

ВІДГУК
офіційного рецензента
на дисертаційне дослідження
ГОЛОВАНЬ ЄВГЕНІЇ АНДРІЙВНИ
«Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано
у просторі авангардного ансамблю»,
поданого на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Доба мета-модерну, що змінила в сучасному культурному часо-просторі пост-модерн, знаменується поміченою традицією перегляду усталених поглядів та установок на музичні та культурні явища попередніх епох, тобто фундаментальні положення та знання про композиторську творчість, виконавство, інтерпретації подовжуються розвиватись, без якогось протиставлення, висвічуючись у новій епосі та знаходячи нову об'ємну живу ауру в комунікації з музичним світом. Парадоксально, що авангардне музичне мистецтво з його експериментами, запереченнями та революціями за вже століття свого існування ще не сформувало цілісної ідеї, естетики, практики і знаходиться в стані культурологічного дискурсу. Враховуючи останнє представлена Головань Євгенією дисертаційна праця є надзвичайно своєчасним дослідженням, безумовно розширюючим орієнтування в сучасному музичному просторі, деякі положення якого виявляються цінними в фундаментальних наукових розробках сучасної музики взагалі. Адже в дослідженні: «Акцентовано увагу на найважливіших проблемах авангардного мистецтва, зокрема на об'єктивних критеріях якості, практичній реалізації та засвоєнні його досягнень, окреслено труднощі виконавського та слухацького сприйняття авангардних експериментів» (дис., с. 3). В деякому сенсі саму представлену роботу Євгенії Головань можна назвати «авангардною» так як в ній вперше с достатньою сміливістю та переконливістю формулюються та вирішуються цілий спектр проблем та напрямів в авангардному виконавстві, зокрема питання присвячене проблемі втілення «розширених» фортепіанних виконавських технік і «розширеного» фортепіано в ансамблевих творах другої половини ХХ століття.

До теперішнього часу специфіка та складнощі сценічного втілення зазначених технік, питання їх фіксації у нотному тексті й навіть практичне опанування експериментальних прийомів гри на фортепіано отримали недостатню розробку в українському музикознавстві. Можна відзначити спробу визначення, типології, практичної реалізації «розширених» технік на прикладі сольних творів для фортепіано сучасних українських композиторів,

що здійснюється у дисертації А. Шаріної¹. Різні аспекти цієї проблематики висвітлюються у працях Л. Зими², С. Островського³, М. Шадька⁴ та ін. Але нові підходи щодо трактування та виразних засобів фортепіано в ансамблевій галузі у цих працях не досліджуються. Проте саме в ансамблевому виконавстві завдяки застосуванню «розширених» фортепіанних технік та «розширеного» фортепіано найгостріше проявляються відмінності сучасної та романтичної виконавської традиції, «закономірності у використанні експериментальних піаністичних технік упродовж усієї історії фортепіанного виконавства, а також різні підходи до їх практичного втілення» (дис., с. 2).

Проаналізовані у роботі найважливіші композиторські техніки і авангардні напрями другої половини ХХ століття в ансамблевих творах української, європейської та американської музики, спроба виявлення спільного та відмінного у творчості композиторів-авангардистів та їх ілюстрація на зразках ансамблевої творчості українських композиторів 1960–1980-х років (Л. Грабовський, А. Караманов, В. Сильвестров, Є. Станкович) ще не були предметом окремого дослідження в українському музикознавстві. Отже, вищезазначене засвідчує *актуальність, новизну та нагальну необхідність* дисертації Євгенії Головань.

Зв'язок теми дисертації з науковими програмами. Тема дисертаційного дослідження Євгенії Головань змістовно пов'язана із комплексною темою кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489), що також свідчить про її актуальність.

Ступінь обґрунтованості наукових положень, висновків, рекомендацій, сформульованих у дисертації, їх достовірність та новизна. Дисертаційне дослідження Євгенії Головань «Феномен «розширених» технік і

¹ Шаріна А. В. «Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів) : дис. ... доктора філософії 025 Музичне мист. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.

