

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Чжан Тяньтянь

«ЖАНРОВА ЕВОЛЮЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КАПРИЧІО: ВІД ДЖ. ФРЕСКОБАЛЬДІ ДО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА»,

представлену на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктор філософії) за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво

Тема рецензованого дослідження Чжан Тяньтянь відноситься до фундаментальної теорії форм і жанрів інструментальної музики європейської традиції кінця XVII–XVIII століть, що розвивалась в російському (радянському) музикознавстві з середини 70-х років у системному вигляді завдяки працям провідних вчених Б.Яворського, Вл. Протопопова, С.Скребкова, В.Бобровського, В.Медушевського, Є.Назайкінського, Т.Кюрегян, Ю.Холопова та багатьох інших. Вищий сенс цієї теорії складав *історичний підхід* до різномірних явищ музикування (в різних національно-епохальних та індивідуально-стильових контекстах), в якому серед розмаїття явищ простежувалась система художніх принципів. Не відразу, однак чітко вимальовувався *функціональний погляд на єдність діа-хронічних та син-хронічних* процесів, як логіку іманентно-музичного мислення, в якій позамузичні чинники вже не відігравали провідного значення, а лише підкреслювали наявність внутрішнього фундаменту музики як роду діяльності художньої свідомості. У працях українських теоретиків Н.О.Горюхіної, І.А.Котляревського, І.Б.Пясковського категорії музичної форми, музичного стилю та жанру теж поставали як фундуєчі смислоутворюючі концепти музичного твору (ширше мислення).

Серед жанрів, які мали доленосне значення для розвитку європейської інструментальної культури, – вчені на перше місце ставили старовинну сюїту, сонату і тріо-сонату, концерто гресо, фугу, токату, прелюдії. Ці жанрові форми були історично сформовані в надрах музичного бароко (їх характеристика полягає у відсутності сталих принципів, цілковитій мобільності, динамічності, залежності від рівня технічної досконалості музичних інструментів). Згодом правопріємницею європейської іманентної логіки стають інші жанри – симфонія і соната, як втілення *образу людини* в завершеній циклічній будові.

Якщо зазирнути у ретроспективу, то логіка жанроутворення в добу бароко «відокремлюється» від віденського класицизму встановленою раціоналістичністю музичної форми, що на цьому етапі цілковито залежала від просвітницької настанови на образно-жанрову типізацію музики. А далі, музичний романтизм збагачує європейську систему усталених жанрів

мініатюрою (та її циклізацією); гіпертрофією чуттєво-душевних станів, а також національними зразками тілесно-рухливих (танцювальних) форм, які, врешті-решт, «завершили» жанрову картину світу. І далі (вже в ХХ столітті) залишалось тільки відмовитись від жанрової конкретики музичних висловлювань – «музика для ...» (Б.Барток, С.Прокоф'єв, Сильвестров).

Повертаючись до ролі барокових форм і жанрів в історії європейської музики, підкреслимо думку про **генетичну спорідненість форми та жанру** багатьох явищ, в тому числі і *капричіо*. Іншими словами, генеза жанру капричіо саме така: важко відповісти про питання первісності музичної логіки форми чи того семантичного комплексу, що походив від жанрового імені (і навіть, дехто вважає його програмною установкою¹). (У творчості геніального художника Ф.Гойї знаменний цикл «Капричос» був присвячений проблемі Добра і Зла «Сон розуму породжує чудовиськ!»). Іншими словами, багато питань залишаються без відповіді! Однак, маю засвідчити, що читання тексту дисертації Чжан Тяньтянь дає відповіді на численні питання теоретичного дискурсу окресленої вище проблеми.

По-перше, автори розрізняють *термін* (основний і похідні) від *явища* і подальших конкретних його стильових втілень і перевтілень в історії італійської та німецької інструментальної музики.

