

ОТЗЫВ

официального оппонента о диссертации Рышко Григория Александровича на тему «Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы», представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство

Диссертация Григория Александровича Рышко «Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы» посвящена масштабной и значительной теме. Тема эта вызывает безусловный интерес и представляется мне весьма актуальной. Впервые в истории отечественного музыкознания появилась фундаментальная научная работа, автор которой, с одной стороны, обобщив предыдущий аналитический опыт в области старинных форм, создал целостную теоретическую концепцию тексто-музыкальной формы. С другой стороны, перед нами разворачивается данная в мельчайших теоретических деталях история становления и функционирования тексто-музыкальной формы от момента ее возникновения вплоть до XX века. Два этих важнейших аспекта исследования, скрепленные безупречной, на мой взгляд, логикой построения работы, позволяют оценить ее как своего рода энциклопедию конкретной формы, дающую исчерпывающие ответы на многие вопросы, которые до настоящего времени были либо рассредоточены в различных трудах, либо вообще не освещались.

Задача любого детального рассмотрения научного объекта – не раствориться в мелочах, найти обобщающий принцип построения материала, позволяющий к тому же не потеряться, в частности, в огромном объеме данного исследования. Г.А. Рышко дает тот каркас, который позволяет читающему следовать за логикой мысли автора. Он таков: музыка и слово – общности и различия; понятие «форма музыки с текстом» – механизмы формообразования; и наконец, как целостный итог предыдущих изысканий – теория тексто-музыкальной формы.

Этот вектор определяет структуру исследования, о которой автор пишет на стр. 10 диссертации. Пять ее глав условно можно определить так: первая – установочно-терминологическая, вторая – философско-эстетическая, третья связана с языкознанием, в четвертой излагаются методы анализа, в пятой определяются теоретические основы тексто-музыкальной формы и предлагается анализ конкретных музыкальных произведений.

Даже простое указание на содержательный аспект глав диссертации позволяет утверждать, что ее автор, обращаясь к различным областям научного знания, создает труд, находящийся на пересечении сопряженных видов гуманитарной науки. В настоящее время музыковедение вновь активно устремилось к тесному содействию с другими областями гуманитарного знания, в первую очередь, с такими, как литературоведение, лингвистика, семиотика, философия. Обратившись к вопросам теории тексто-музыкальной формы, Г.А. Рымко, продолжил ряд новаторских исследований, авторы которых анализируют художественное поле теоретического музыкознания как метатекст, пронизанный в своем пространстве явными и скрытыми параллелями. При этом, метафорически говоря, центр, из которого ведется изучение в данном труде – тексто-музыкальная форма, и все детали ведут к этому центру.

Такой ракурс исследования определяет широкий круг научных источников, на которые опирается Г.А. Рымко. Вместе с тем данная диссертация заставляет по-новому осмыслить те теоретические понятия, которые содержатся в изученных автором фундаментальных трудах, монографиях, статьях и прочих публикациях по музыковедению, языкознанию, философии и эстетике. Г.А. Рымко формирует весь понятийный аппарат исследования, в котором уже устоявшиеся в теоретическом музыкознании понятия и термины соседствуют с авторскими, теми, что диссертант вводит в процессе изложения материала.

Диссертацию Г.А. Рымко отличает глубокий и вместе с тем тонкий подход к изучаемым явлениям. Ее научную ценность определяют многие параметры, выделю четыре сущностных, на мой взгляд, качества.

Первое – создание целостной теории тексто-музыкальных форм, включающей не только такие важнейшие компоненты, как формулировка понятия, определение свойств тексто-музыкальной формы, а также сложнейшая ее классификация, о которой сам автор скромно говорит следующее: «Столь обширный род форм, занимающий обширное историческое пространство, с трудом поддается единому охвату, однако подобная попытка (вне конкретных жанровых и исторических ограничений) всё же имеет смысл» (с. 317 дисс.).