² Зима Л. В. Багатовимірний рояль в камерній музиці Джоржа Крама (на прикладі «Макрокосмосу 1» для фортепіано-соло». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2023. Вип XXXII (32). С. 154-168.

³ Островський С. С. Еволюція використання розширених технік у музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць. Дніпро : ГРАНІ, 2023. Вип. 24 (1). С. 300 – 317.

Островський С. С. Нові методи формування звуковисотності на струнно-смічкових інструментах із використанням розширених технік. *Слобожанські мистецькі студії* : наук. журнал СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 1 (4). С. 83-92.

⁴ Шадько М. О. Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама : дис. ... докт. філософ. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022.

«розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю» представлено у вигляді кваліфікаційної наукової праці на правах рукопису. Складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків до розділів та загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. У анотації та у вступній частині висвітлено основні положення роботи; три розділи є самостійними і становлять цілісне завершене дослідження з проблеми розвитку «розширених» технік і «розширеного» фортепіано в ансамблевій музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, з'ясування їх специфіки та детального аналізу творчості окремих митців. Відповідною до матеріалу є джерельна база, яка складається із 321 найменувань, з яких 221 іноземними мовами.

Авторкою дисертації чітко викладено та переконливо обґрунтовано основні положення роботи, чому сприяло застосування комплексу взаємоузгоджених *методів і підходів*. Основними з них є: *історико-документальний* метод (дає змогу простежити етапи розвитку клавішно-струнних інструментів як процес пошуку новітніх тембрів та звукових барв на основі аналізу архівних джерел, історичних трактатів та інвентарних описів); *органологічний* (забезпечує вивчення конструкційних особливостей клавішно-струнних інструментів через аналіз збережених зразків, матеріалів, механіки та акустичних властивостей); *діалектичний* (сприяє виявленню стильових складових творчості українських, європейських та американських композиторів другої половини ХХ століття); *дедуктивний* (обумовлений спрямованістю дослідження від загального («розширені» фортепіанні техніки та «розширене» фортепіано) до особливого (новітні техніки фортепіано у авангардному ансамблі) і до конкретного (втілення цих технік у творчості композиторів другої половини ХХ століття); *компаративний* (для порівняння стилістики, естетики та композиторської техніки творів українських композиторів с загальними тенденціями європейського та американського авангардного музичного мистецтва); *жанрово-стильовий аналіз* (для виявлення найголовніших композиторських знахідок, що сприяли модернізації музичної мови другої половини ХХ століття); *фактурний та гармонічний аналіз* (відображає деякі специфічні риси композиторської техніки творів, що досліджуються); *інтерпретаційний* метод (допомагає розглянути ансамблеві твори з точки зору виконавського підходу).

Новим і цікавим є представлений у роботі *матеріал дослідження*, який складають ансамблеві твори українського, європейського та американського музичного авангарду другої половини ХХ століття, у яких висвітлено становлення та розвиток новітніх та експериментальних технік гри на фортепіано, а також новітніх прийомів ансамблевого виконання. Тож безсумнівною є *практична цінність* роботи: основні положення, матеріали та

висновки можуть бути використані у науковій роботі, а також у концертній та у педагогічній діяльності (дисципліни з історії української музики, світової музичної культури, фортепіанного виконавства та методики гри на інструменті тощо).

Наукова новизна отриманих результатів і висновків. Дисертаційна праця Євгенії Головань демонструє сміливість авторки в формулюваннях та вербальних означеннях багатьох данностей та проблем в непростій, суперечливій, експериментальній сфері авангардного музичного мистецтва, запропонує власні підходи в аналізах, структуризації вже знайомих історичних фактів, узгоджує вже давно назрілі термінологічні розбіжності та неточності. Так, в українському мистецтвознавстві *вперше*:

- З'ясовано термінологічні засади і відмінності понять «розширене» фортепіано та «розширені» техніки гри. Введено визначення «канонічного» або «класичного» репертуару та технічного виконавського «базису»;

