стилістичної визначеності музичної мови, звідси – і на рівні музичного мислення, пояснює особливу увагу до *поняття неокласичного* та його різновидів, що навіть претендує на рівнозначне з номінацією віртуозності теоретичне положення, процитуємо: «методологія дослідження фортепіанного стилю К. Сен-Санса потребує ґрунтовного аналізу його фортепіанних творів і виконавської діяльності з *точки зору теорії віртуозності та неокласики як актуальних проблем* (курсив наш – О. С.) сучасного музикознавства. Такий науковий підхід глибше розкриє значимість К. Сен-Санса в розвитку європейської культури ХІХ ст.» (с. 66+67 дис.).

Категорії жанру і стилю, як постійні категоріальні супутники музикознавчих студіювань, повністю виправдовують своє дискурсивне призначення у другому розділі дисертації, оскільки дозволяють оновлено характеризувати взаємодію композиторського та виконавського начал – як у творчому досвіді Сен-Санса, так і у тексті його фортепіанних творів: жанрова форма розкривається як основа здійснення досить широкого *стильового синтезу, «стильової інтеграції»* у фортепіанній музиці Сен-Санса; стильовий вимір виявляється тісно поєднаним з «семантикою віртуозності» та головними засобами музичного мовлення; серединний

посередницький композиційний план виявляється як «ігрова логіка концертування» у її мовно-стилістичному розумінні.

Як визначається на шляху вивчення «композиційно-драматургічних принципів та специфіки фортепіанного викладу з позиції виконавських складнощів» (так зазначене одне з провідних завдань роботи), віртуозність, як *стильова якість фортепіанного виконання, що сприймається як його модус*, спирається на *ігрову логіку* композиції, таким чином зумовлюючи (мовби своєрідного «двійника») ігровий модус (див. с. 68); це поняття швидко знаходить заміну у дефініції «ігрової фігури» («ігрових фігур»), що бере активну участь в аналітичному представленні текстів низки фортепіанних творів К. Сен-Санса<sup>2</sup> та у типологічному виокремленні «принципів мислення композитора-віртуоза» (с. 68 дис.).

Так поступово проступає інший, *теоретично-моделюючий, план* дослідження, що організований навколо категорії модусу та пов'язаних з нею констант стильового мислення Сен-Санса, явища музичного мислення, у тому числі виконавського, у цілому.

Саме послідовне проходження «за текстом» творів Сен-Санса дозволяє О. Клендію ретельно підготуватися до типологічних узагальнень, що здійснюються у третьому розділі дисертації. Головними їх передумовами, що впливають з ходу аналізу циклічних фортепіанних творів, є: виявлення впливу піанізму К. Сен-Санса на його композиторську діяльність; розкриття авторського способу здійснення стильового синтезу як авторського переосмислення стилістики неокласицизму, романтизму та імпресіонізму (навіть зауважується, що композитор здатний перетворювати ознаки трьох музично-історичних стилів на єдиний образний моноліт); виявлення, як важливого драматургічного ігрового прийому, зміни *мовно-синтаксичного*

---

<sup>2</sup> Це «Шість багатель» ор. 3, «Шість етюдів» ор. 52 (перший зошит), «Альбом» ор. 72, Сюїта ор. 90, «Шість етюдів» ор. 111 (другий зошит), «Шість етюдів для лівої руки» ор. 135 і «Шість фуг» ор. 161 (див. с. 19–20 і далі дис.).

модусу<sup>3</sup>; визначення таких логіко-семантичних комплексів, що стають основою модусів віртуозності (с. 92 дис.).

Завдяки *третьому, аналітично-текстологічному*, плану дослідження у кожному циклічному опусі майстра виявляється власна композиційно-стильова ідея, що суттєво переміняє внутрішні жанрові координати фортепіанної творчості, водночас продовжуючи її традиційний номінативний вимір. Так, аналіз Етюдів ор. 111, що розглядаються як «великий внесок у світовий фортепіанний репертуар з точки зору художньо-образного змісту та в аспекті їх цільового направлення на вдосконалення майстерності піаніста» (с. 109), дозволяє найбільш послідовно розрізнити та описати види фортепіанної техніки як такі, що зумовлюють *художньо-ігрові фігури*, а потім – і модуси віртуозності в музиці Сен-Санса, наблизитись до висвітлення феномена «індивідуального стилю піанізму», а це вже дуже близько підводить і до категорії *стилю мислення*, котра стає визначальною для теоретичної моделі останнього, третього, розділу дисертації.

Не менш важливим для *інноваційної сфери* роботи є виявлення, поруч зі стильовою симультанністю мовно-стилістичного змісту, особливого історичного просування «від придворних та салонних танців докласичного періоду до концертно-віртуозних етюдів і програмних п'єс пізнього романтизму», тобто відтворення певної історичної естафети жанрових форм, що придбала стильову значущість для автора (Сен-Санса), і як композитора, і як виконавця.