Однако, как мне представляется, не менее важное значение имеет создание специальной аналитической методики, в основе которой лежит система *тексто-музыкальных индексов* и которая, как пишет ее автор: «...позволяет достаточно наглядно отобразить все результаты анализа, чтобы затем на их основе сделать обобщения и выводы: к какому роду форм может быть отнесен данный образец (тексто-музыкальная или какая-либо иная)» (с.17 авт.).

Второе отличительное качество данной работы определяет такое свойство научного мышления автора, как стремление к систематизации (я бы сказала к тотальной систематизации, абсолютно оправданной в контексте данного исследования), к прояснению и определенности понятий, структурированию процессов формо- и словообразования, отразившегося, в частности, в многочисленных и визуально значимых схемах, таблицах и т.д. Они пронизывают все изложение, организуя мысль, и даже простое их перечисление заняло бы достаточно протяженное время. В качестве примера сошлюсь на сводную таблицу, расположенную после серии аналитических очерков, в которую включены все затронутые жанры и формы с указанием на тот или иной род форм (с. 323 – 325 дисс.).

Третий аспект – применение методов исследования, базирующихся на точных критериях и расчетах, в том числе и математических. И здесь явно

прослеживается продолжение линии научной школы выдающегося отечественного ученого Ю.Н. Холопова, последователем которой, безусловно, выступает Г.А. Рышко.

И, наконец, еще одно достоинство данной диссертации: теоретические положения, обоснованные Г.А. Рышко в обобщающих разделах диссертации, убедительно подтверждаются в аналитических текстах пятой главы на примере образцов григорианского хорала, монодической и полифонической песни, мотета XIV века; ренессансной многоголосной песни, рефренной композиции XVII века; романтической песни сквозного строения.

Любой научный текст, представляющий, с одной стороны, изложение полновесной, продуманной и теоретически обоснованной теории, а с другой, как данный, подобный реке, подпитываемой множеством ручейков междисциплинарного знания, вызывает размышления и вопросы. В ходе чтения текста у меня возникала внутренняя полемика с автором, но, скорее не по отношению к теории тексто-музыкальной формы, а в разделах, связанных с обще-эстетическими и философскими проблемами.

Как известно, в искусствоведении есть поле интерпретации, в том числе и в области терминологии, и это блестяще демонстрирует автор работы, приводя многочисленные авторитетные трактовки музыковедческих терминов, философских категорий и т.д. и (что придает диссертации особую ценность), завершая этот ряд собственным определением, а порой и термином. Учитывая данное обстоятельство, позвольте высказать часть замечаний в форме вопроса.

1. Первое касается авторской терминологии. В § 6 Главы 2 «Слово – музыка – синтез искусств» вводится понятие «моноискусства». Вы выделяете в сфере художественного творчества две группы искусств: однородные (односоставные), называя их «моноискусства», и разнородные (многосоставные) – «полиискусства», опираясь на разработанные Вами критерии. Назову их: материал, с которым работает художник-творец; пространственная и временная организация материала; особенности

восприятия искусства со стороны адресата. На основании этих критериев Вы причисляете музыку к группе «моноискусство». Мне представляется это не совсем верным по двум причинам. Первая: само понятие «музыка» слишком много вбирает в себя. Об этом пишут многие исследователи. Приведу точный и яркий текст крупнейшего ученого Т.В. Чередниченко: «Общее понятие “музыка” парадоксально. Оно суммирует совершенно несоединимые реалии: грязные тона, обязательные в джазе, и идеальную чистоту камертонной настройки, обязательную при исполнении симфонии; ...треньканье на гитаре подростков во дворе... и блестящую виртуозность скрипача, играющего «Каприсы» Паганини; режущий уши европейца визг певцов традиционной пекинской оперы и малоосмысленный, пресный (на восприятие неевропеизированной китайской публики) голос Паваротти». И далее: «Если бы еще реалии, о которых идет речь, постоянно взаимодействовали, тогда можно было бы подводить их под единое понятие» (Т.В. Чередниченко. Музыка в истории культуры. – Вып.1. – Долгопрудный: АЛЛЕГРО-ПРЕСС. – С.107.). Второе возражение связано с выбором критериев, которые, по моему мнению, некорректно подобраны, как бы выхвачены из разных областей научного знания. Поясните, пожалуйста, как Вы разработали эти критерии, что позволило Вам сузить понятие «музыка» до «моноискусства» – по-видимому, Вы имеете в виду исключительно непрограммную инструментальную музыку? И почему в этом определении Вы не учли практику современного музыкального искусства?