- Здійснено спробу класифікації авангардної музики з точки зору виконавської практики. Порушено питання щодо понять виконавського стилю, фортепіанної традиції та «канону» — найважливіших маркерів академічної піаністичної практики до середини XX століття;

- Введено поняття «міра» експерименту в окремо взятому творі. Акцентовано увагу на найважливіших проблемах авангардного мистецтва, окреслено труднощі виконавського та слухачького сприйняття авангардних експериментів;

- Здійснено короткий огляд композиторських технік і напрямів другої половини XX століття, відзначено найважливіші з них у ракурсі модернізації фортепіанних та ансамблевих прийомів гри. Акцентовано увагу на деяких з найрадикальніших експериментів авангарду другої половини XX століття, що з тих чи інших причин не знайшли свого відображення в українській музиці 1960–1980-х років;

- Розглянуто фортепіано як об'єкт і суб'єкт композиторської творчості. Простежено історію розвитку та надано стислу характеристику клавішно-струнних інструментів, проаналізовано їх деякі конструктивні особливості;

- Уведено визначення поняття виконавського «протоколу», його взаємозв'язок із традицією, каноном, репертуаром, піаністичними техніками та нотним записом твору;

- Узагальнено особливості використання «розширених» фортепіанних технік у камерно-ансамблевих творах українських композиторів (на прикладі камерно-ансамблевої музики з фортепіано Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича). Подано стислий огляд розвитку української ансамблевої музики XX століття, окреслено її засадничі унікальні риси.

Повнота викладу наукових положень в опублікованих працях авторки дисертації. За темою дисертації опубліковано 5 одноосібних праць: 3 статті – у спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України як фахові; та 2 праці - апробаційного характеру. Матеріали дослідження апробовані на 3 міжнародних та 2 всеукраїнських науково-практичних конференціях.

У Першому розділі «Фортепіано у другій половині XX століття як експериментальний базис самовираження композитора» розглянуто питання термінотворення в теорії та практиці «розширених» фортепіанних технік і «розширеного» фортепіано (підрозділ 1.1); авангарду як нового мистецтва у контексті естетичних та соціокультурних чинників (підрозділ 1.2), а також камерного ансамблю з фортепіано у другій половині XX століття як сфери безперервного експерименту (підрозділ 1.3). Авторка констатує, що питання термінології та графічної фіксації новітніх прийомів гри в авангардній музиці дотепер чітко не встановлені, що значно заважає виконавцям щодо їх адекватного відтворення. Аналогічні проблеми виникають і під час використання інструментів та додаткових технічних засобів, адже конструкції деяких роялів унеможливають виконання певних прийомів, а технічні пристрої чи введені композиторами для створення «спецефектів» предмети у творах 1970-1980-х років давно вийшли з ужитку.

Поряд з тим, навіть у теперішній час підготовка як виконавців, так і слухачів для відтворення й сприйняття авангардної музики є недостатньою. Тож нагальним і переконливим вбачається зауваження, що «широкий фокус дослідження, який включає деякі особливості авангарду як явища, інструмента в його історичному розвитку, а також у його сольному та ансамблевому прояві, нового репертуару, “розширених” виконавських технік, переслідує одну мету – за можливості наблизити виконавця до фортепіанної та камерної музики другої половини XX століття, шляхом усвідомлення загальних проблем, розуміння піаністичних труднощів, знаходження спільних точок між історичними техніками, стилями, конструкціями клавішно-струнних інструментів і сучасністю, а також допомогти практично дослідити музику, яка протягом понад півстоліття залишається для піаністів новою і не вивченою» (дис., с. 30).

Унікальним є вперше здійснений в українському музикознавстві огляд еволюції фортепіанної ансамблевої творчості європейських та американських композиторів-авангардистів XX століття (1.3.). Поряд із узагальненням значного пласту матеріалу, що раніше не був представлений в такому обсязі в одному дослідженні, це надає змогу «комплексно простежити розвиток композиторської техніки стосовно клавіру, способи розширення його можливостей, варіанти вирішення авторських завдань через модернізацію виконавської техніки» (дис., с. 108). Підсумком цього огляду є думка, що,

незважаючи на та те, що «потужний імпульс авангарду середини ХХ століття виявився не безмежним, з часом він поступово згасає, можливості піаністичної техніки також певною мірою вичерпані, але навіть і сьогодні триває безупинний пошук та переосмислення фортепіанного мистецтва» (дис., с. 106).

