

ВІДГУК

на дисертацію Головань Євгенії Андріївни
«Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано
у просторі авангардного ансамблю»,
подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво

Скерованість науково-теоретичної думки постсучасності на пошук механізмів експлікації явищ, сформованих в художньо-історичних умовах Новітнього часу, досягнення новітніх принципів організації звукопростору, актуалізує питання виходу на концептуально новий рівень рефлексії феноменів музичного авангарду, зокрема «розширених» технік письма й «розширеного» фортепіано в камерно-ансамблевій сфері. Експериментальний досвід музичного авангарду – маркера художньої культури ХХ ст., утворені у контексті його естетики артефакти ансамблевого мистецтва, у тому числі за участю фортепіано, складають питоме джерело для музикознавчих студій, інспірують створення комплексної теоретичної моделі, що інтегрує традиційні та інтердисциплінарні методи аналітики «нового» та «новітньої» мистецького досвіду.

Саме цим принципово важливим і складним питанням присвячена дисертація Є. Головань, актуальність теми якої та доцільність її системної розробки не підлягають сумніву. Авторка прагне осмислити особливості нового прочитання камерно-ансамблевої музики за участю фортепіано в авангардній царині 2-ої половини ХХ ст. та у композиторській творчості сьогодення, підтверджуючи нагальну потребу сучасної науки у поглибленому і системному висвітленні специфіки «розширених» технік і розширеного фортепіано в музикознавчому дискурсі з урахуванням вимог виконавської практики.

Підкреслює актуалізацію та увиразнює значення дисертації Є. Головань притаманна їй широта дослідницького фокусу, який включає розгляд особливостей авангарду як феномену, його історичних, соціокультурних, естетичних, експериментальних техніко-технологічних

складових, художньо-естетичних принципів та виконавсько-практичних аспектів; вивчення новаційних явищ авангардного ансамблю за участю фортепіано, а також органології інструмента в його історичній еволюції (у його сольному та ансамблевому проявах); досягнення своєрідності нового репертуару, «розширених» виконавських технік і «розширеного» фортепіано, інспірує розв'язання проблем методологічного характеру, релевантних інтенціям сучасної музикології. Обрання окресленої оптики розгляду скеровано на вирішення теоретичних і практичних завдань, й покликано наблизити сучасного виконавця до розуміння фортепіанної та камерної музики 2-ї половини XX ст. й сьогодні, дослідити музику, «яка протягом понад півстоліття залишається для піаністів новою і не вивченою (с. 32 дис.)».

Обираючи предметом рефлексії «особливості застосування розширеного» фортепіано та «розширених» технік в авангардному камерному ансамблі другої половини XX століття», дисертантка має на меті теоретично осмислити феномени «розширених» технік і «розширеного» фортепіано, висвітлити техніко-конструктивні та виражальні можливості, особливості застосування у просторі авангардного ансамблю 2-ї половини XX ст. (с. 15 тексту дис.) та розкрити жанрово-стильову специфіку взірців камерно-ансамблевої творчості.

У досягненні окресленої мети, дисертантка вирішує низку суттєво важливих і складних завдань, які формують провідні магістралі представленого музикознавчого дослідження, а саме: здійснити термінологічну дескрипцію, компаративний аналіз та концептуалізувати центральні та ключові для представленої наукової роботи поняття («розширене» фортепіано та «розширені» техніки гри); запровадити пов'язані з ними концепції авангардної камерно-ансамблевої музики до мистецтвознавчого дискурсу, визначити естетичні та соціокультурні складові авангарду як нового мистецтва XX ст.; виявити роль камерного ансамблю з фортепіано як експериментального базису в розвитку авангардних

інструментальних технік у другій половині XX ст.; розглянути фортепіано як об'єкт та суб'єкт композиторської творчості; узагальнити специфіку використання «розширених» фортепіанних технік в камерно-ансамблевих творах з фортепіано (на матеріалі музики видатних українських композиторів др. половини XX ст., презентантів доби українського «шістдесятництва», – Л. Грабовського, А. Караманова, В. Сильвестрова, Є. Станковича, творчість яких має величезний культуротворчий потенціал та суттєвий вплив на вітчизняне музичне мистецтво сьогодення (вступ дис.)).