По-друге, в завдання дисертантки входять розгляд генези жанру капричіо і еволюція жанру від творів з відповідною назвою («капричіо») у творчості Дж. Фрескобальді через специфіку його втілення у творчості молодого Й. С. Баха – аж до різновидів жанру в творчості Ф. Мендельсона як представника зрілого німецького романтизму. Таким чином окреслений матеріал, присвячений проблемі жанру капричіо в якості структурно-семантичного інваріанту **вперше** постає в українському музикознавстві і складає оригінальну теоретичну концепцію дослідниці.

1) Починається концепція дисертації з етимології слова-терміна; авторка робить порівняльний аналіз існуючих у мистецтвознавстві дефініцій (спираючись на праці І.Глебова, О.Должанського, словарі Гроува, україномовні словники тощо). «*Твір, в якому сила уяви вагоміша, ніж наслідування правил мистецтва*» (с.) – таке цікаве визначення належить письменнику ХVII ст. Антуан Фюрет'єр в «Універсальному загальному словнику» (1690), яке також свідчить про заявлену у вступі до опонентського відгуку проблему «розуміння жанру як канону» та його порушення конкретним автором в межах художньої системи мислення. Підкреслено, що

¹ «Найчастіше капричіо означає інструментальну п'єсу явної чи скритої програмності, вільної форми у поглиблено поліфонічному стилі (строгому, проміжному, у наступному вільному), пізніше в блискучому віртуозному стилі, та сприймається за змістом як типова химерна зміна тематизму, епізодів та настроїв» (с.).

поняття «капричіо», «каприччо», «каприс» (буквально – каприз, примха) є ідентичні. Отже, висновок з етимологічного аналізу Чжан Тяньтянь наступний: **капричіо як жанрова форма має свою історичну місію – розкрити світ мистецтва через співвідношення Порядку та Свободи, на яку митець має право.** Етимон однозначно пов'язаний з семантикою капричіозних музичних витворів як прояву людської уяви, гри розуму з невидимими енергіями містичного світу.

2) Структурні характеристики капричіо барокової доби стосуються її приналежності до поліфонічних форм і жанрів (Ричеркар-Канцона-Фантазія-Прелюдія Токата). М. Преторіус у 1618 році визначив капричіо як вільну, імпровізовану фантазію. З цим можна погодитись, базуючись на тематичних, тонально-гармонічних та синтаксичних принципах музичної композиції, які нам відомі з хрестоматій старовинних форм і жанрів, і які представлені в роботі. Зокрема, у пункті «1.2.1. *Жанрово-стильові особливості творчості Дж. Фрескобальді*» міститься аналіз поліфонічних творів, написаних у жанрі капричіо, в яких головна роль залишається за мелодично самостійними голосами-темами, які спираються на вільне переміщення теми з голосу в голос (імітаційність, складний контрапункт). Новий принцип музичного змісту та розвитку багаточастинної композиції – гомофонно-гармонічний – розкриває перехідний стиль творчості Дж. Фрескобальді в жанрі капричіо: тут діють схожі поліфонічні та варіаційні закономірності, але вирішальне значення має *характерна образність кожного розділу, що відокремлює його від інших*. Кількість розділів у таких творах є нерегламентованою – п'ять, сім, десять (наприклад, як в «Капричіо на Джирольметту» та «Капричіо на куку»), тобто тематичний процес переважає над типовою структурою, що є ознакою барокової жанрової свободи.

3) Вирізняється *інструментально-тембровий підхід* до втілення жанрової сфери капричіо. Так, починаючи з барокової генези (першої половини XVIII століття) були створені капричіо, призначені для струнно-смичкових інструментів. Локателлі, учень Кореллі розвинув нові, невідомі скрипковому мистецтву XVII століття, виразні засоби: легкі стрибаючі штрихи (спікато, сотійє), дрібна перемінна динаміка, низка прикрас у вигляді мордентів, форшлагів, групетто і коротких трелей. У Дж. Фрескобальді інший сонологічний «код» – це твори для органа і клавішних інструментів (клавесина і клавикорда). Важливим стильовим чинником стає фактура та ігрові віртуозні формули, пов'язані з розвитком виконавських навичок. Зокрема, увагу приділено Капричіо Фрескобальді, що створені на певні теми (тому в назвах, як правило, присутня частка «на»: Капричіо на фламандський

бас; Капричіо на ку-ку; Капричіо «жорсткостей» (Capriccio di durezza); Капричіо на тему фра Якопіно, сполучену з піснею «Руджиєро» та інші.