У другому розділі дисертації «Фортепіано як об'єкт і суб'єкт творчості» здійснено огляд формування клавішно-струнних інструментів як моделей для авангардних пошуків нового звучання (підрозділ 2.1) та представлено «розширені» техніки і «розширене» фортепіано в сучасному ансамблевому виконавстві від ідеї до практичного втілення (підрозділ 2.2). Звичайно фортепіано як об'єкт і суб'єкт композиторської творчості виступає одним із центральних чинників даної роботи. Отже, закономірним є завдання, поставлене авторкою в даному розділі: «Визначити поняття “фортепіано” і “фортепіанна музика” з точки зору композиторських підходів як другої половини ХХ століття, так і попереднього, осмисленню еволюції цього музичного інструмента, ... виявлення зв'язку між старими й новими поглядами на фортепіанне мистецтво, у тому числі з урахуванням конструкційних особливостей інструмента» (дис., с. 109). Дійсно, виокремлення ключових етапів розвитку конструкції фортепіано, здійснене дисертанткою, виявляється принципово важливим «для розуміння авангардних експериментів з фортепіано у другій половині ХХ століття, деякі постають вузловими моментами його історії, завдяки чому цей інструмент став таким, яким є зараз» (дис., с. 109).

Низка міркувань щодо процесу удосконалення як конструкції інструментів, так і пов'язаної з цим піаністичної техніки дозволила авторці дійти висновку, що «модернізація фортепіанної техніки, хоч і може уявлятися постійним її “розширенням” у своєму історичному розвитку, все ж нерозривно пов'язана з конструктивними особливостями інструмента. Фактично саме це стає однією з найбільших перешкод для модернізації технічного “базису” піаніста у ХХ столітті. Зупинка в розвитку рояля і фактична консервація та монополізація його конструкції призвела до певної стагнації в галузі технічних ефектів, що, своєю чергою, сприяло збагаченню звукової палітри за допомогою дивних й не завжди зручних пристосувань або способів гри» (дис., с. 118). Дуже цінним щодо цього є включення у додатках ілюстрацій старовинних клавішно-струнних інструментів і сучасних роялів, які наочно демонструють можливості використання конструкцій цих інструментів для виконання певних, у тому числі неспецифічних прийомів гри. Ще одним важливим результатом історичного огляду розвитку клавішно-струнних інструментів стало твердження, що «авангардні пошуки ХХ століття не копіюють старі винаходи та конструкції давніх інструментів – «розширені» техніки використовуються для реалізації сучасних концепцій і часто в кількох звукових моделях

одночасно: в одному творі може звучати нескінченна кількість звукових і шумових варіацій» (дис., с. 147).

Другий підрозділ цього розділу логічно продовжує перший: адже тут розглядаються можливості практичного втілення неспецифічних прийомів гри та пов'язані з цим проблеми. Підкреслюється, що найважливішим питанням роботи над твором з «розширеними» техніками є проблема прочитання нових тембрових експериментів адекватно композиторському задуму. Для їх кращого розуміння авторкою вводиться поняття – «виконавський “протокол”, який об'єднує значення технічного “базису”, “канонічного” репертуару, сучасного інструменту піаніста, піаністичної “школи” та певних стандартів нотного запису» (дис., с. 180). Також акцентується, що під час гри в ансамблі труднощі «розширених» технік значно зростають. З цим пов'язані питання відмінності між поняттями «образ» і «ефект», які застосовуються до «розширених» фортепіанних технік, та їх впливу на виконавську інтерпретацію. В додатках наведено нотні зразки прикладів тих чи інших проблем, що виникають під час виконання «розширених» технік та інших неспецифічних прийомів.