Окреслені пошукові обрії ефективно збагачуються теоретичними, естетико-культурологічними принципами та виконавсько-інтерпретаційними аспектами, що підтверджує особливу значущість дослідження даної теми.

Обґрунтованість та достовірність наукових положень, результатів і висновків дисертації детермінується потужним теоретико-методологічним підґрунтям, ретельним відбором джерельної бази, яка охоплює широкий спектр теоретичних, історико-культурологічних та ін. досліджень, необхідних для формування авторської концепції; узагальненням наукових позицій авторитетних вчених у сфері заявленої проблематики; глибоким зануренням в історію становлення та розвитку фортепіано та широким панорамним оглядом ансамблево-фортепіанної музики XX – XXI ст.

Аргументація наукових положень спирається в роботі на ґрунтовно розроблений методологічний апарат, що охоплює комплекс методів наукового пізнання, серед яких найважливіші: історико-документальний, органологічний, діалектичний, дедуктивний, компаративний інтерпретаційний, а також музикознавчі методи жанрово-стильового, фактурного та гармонічного аналізу (с. 16 дис.), застосування яких збагачує дослідження й відповідає сучасним вимогам інтердисциплінарності.

На підставі глибокого вивчення вітчизняного та світового наукового досвіду, напрацьованого у сфері мистецько-культурологічного та музикологічного знання (що унаочнює значний масив задіяної в роботі літератури, переважна кількість позицій якої – зарубіжні іншомовні джерела:

221 з 321 показників), досліджень з питань історії та теорії камерно-ансамблевого та фортепіанного мистецтва, музичного авангарду, авторка будує концептуальне поле дисертації, спираючись на значний художньо-емпіричний матеріал фортепіанно-ансамблевої творчості українських, європейських та американських композиторів 2-ї половини XX ст.

Наукова новизна дослідження є значною та багатогранною. Вона визначаються передусім уведенням нових, створенням оновлених та поглиблених теоретичних дефініцій, а також запровадженням уявлень про «розширене» фортепіано у системі авангардного музичного мислення, ансамблевому просторі, з акцентуацією виконавських аспектів. Так, зокрема дисертанткою з'ясовано термінологічні засади і відмінності понять «розширене» фортепіано та «розширені» техніки гри; запропоновано визначення «канонічного» або «класичного» репертуару та технічного виконавського «базису»; розкрито значення для піаністичної сфери понять «міра» експерименту у творі, а також виконавського «протоколу», що розглядається у взаємозв'язках із традицією, каноном, репертуаром, піаністичними техніками та нотною фіксацією твору.

У новаційному ракурсі авторкою здійснено спробу класифікації авангардної музики з урахуванням виконавсько-технічних експериментів за параметрами кількості та рівня складності інновацій; визначено об'єктивні критерії якості візріців авангардного мистецтва, їх засвоєння та сприйняття.

Наукова цінність дисертації визначається також наданням конкретної індивідуально-стильової та текстологічної характеристики застосування «розширених» технік та «розширеного» фортепіано в авангардно-ансамблевій сфері творчості знакових композиторських особистостей постатей України 2-ої половини XX ст. (Л. Грабовського, А. Караманова, Є. Станковича, В. Сильвестрова). Таким чином, ідея формування складного авангардно-ансамблевого тексту за участю «розширених» технік і «розширеного» фортепіанно слугує у роботі імпульсом розгляду низки персоніфікованих дискурсивних траєкторій.