На сс. 51-60 міститься цікавий тематично-фактурний аналіз «Капричіо на ку-ку» Фрескобальді для клавіру (1624), де використовується варіаційно-поліфонічний прийом сопрано-ostinato (звуконаслідування «ку-ку»: «d² - h¹»). Усі поспівки «ку-ку» піддаються різноманітному ритмічному та метричному варіюванню, утворюючи ритмо-метричну форму рондального типу: P-E-P2-E2-P3-E3-P4 (P – рефрен, E – епізоди). Ретельна мотивна робота з тематизмом ускладнюється змінами «одиниці руху», які утворюють поступальне драматургічне розгортання (як вказує авторка, «з трьох хвиль»). Цікавий прийом – вимикання поспівки на другому етапі (ефект тиші, що спонукає себе слухати і працювати на випередження) і повернення основної поспівки на завершальному етапі. Відзначимо ретельний аналіз поліфонічних голосів, імітаційних та тонально-ладових планів з їх кадансовими зонами, що вказують на новаторський тип мислення Дж.Фрескобальді у порівнянні з формами строгої поліфонії.

Нарешті, аналіз Капричіо на «Джирольметту» (Capriccio on «Girolmeta») з циклу «Fiori musicali» Дж. Фрескобальді, написаний у жанрі органної літургійної музики: цей цикл дуже любив і постійно примавав у себе для вивчення Й.С.Бах. Тож у такий спосіб ініціатива переходить до цього Майстра. Отже, постать геніального італійця в жанрі капричіо визначається через затвердження *нового стилю органної і клавірної поліфонії*: наявність індивідуалізованого гомофонного тематизму, традиції хорової музики строгого стилю, співучість голосоведення, темброві функції, що закріплюються в фактурних шарах розвиненого інструментально-поліфонічного письма і врешті-решт, утворюють багатотемні, контрастні композиції вільної будови – від цих цих стильових принципів Дж. Фрескобальді лежить «... прямиий шлях до Баха, до його монументальних органних композицій (Вл.Протопопов)».

У підрозділі, присвяченому «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» Й.С.Баха сказано, що це – «циклічний твір контрастно-складеної форми, що сприймається як старовинна соната». Вкажу на протиріччя, оскільки контрастно-складена форма є одночастинною, і тим більше вона не має спорідненості зі старовинною сонатою.

Друге бахівське Капричіо (BWV993, 1705) E-dur являє зразок чотириголосної фуґи, тобто не співпадає жанр і форма його наповнення. Зазначається, що жанр капричіо доби Бароко у Й. С. Баха – це програмний інструментальний твір, циклічний багаточастинний чи одночастинний, розповідного чи блискучого віртуозного стилю, «наповнений химерною

зміною епізодів і настроїв».(Тут авторка використовує запозичені терміни не дуже вдало, оскільки «химера» виправдана прихованою програмністю. І це повторюється двічі, ще й в загальних висновках на с. 173).

Другий розділ дисертації «ЖАНРОВА ЕВОЛЮЦІЯ КАПРИЧІО У ТВОРЧОСТІ ФЕЛІКСА МЕНДЕЛЬСОНА» присвячений наступному історичному стилю – музичному романтизму в Германії. Виявляється, що у фортепіанній творчості Фелікса Мендельсона є численні капричіо, що цей жанр супроводжував усе творче життя композитора:

- Капричіо оп. 5 (1825); ранній твір 16-річного музиканта;
- Rondo capriccioso (Рондо капричіозо) для фортепіано e-moll оп. 14 (1824);
- «Три фантазії або каприси» (1829) оп. 16 (існують різні авторські, редакторські назви цих творів);
- Capriccio Brillante» h-moll;
- Capriccio brillant («Блискучий капричіо») для фортепіано з оркестром h-moll оп. 22 (1832);
- Капричіо для фортепіано a-moll, оп. 33 №1, с уточненням Adagio quasi Fantasia.