Матеріал третього розділу «Камерний ансамбль з фортепіано в українській музиці 60–80-х років XX століття: між традицією та новаторством» присвячений аналізу ансамблевих творів українських композиторів XX століття. Його зміст розкривається у назвах підрозділів: становлення жанру авангардного ансамблю в Україні (3.1); застосування «розширених» фортепіанних технік в камерно-ансамблевих творах А. Караманова та Є. Станковича (3.2); алеаторично-сонористичні експерименти у камерних ансамблях Л. Грабовського (3.3); неспецифічні засоби виразності фортепіано в камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова (3.4).

У процесі висвітлення історичних закономірностей розвитку жанру та аналізу творів української ансамблевої музики стверджується, що «лише руйнування старих виконавських основ приводить до появи великої різноманітності унікальних інструментальних, насамперед фортепіанних технік. В цьому є своя особливість: у камерно-ансамблевому жанрі не часто можна знайти твір, що поєднує традиційні та експериментальні техніки у рівних частках. Якщо для спільної гри є певний звичний фундамент, то твір, як правило, залишається більш традиційним; якщо ж цього немає, то немає сенсу дотримуватися класичних традицій» (дис., с. 186). Тож авангардні ансамблеві твори другої половини XX століття демонструють переосмислення ролі композитора, ансамблю, інструментів як таких.

Прагнення до новацій і експериментів позначилось на багатовекторності, багатоваріантності творчості, в тому числі зверненні до нестандартних інструментальних або вокальних складів. При цьому «створюється концепція

вибору інструментів для певної музики, а не написання музики під усталений склад ... Фортепіано, як один із найважливіших цементуючих ресурсів ансамблю, виступає тут «знаряддям» композиторських пошуків. Саме воно стає джерелом новизни, інструмент ніби поєднує в собі класичні моделі виконання разом з авангардними техніками, і таким чином привносить в ансамбль необхідну завершеність» (дис., с. 194).

Виникає певний парадокс: нетрадиційні підходи тим незвичніше та гостріше, чим менше композитор володіє академічною виконавською базою, адже досвід композитора-виконавця навіть підсвідомо обмежує фантазію певними рамками і канонами, бажанням продемонструвати віртуозні якості інструменту та необхідністю рахуватися з його специфікою. На противагу цьому дисертантка наводить приклад семирядкових фортепіанних партій Я. Ксенакіса, які «часто настільки умоглядні, що виконати їх фізично практично неможливо. Тут видно інше бачення творчості – рояль виступає лише гвинтиком у музичній конструкції, він не більш і не менш важливий аніж будь-який інший інструмент – скрипка, віолончель, кларнет або трикутник. Його можна використовувати будь-яким способом, аж до видалення частини деталей, і гра на такому інструменті не буде проблемою для композитора» (дис., с. 195).

Перший підхід у роботі наочно ілюструє аналіз Сонати для віолончелі та фортепіано № 3 Є. Станковича та «Музики» А. Караманова (обидва композитори від початку мали ґрунтовну музичну освіту). Включення в їх творах «розширених» технік гри на фортепіано є зрозумілим і виправданим – усе це служить меті динамізації фактури та посилення кульмінаційних точок. Використання таких прийомів не порушує логіку цілого у творі й цілком спирається на драматичний «сюжет» музичного оповідання» (дис., с. 200). Фортепіанна партія у «Музиці» хоча поліфонічна й фактурна, але «застосовані автором "розширені" засоби зручні для виконання, насамперед тому, що використовується виключно клавіатура інструменту ... Це різко спрощує їх опанування, робить гру піаніста більш комфортною і, що дуже важливо, дозволяє виконувати твір на будь-якому доступному інструменті» (дис., с. 202).