2. В параграфе 7.1 «Параметры звуковой материи» Главы 2, рассматривая четыре параметра звукового материала – высотный, ритмический, динамический и тембровый, Вы, ссылаясь, в частности, на мнение А.Г. Шнитке, содержащее также критику высказывания Н.А. Римского-Корсакова о значимости инструментовки, определяете тембр, как второстепенный параметр. И в связи с этим у меня вопрос. Известна ли Вам работа С.В. Пономарева «К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении» и его авторская теория о взаимосвязи тембра и

формы как целостной системы-организации? Если исходить из этой интересной и научно обоснованной теории, цитата из Римского-Корсакова не подтверждает, а лишь доказывает недооценку такого параметра звука, как тембр.

3. Полное несогласие вызвало у меня присутствие имени Вагнера в § 10.3. «Последовательность создания текстового и музыкального рядов». В п.1, говоря о названной последовательности, Вы пишете: «Словесный текст и музыка появились на свет одновременно; они не существовали до того момента, когда была создана композиция, то есть речь идет о синхронии творения. Это один из признаков синкретического искусства...» (с. 71 дисс.). И далее говорите о том, что ряд уже приведенных образцов можно дополнить примерами из более поздних эпох. И здесь неожиданно возникает имя Вагнера. Вагнер, как известно, сначала полностью создавал либретто своих произведений, практически перевоплощаясь в драматурга (даже «Кольцо Нибелунга» было создано целиком как тетралогия без музыки почти за 25 лет до окончательного его завершения). О том, насколько это сопровождалось процессом музыкального творчества, практически ничего неизвестно. Мне представляется, что в данном случае не стоит подменять романтический синтез искусств синкретизмом. Я также задала вопрос по поводу синкретичности современному оперному композитору А. Тихомирову, который пишет либретто для своих опер. И он, невероятно удивившись, не смог ответить на вопрос, синкретично ли его искусство. Какими факторами Вы руководствовались в данном утверждении?

4. И последний вопрос. Говоря конкретно о методах научного исследования, Вы называете только один – дедуктивный. Какие другие методы Вы применяли в процессе Вашей исследовательской деятельности?

Высказанные вопросы, пожелания, замечания не снижают высокой научной и практической ценности данного исследования. Его основные научные положения и выводы представляются убедительными и достоверными.

В отечественном музыковедении появилось объемное и глубокое исследование тексто-музыкальной формы, сочетающее теоретический и философско-эстетический ракурсы изучения и охватывающее протяженный и разнохарактерный стилевой пласт, начиная от раннего Средневековья и заканчивая XX веком.

Диссертацию Г.А. Рымко отличают научная основательность и масштабность. Она сочетает логическую выверенность целого и детальность изложения, исследовательскую инициативу и тщательную кропотливую работу как с научной литературой, так и с трактатами и нотными источниками. Написанная с позиций современного знания, работа представляет собой исследование, обладающее несомненной научной и практической значимостью. Автореферат и публикации полностью отражают основные идеи и содержание диссертационного исследования Г.А. Рымко.

Диссертация Рымко Григория Александровича «Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, выполнена на высоком научном уровне и соответствует критериям, установленным Положением о порядке присуждения ученых степеней. Ее автор, Рымко Григорий Александрович, безусловно, заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство.

14 мая 2014 г.

кандидат искусствоведения
доцент кафедры истории и теории музыки и
музыкального образования
музыкально-педагогического факультета
Московского городского педагогического университета

Галица Викторвна Заднепровская

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
города Москвы "Московский
городской педагогический университет
(ГБОУ ВПО МГПУ)

Подпись руки Заднепровская

Нач. общего отдела

20