Причому, як наголошує О. Клендій, «кожен з репрезентованих жанрів пройшов оновлення через призму принципів індивідуально-стильового мислення композитора (віртуозності, жанрово-стильової інтегративності)» (с. 138 дис.).

---

<sup>3</sup> Як зазначає дисертант на с. 83, «Зміна модусу – типовий прийом, що живить розвиток драматургії. В аналізованих творах К. Сен-Санса ця фігура є найвживанішою. Перетворення грізного образу вступу у Етюд № 6 “*En forme de valse*” ор. 52 на етапі розвитку змішаної форми стає втіленням інтимної лірики. Зміну модусу закладено К. Сен-Сансом у синтаксичну будову Багателі № 2 *Allegro animato quasi presto* ор. 3, уподобивши тричастинну форму до варіаційного циклу».

Відтак, кульмінаційний з боку теоретичного та концепційного здійснення дисертаційного дискурсу, третій розділ є класифікаційною надбудовою відносно попередніх розділів дослідження, водночас у ньому формується *апарат типологізації*, що дозволяє з сукупності ігрових фігур виводити формули віртуозності – у їх тісному зв'язку з логіко-смысловими конфігураціями фортепіанних текстів.

Саме таким чином О. Клендїй досягає визначення головних модусів віртуозності, як здатних виражати стильову сутність фортепіанної поетики К. Сен-Санса, тобто здатних сприйматися як *базисні когнітивні фігури, що мають властивість транзитивності стосовно інших модальних відношень всередині музично-мовного середовища*: стосовно стильової ідеї – *стильового ідеалу*, в одному напрямі; стосовно жанрово-композиційної логіки (мовної технології), в іншому. І хоча дисертант не надає загального визначення категорії модусу, але його підхід до явища модальності, у його вираженні в музичному матеріалі, виявляє значну подібність до теорії А. Мьодової, що на сьогодні є, мабуть, найбільш переконливим прикладом залучення модальної термінології до художньо-творчого процесу.

Як зауважує А. Мьодова, «Узагальнюючи короткий екскурс до теорії модальності, ми визначаємо модус як *форму самоздійснення будь-якої сутності, що припускає інобуття й одночасну тотожність з даною сутністю*. Модус – це досліджуваний предмет в одному з його вимірів, який здається цілком самоцінною сутністю, але на справі є формою буття свого об'єкта. Модусами є плани або виміри об'єктів, що проявляють тенденцію до співпадіння з іншими модусами і самим модально організованим буттям. Модуси виявляють себе лише в певному аспекті бачення або інтерпретації»<sup>4</sup>. Отже, враховуючи наведені позиції Мьодової, модуси віртуозності у фортепіанних творах Сен-Санса доцільно розглядати як *форму самоздійснення жанрової сутності даних творів, що припускає ототожнене*

---

<sup>4</sup> Мьодова А.А. Сознание в модусе времени. М.: NOTA BENE, 2014. С. 9.

*інобуття – як індивідуально-стильове мислення автора, композитора – виконавця.*

Матеріал третього розділу дисертації ранжований відповідно до тих предметних складових музичної мови, що традиційно визначаються як «риси стилю», але в даному дослідженні сприймаються як певні композиційно-ігрові конфігурації, через які проходять, наділяючи їх новими семантичними функціями, модули віртуозності: це тональність, мелодика, гармонія, форма, метр, ритм, темп, агогіка, динаміка, артикуляція, тембр, нарешті, на більш високому рівні формування цілісного смислу висловлення – фактура (котру можна зрозуміти як власне текстуальність), модули віртуозності, піаністичність.

За визначенням модулю віртуозності, що надається на с. 160, його стильовому значенню сприяють цілісність, експресивність-енергійність, ефективність. І саме модули віртуозності сприяють поглибленню та ускладненню, до якості полімелодизму, мелодичного плану, виникненню змішаного гомофонно-поліфонічного викладу тощо, тобто тому новому змістовому навантаженню фактурного облаштування фортепіанного твору, що стає наскрізним для усіх фортепіанних циклів композитора (див. с. 159 дис.).

Пропонуючи чотири основних типи фактурного мислення композитора (докласицистичне, класицистичне, романтичне, *перед імпресіоністичне*), Клендїй зауважує, що у тексті творів, особливо у звучанні, їх досить важко диференціювати, бо вони прагнуть до нового синтетичного втілення – як вже повністю авторських стильових знаків. Але, зауважимо також і ми, подібна мовно-виразова й смислова диференціація виникає у процесі виконання, тобто шляхом інтерпретації, тому вона може виявлятися у процесі дослідження інтерпретативних версій творів Сен-Санса., котрі здатні додавати до авторської модальної системи нових смислових відгалужень, образних еманаций...