Іншим підходом відрізняються Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано і цикл «Коли» Л. Грабовського та цикл «Драма» В. Сильвестрова, камерна творчість яких є одним з найперших досвідів упровадження авангардних практик у вітчизняне музичне мистецтво. У 1960-70-ті роки такі твори «демонстрували новий підхід до композиторської, виконавської та слухацької роботи, повністю позбавляючи звичних уявлень і відкриваючи абсолютно нові шляхи. Л. Грабовський створив унікальну для української музичної культури того часу звукову палітру, яка багато в чому випередила свій час і визначала

нове обличчя українського камерного ансамблю другої половини XX століття» (дис., с. 209). На час вступу на композиторський факультет консерваторії ці митці початкової музичної освіти не мали, отже, відношення до рояля в них було інакшим і не спиралось на будь-який піаністичний досвід чи традицію.

Виконання фортепіанних партій в цих творах доступно кожному, хто володіє фортепіано на базовому рівні, «адже технічна віртуозність тут відступає на другий план, поступаючись глибокому розумінню авторського задуму та готовності до нових способів звуковидобування» (дис., с. 209). Відмічаючи велику кількість експериментальних прийомів та «розширених» технік фортепіано в тексті, дисертантка зауважує, що це вимагає виконання скоріше не піаністами-професіоналами, а музикантами-дослідниками, враховуючи те, що написані понад 60 років тому твори донині залишаються складними для інтерпретації, «причому ця складність з часом не зменшилась» (дис., с. 224).

Згодом використання неспецифічних прийомів гри у самих композиторів еволюціонувало. В дисертації це простежується на прикладі «Інтродукції та дев'яти мініатюр» для меццо-сопрано, скрипки (альта), кларнета та фортепіано з програмною назвою «Коли» (1987) Л. Грабовського, створеному понад 20 років після Тріо. Головним, що привертає увагу в цьому творі є образ, на який працюють всі елементи композиції. Новий підхід до застосування «розширених» технік виявляється у значному збільшенні їх арсеналу, що вражає своєю оригінальністю та винахідливістю. Авторка зауважує, що «композитор уникає повторів – кожен новий прийом звуковидобування створюється заново, відповідно до художніх завдань конкретного епізоду ... автор намагався змусити рояль не просто звучати, а бути учасником дії, доповнюючи цим драматургічне полотно твору. Фортепіанні ефекти створюють багатий фон, щось на кшталт саундтреку, але не емоційно-естетичний, а цілком реальний, відчутний і щільний. Рояль стає повноправним учасником своєрідного інструментального театру більшою мірою, ніж просто сценічним музичним інструментом» (дис., с. 229). Ці риси яскраво виражені у творі іншого відомого українського композитора - «Драмі» для скрипки, віолончелі й фортепіано В. Сильвестрова (1971), що аналізується в наступному підрозділі.

Взагалі, здійснена дисертанткою велика кількість аналізів авангардних камерно-інструментальних творів, з їх часом протилежними творчими, естетичними, аж до меж експерименту, настановами, з поглибленням у виконавські та інструктивні проблеми інструментально-камерних партитур виявляє глибоку та всебічну обізнаність Євгенії Головань із матеріалом дослідження, ерудицію та масштабність мислення дисертантки. Охоплення в роботі значної кількості авангардних ансамблевих творів (за участю фортепіано), їх ґрунтовний музично-теоретичний аналіз, врахування при тому

виконавських та композиційних аспектів допомогло представити ансамблеве музикування, композиторську творчість і ансамблеву культуру українського авангарду другої половини XX століття як єдиний цілісний феномен.

Дискусійні положення дисертації. Загальне позитивне враження, що склалося у процесі ознайомлення з дисертацією, водночас не виключає необхідності уточнення деяких аспектів. Отже, у опонента виникли наступні запитання:

1. Шановна пані Євгенія! Позначте, будь ласка, які нові виклики, на Вашу думку, ставить перед виконавцями авангардний камерний ансамбль. З якими художніми та інструктивними завданнями доведеться зіткнутися вперше, а які для музикантів залишаються незмінними?
2. У вашій роботі розглядаються п'ять творів, що належать до українського ансамблевого авангарду. З них два твори написані в жанрі тріо. Чому, на вашу думку, в українській авангардній музиці 1960-х–1980-х років цей жанр став популярним?
3. Як Ви особисто ставитеся до вже традиційного, впровадженого авангардистами електронного підзвучування акустичних інструментів? Як змінюється сонорістична картина в звучанні камерного ансамблю і які складнощі це вносить у виконання?