Цікаво, що новітні риси романтичного світосприйняття (інтимна лірика та віртуозно-концертний стиль фортепіанного мислення) авторка вірно вбачає через спадкоємність традицій Й.С. Баха – і розглядає Мендельсона як у світлі бахіанства. Його зразки жанру капричіо походять корінням з часів барокового професіоналізму, про що свідчить тематизм і його поліфонізований розвиток (в дусі бахівських інтенцій).

Основна ідея авторки – розкрити еволюцію жанру капричіо в системі фортепіанного віртуозного стилю. Розрізняючи «чисті» зразки та мішані, авторка здійснює аналіз композиції та драматургії капричіо. На цій підставі вибудовується структурно-семантичне ядро жанру. До його ознак, спираючись на аналітичні спостереження, можна віднести:

- темповий контраст драматургії твору між невеликим вступом Andante, і широко розвиненою основною частиною Allegro;
- віртуозно-фактурний комплекс *звучного образу* інструменту;
- Ладно-тональна єдність (E-dur – зміна на однойменну e-moll); тематизм та принципи його розвитку: композиційна свобода розгортання звуко-образів в межах складної тричастинної форми з ускладненням сонатними зв'язками;
- пісенно-танцювальний рух в Andante і віртуозний рух Allegro, що реалізується за допомогою різних ритмічних груп – чотири шістнадцяті, восьма та дві шістнадцяті, а також тривалість восьмими в нижньому голосі;

- масштабно зрушена тема побічної партії, яка з'являється тільки в 66-му такті експозиції, до того звучать дві яскраві, але однотональні теми (тт. 33-45 і 50-63); у репризі це компенсується: після головних тем і їхнього синтезу побічна тема звучить в основній тональності.

У висновках до розділу підкреслюється роль «жанро-форми» рондо, яка впливає на семантику і своєрідний жанровий синтез капричіо Мендельсона. Означений автором термін слід розуміти і як жанрову будову (моторика, танцювальність), і як вказівку на п'ятичастинне рондо. Завдяки віртуозному та динамічному руху в поєднанні з лірико-пісенною сферою, композиторові вдалося оновити яскравими образами класичну жанрову форму.

Зразком втілення жанру капричіо у віртуозно-концертному стилі є «Блискуче капричіо» для фортепіано з оркестром ор. 22, h-moll (1831-1832) Ф.Мендельсона. Невеликий твір за своїм змістом має певні нюанси. «Блискуче капричіо» представляє важливе значення у творчості композитора, адже на його прикладі простежуються еволюційні тенденції творчості Мендельсона до об'єктивності художнього висловлювання. Окремо слід вказати на втілення концертно-віртуозної системи фортепіанних прийомів, серед яких – охоплення широкого діапазону при загальній прозорості фактури, ефект «звукової аури», майстерність темброво-регістрових вплетень-імітацій, які «спалахують» у різних октавах подібно іскоркам та надають музиці своєрідну барвистість та іноді відтінок завзятої жартівливості, що саме притаманно жанру капричіо» (с.170).

Завдяки впливу епохи, Фантазії-каприси для фортепіано ор. 16 Мендельсона запозичили поривчасту, стихійну сутність, несподівані та різкі зіставлення тематизму, романтичний запал і свободу форми. Проте гармонічна ясність і чітка стрункість фактури надають творам цього жанру «класичні» риси. Подвійне позначення жанру демонструє, що відбувався процес пошуків адекватного жанрового позначення, Завершуючи констатуючу частину свого відгуку, хочеться наголосити на визнанні ролі Фелікса Мендельсона-Бартольдї як творця жанрової моделі капричіо серед масиву фортепіанної музики Європи першої половини ХІХ ст. Твори німецького романтика відрізняються інтонаційною змістовністю, оригінальністю задуму, яскравим інструменталізмом та мелосом, щирістю авторського висловлювання.