На жаль, саме даний аспект «інтерпретологічного підходу до розуміння К. Сен-Санса як взірця європейської виконавської культури» (с. 180), тобто виявлення індивідуально-семантичної варіативності в інтерпретації його творів, різновекторності проявлення модальності віртуозності, закладеної у його музиці, залишається за межами дослідження. Хоча дисертант створює номінативну «панораму інтерпретаційних версій фортепіанних творів К. Сен-Санса», вказуючи на те, що «кожен з циклів має досить багату історію виконань (починаючи з дати публікації нот по сьогоднішній день), про що свідчать численні професійні записи», також відзначаючи, що «значна частина з них створена французькими піаністами...» (див. с. 179), але він майже повністю зосереджений на інтерпретологічних якостях гри самого К. Сен-Санса, з метою визначення основних принципів його «виконавського мислення» (див. с. 178).

Втім широкий розмах виконавської діяльності Сен-Санса виправдовує виокремлення його піаністичної творчості як самоцінної, що підтверджується наданою у дисертації систематизацією його репертуару з чотирьох позицій, що також приймають історико-стильове забарвлення – як вибір бароково-докласичних творів, опора на музику віденських класиків, презентація романтичного доробку і, нарешті, виконання власних композицій.

Оскільки інтерес до барокової традиції, як про це свідчить текст роботи, дуже явно супроводжує композитора впродовж усього професійного шляху, викликає деякий подив, що в перелік історично зумовлених фактурних складових фортепіанної поетики Сен-Санса не включений бароковий комплекс – хоча він почасти й передбачався поняттям докласицистичного, а в узагальнюючих позиціях щодо інтерпретації фортепіанних циклів вказується «стильовий синтез як ознака *необароко* (курсив наш – О. С.) в постромантичному виконавстві Західної Європи» (с. 179).

Отже, приділимо увагу дискусійним моментам дослідження, хоча їх зовсім небагато й вони не мають вирішального значення для створення



наукової концепції, скоріше стосуються деякої розпливчатості стильових номінацій та підходу до витоків фортепіанного мислення, до мовного тезаурусу фортепіанної творчості Сен-Санса, іноді суперечливих висловлень, визначень....

Почнемо з головного питання: що ж так виконавський ідеал та де його шукати? Цікаво, що прямої відповіді О. Клендїй не надає, і це нагадує прийом Г. Гессе в знаменитій книзі «Гра в бісер», у якій, як відомо, при усій множині опосередкованих описів явища гри, природа та сутність головного ігрового феномена залишається прихованою. Використовуючи інший поняттєвий канон, а саме, бюффонівське висловлення про те, що «стиль – це людина», можна припустити, що виконавський ідеал – це ж і є сам Сен-Санс, з його життям, розмахом виконавської діяльності, широтою й глибиною музичного мислення, шляхетністю характеру, толерантністю та чуйністю стосовно вимог часу та нетерплячої сучасності тощо.

Звісно, бажано почути роз'яснення щодо даного поняття від дисертанта, але з усього кола концепційно-теоретично-аналітичних відносин, які накопичені у дослідженні, випливає, що *виконавський ідеал є тотожним віртуозності*, що сприяє більш широкому розумінню, теоретичному тлумаченню останньої. Недарма вже у Висновках читаємо, що «віртуозність в музичному мистецтві ХІХ ст. в більшості випадків ототожнюється з виконавським мистецтвом...»; «більшість європейських віртуозів уособлювали феномен композитора-виконавця (або аранжувальника-виконавця), що сформувало уявлення про *виконавський ідеал європейської культури ХІХ століття* в цілому...» (с. 185 дис.). Чи достатньо цієї поняттєвої паралелі для розуміння виконавського ідеалу? Або варто продовжити його пошук вже у зв'язку зі свідомістю творчої особистості, людини-митця, з її здатністю формувати й втілювати художній світ у звичайній реальності, тобто перебудовувати смисл життя?

Якщо так, то тоді навряд чи можна вважати, що при зверненні «до образу віртуоза-піаніста» семантика терміну «віртуозність» звужується (як

запевняє дисертант на с. 185), навпаки, вона неймовірно зростає і підкріплюється усією системою життєдіяльності творчої особистості, яка здатна залучати до свого власного мисленнево-мовного осередку значні обсяги мистецького досвіду. Тому видається дещо найвним та спрощеним зауваження О. Клендіса про те, що майстерність Сен-Санса-композитора проявляється «в тому, що саме сучасна для його історичного часу гармонічна мова та фортепіанна фактура сприймаються як *ін*конгруентні (тобто не відповідні, не співпадаючі тощо – О. С.) у жанрових умовах барокової сюїти (а не навпаки). Однак немає відчуття «когнітивного дисонансу»...; семантика знаків бароко кардинально не змінюється, а збагачується романтичними конотаціями» (див. с. 187). По-перше, подібне припущення повинно бути підкріплене аналітичними доказами; по-друге, наявність авторського твору з його оригінальним композиційним рішенням вже є достатнім свідченням «конгруентності» художнього наміру та його мовного втілення (як нам здається, автор завжди є «точкою збирання» мовного матеріалу та співмірним йому).