Дисертаційна праця Євгенії Головань сприймається як надзвичайно своєчасний, сміливий, глибокий теоретичний труд, який підкуповує своєю заохоченістю, креативністю, самостійністю, концепційністю. Зазначимо, що робота, відкрита для подальшого розвитку, так як в ній сформульовані підходи та вектори для подальших досліджень, що конотуються з найактуальнішими теоретичними настановами сучасного музичного мистецтва. В ході даного дослідження дисертанткою були розв'язані усі поставлені завдання роботи. Найвагоміші з них:

- З'ясовано та уточнено давно назрілі розбіжності у термінологічних засадах та відмінності понять «розширене» фортепіано та «розширені» техніки гри. Зазначено, що в межах інтерпретологічного підходу прийнятно вважати, що «розширені» фортепіанні техніки – це сукупність експериментальних виконавських прийомів гри на фортепіано, що не входять до класичного технічного «базису» піаніста, а «розширене» фортепіано – це втручання у саму конструкцію інструмента;

- Визначено естетичні, соціокультурні та ключові імпульси у складових авангарду як одного із найбільш суперечливих явищ в історії розвитку музичного мистецтва з означенням головних його рис: протестної природи, експериментальності, синтезу, переосмислення часо-простору нового музичного мистецтва XX століття;
- Виявлено ключову роль камерного ансамблю з фортепіано як важливого експериментального чинника в розвитку авангардних технік у другій половині XX століття, що дало змогу комплексно простежити трансформацію композиторського письма стосовно клавішно-струнних інструментів, засоби розширення можливостей останніх, через модернізацію виконавської техніки;
- Розглянуто фортепіано як об'єкт і суб'єкт композиторської творчості від історії розвитку клавішно-струнних інструментів до конструктивних особливостей сучасних роялів та проблеми виконання на них «розширених» фортепіанних технік;
- Означені основні проблеми сценічного втілення ансамблевих творів, у яких використовуються «розширені» техніки, а також окреслено роль фортепіано в таких композиціях. Розглянуто проблеми інтерпретації різних авторських позначень і композиторських намірів в процесі прочитання-розшифрування нотного тексту;
- Проаналізовано ряд камерно-ансамблевих творів з різною мірою участі «розширеного» фортепіано Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича та узагальнено особливості використання «розширених» фортепіанних технік у камерно-ансамблевих творах українських композиторів XX століття. Здійснене аналітичне опрацювання низки камерно-інструментальних творів даного періоду забезпечило їхнє входження до сфери музикознавчого дискурсу.

Окремо необхідно відзначити, що робота Євгенії Головань в однаковій мірі має як теоретичну так і, особливо важливу для сучасних музикантів, виконавсько-практичну цінність. Дослідження також, враховуючи недостатність методичних посібників і розробок в сфері інструментальних «розширених технік», виявляється особливо важливим теоретичним посібником для музикантів-педагогів в підготовці як молодих виконавців, так і широкого кола слухачів для відтворення й сприйняття авангардної музики.

Загальний висновок щодо відповідності роботи встановленим вимогам.

Все вищезазначене надає підстави вважати дисертаційне дослідження Євгенії Головань «Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю» вагомим внеском у сучасне музикознавство. Дисертація характеризується новизною та послідовністю викладу матеріалу, апробація результатів підтверджує, що всі винесені на захист положення та висновки одержані самостійно. На цих підставах дисертаційне дослідження повною мірою відповідає вимогам «Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у вищих навчальних закладах (наукових установах)», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 23 березня 2016 року № 261 (зі змінами і доповненнями від 03 квітня 2019 року № 283), «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України № 44 від 12 січня 2022 року, а його авторка Євгенія Головань заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії (PhD) за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

Офіційний рецензент:

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри камерного ансамблю
Одеської національної музичної
академії імені А. В. Нежданової

Людмила ЗИМА