Ф. Мендельсон винайшов жанровий синтез, запропонувавши один з перших подвійні жанри: Капричіо quasi Fantasia (для фортепіано з оркестром); Фантазія-каприс (для фортепіано); Rondo capriccioso (для фортепіано з оркестром); Скерцо-капричіо (для фортепіано). Уживав він і прикметник задля підсилення Capriccio brillant (для фортепіано з оркестром) і

аналогічно Rondo brillant (для фортепіано з оркестром). Композитор ніби підвів підсумки еволюції цього жанру в добу романтизму, репрезентувавши його індивідуальні риси та зосередженість на *внутрішній змістовності власного піанізму*. Він фактично першим пов'язує Минуле та Сучасне через бачення бароко очима романтика. І саме він відкрив іншим романтикам світ невидимих очам капризів внутрішнього світу Поета (таким як Роберт Шуман, Едвард Гріг).

До зауважень редакційного характеру слід віднести неточності в написанні прізвищ та імен (наприклад, на с. 77 про німецького поета Гете сказано без його першого імені – Johann Wolfgang von Goethe); на с.89 та с. 98 двічі забуто друге ім'я Моцарта (Вольфганг Амадей). Російськомовні калькування теж мають, на жаль, місце: наприклад, с.173 містить вираз «добарочної та барочної доби» (замість барокової).

Дискусійні питання провокують деякі необачливі дефініції, які авторка нав'язливо повторює, коли потреби в цьому немає (оскільки стильовий контекст розкритий іншими, більш вдалим підходами). Так, на с.171 вказано, що це «найбільш суперечливий жанр, який постійно трансформується, перетворюється, переходить з однієї якості в іншу, при цьому залишається вільним, непередбачуваним за будовою, набуває нові форми та риси». Констатуємо, що у творах Мендельсона (так само, як раніше з капричіо Баха) вже не відчуваються такі властивості, як «стан вільності», непередбачуваності будови. Напроти, вказано на стандартизацію формотворення в межах класико-романтичної парадигми мислення.

- 1) Зазначено, що жанр капричіо асоціюється із іншими так званими «вільними» (або мішаними) жанрами, такими, як фантазія, скерцо. А якщо уявити ситуацію відмови від цих асоціацій з їх майже метафоричним шлейфом, то чи не можна зробити спробу визнати капричіо основним жанром, відповідальним за свободу волі та розуму людини-творця, а фантазію, ричеркар – похідними від нього?
- 2) Сумнів викликає необхідність (навіть сама можливість) введення до музикознавчого обігу терміну "чистий" жанр, оскільки вже всередині пропонованого аналізу самою авторкою додаються семантичні конотації-контрапункти (наприклад, етюдні, фантазійні, токатні). Що Ви можете додати про внесок *французьких* композиторів XIX століття до пантеону жанру капричіо. Назвіть приклади.

Зауваження та питання мають уточнюючий характер і не впливають на загальну високу позитивну оцінку виконаної дисертаційної роботи. Автореферат відповідає основному змісту дисертації та публікаціям за темою дисертації.

На ґрунті вищезазначеного можна стверджувати, що виконана дисертація «ЖАНРОВА ЕВОЛЮЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КАПРИЧІО: ВІД ДЖ. ФРЕСКОБАЛДІ ДО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА» цілком відповідає сучасним вимогам МОН України (щодо актуальності теми, новизни отриманих результатів та їх практичної значущості), а її авторка Чжан Тяньтянь заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктор філософії) за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
завідувач кафедри інтерпретології та аналізу
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П.Котляревського,
професор



Л.В.ШАПОВАЛОВА