Іншою зоною роздумів опонента є питання про вплив органного мистецтва, органної гри на фортепіанний стиль К. Сен-Санс. З одного боку, у роботі достатньо згадок про органну творчість, органну виконавську діяльність К. Сен-Санс (див. сс. 39, 77, 101, д. і.). З іншого – на відміну від розгорнутих характеристик витоків піаністичного стилю Сен-Санса, вплив органної техніки, процесу формування органної майстерності на фортепіанний стиль мислення розглядається дуже побіжно й пунктирно, хоча, як видається, для особистості майстра взаємодія цих двох сфер клавірної музики мала принципове значення, що особливо проявляється у жанровій формі, способах циклізації фортепіанних п'єс, також у фактурних рішеннях, тобто у самих модусах віртуозності.

Взагалі, як думається, враховуючи концепційний розмах дослідження, що прагне розкривати мовні засади музичного мислення, взаємозв'язок різних жанрово-стилістичних сфер як чинник єдності індивідуальної творчої

свідомості, тобто у межах творчості одного композитора/виконавця, є важливим показником своєрідності авторського стилю (яким, без сумніву, володів Сен-Санс).

Нагадаємо, що творча спадщина композитора містить твори у всіх жанрових сферах, від оперно-симфонічної до камерно-вокальної, не рахуючи музики до численних театральних постановок, мес, кантат, ораторій та ін. Будучи автором 12 опер, про які музикознавці (наприклад, М. Сабініна) пишуть як про взірці бездоганної фактурно-стилістичної чистоти та характеристичної мелодичної яскравості, фортепіанні твори Сен-Санса не могли уникнути стилістичних перегуків з іншими інструментальними та вокальними формами, особливо враховуючи єдність (цілісність) феномена стильового мислення та синтетичну природу – скерованість до синтезу – фортепіанного стилю майстра. Недарма О. Клендій цілком справедливо підкреслює, що виконавська фортепіанна діяльність Сен-Санса пройшла настільки великий шлях, що її «внутрішня стильова динаміка окреслює еволюцію художнього мислення» цього митця у цілому (див. с. 182–18).

Але зрозуміло, що і постать К. Сен-Санса, і проблемний напрям дослідження його творчості, задіяний у дослідженні О. Клендія, є багатоаспектними та відкритими для розвитку, збагачення, уточнення, залучення до сьогоденних потреб музичних та музикознавчих потреб, зокрема як актуалізація «виконавських ідеалів музичного романтизму», що відбувається нині під гаслом метамодернізму, а також як постійно важливе затвердження ідеальних смислів «Краси, Гармонії, Радості, Любові», котрі, як справедливо підсумовує О. Клендій, К. Сен-Санс «сповідував усе життя і привніс в звуковий Універсум ХХ століття» (с. 189 дис.).

В дисертації О. Клендія багато тонких та перспективних щодо музикознавчої теорії стилю спостережень, зокрема у зв'язку зі стадіальністю творчого шляху та стильового мислення, і це дозволяє дисертанту поновлювати деякі методичні принципи Н. Савицької (с. 34); дослідження надає широкого обґрунтування з боку науково-літературних джерел (258

позицій, з них понад 60 іншомовних) напряму «сенсансознавства» – як «спеціальному розділу у системі музикознавства»; можна впевнено казати про те, що запропонована у дисертації *типологія модусів віртуозності* дозволяє розкривати природу та головні вкладові його «фортепіанного стилю мислення» (див. с. 185–186), а це сприяє обґрунтуванню особливого значення здійснюваного композитором стильового синтезу для французької національної традиції, причому у її широкому культурно-мистецькому вимірі.

Таким чином, у цілому, дисертація О. Клендія є добре професійно організованим та впорядкованим музикознавчим дослідженням, що дозволяє суттєво поглиблювати методичні засади історії та теорії виконавства, оновлювати аналітичний інструментарій та категоріальні обрії сучасних виконавців. *Жодних порушень академічної доброчесності в ньому не виявлено.*

Інформаційно насичена та системно чітко вибудована дисертація Олега Миколайовича Клендія вповні відповідає тим вимогам, що висуваються до досліджень на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі музичного мистецтва. Текст дисертації, зміст і обсяг опублікованих за темою роботи статей (у яких добре відображені головні ідеї дослідження) відповідають вимогам МОН України.

Відтак автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,

професор, проректор з наукової роботи

ОНМА імені А. В. Нежданової

*Алла* О. І. Самойленко