З новаційних позицій окреслено еволюцію української камерно-ансамблевої музики у ХХ ст. та виявлено роль ансамблю з фортепіано як експериментального базису в розвитку авангардних технік, відзначено вплив останніх на модернізацію фортепіанно-ансамблевих виконавських прийомів. Уточнено ряд наукових положень стосовно «розширених» технік і «розширеного» фортепіано, втілення новітніх прийомів у фортепіанно-виконавському просторі тощо. Подальший розвиток одержали уявлення про авангардно-ансамблеву творчість українських, європейських і американських композиторів 2-ої половини ХХ ст. та реалізацію «розширених» технік гри на фортепіано і «розширеного» фортепіано в творах цих митців.

Таким чином, новизна роботи Є. Головань чітко простежується у змісті дослідження, підтверджується комплексом узагальнень і теоретичною аргументацією концептуальних положень обраної проблематики, підкреслюється систематизацію представлених фактів, значна частина яких уперше вводиться до обігу вітчизняної музикології, а також аналітикою музичного матеріалу. Це засвідчує, що авторці вдалося заповнити суттєву прогалину в сучасному музикознавстві та дозволяє розглядати дисертацію як вагоме наукове досягнення, здатне розширити усталену картину уявлень про камерно-ансамблеве мистецтво, усвідомити логіку авангардного мислення в музично-художньому контексті ХХ – ХХІ ст.

Практичне значення дослідження є безперечно вагомим для усіх складових науки про музику, музичної педагогіки та виконавства. Дисертантка не лише здійснила глибокий аналіз предметного поля, а й запропонувала практичні шляхи застосування результатів дослідження в освітньому та виконавському процесах. Ґрунтовність висвітлення ключових термінів й високий ступінь авторської інтерпретації досліджуваного феномена утворюють потужну теоретичну базу для подальших розробок заявленої проблематики, а здійснена аналітика музичного матеріалу, своєю чергою, сприяє розширеному розумінню стилевих горизонтів камерно-

ансамблевої творчості за участю «розширеного» фортепіано та її впровадженню у виконавський процес.

Аналіз наявних публікацій здобувачки, зарахованих за темою дисертації, підтверджує, що вони висвітлюють основні положення, результати та висновки представленої роботи, і здійснені дисертанткою самостійно. Виклад положень і результатів дисертації висвітлено у 5-ти одноосібних публікаціях, з яких – 3 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України; 2 – апробаційного характеру.

Переходячи до характеристики змісту і основного тексту роботи, зазначимо, що у вступі переконливо обґрунтована актуальність обраної теми, її зв'язок з науковими програмами, планами, темами, окреслено теоретичні та методологічні орієнтири дослідження, його наукову новизну і практичне значення, науково-аналітичний інструментарій, наведено відомості про апробацію матеріалів дисертації та публікації за обраною темою.

Аналіз тексту дисертації, що диференціюється на три логічно пов'язані між собою змістовні розділи, засвідчує драматургічну спрямованість дослідницького вектору від загального (окреслення соціокультурних детермінант, концептуально-теоретичних засад і визначення категоріального апарату) до особливого (знаходження аспектів семантичного перетину між історичними, техніко-стильовими засадами, конструкціями клавішно-струнних інструментів і сучасністю, осмислення виконавсько-піаністичних питань, зокрема ускладненої техніки, прийомів звуковидобування і аналітичних студій конкретних взірців та їх виконавських утілень). Утворена динаміка смислорозгортання призводить до узагальнень, представлених у заключних Висновках роботи.

Послідовно розкриваючи зміст задекларованої теми, авторка, згідно обраній логіці, у 3-х підрозділах I-го розділу – «Фортепіано у другій половині XX століття як експериментальний базис самовираження композитора» – концентрує теоретико-методологічні аспекти дисертації. Так, у підрозділ 1.1. («Терміноутворення в теорії та практиці «розширених» фортепіанних технік і

«розширеного» фортепіано»), матеріал якого має принципове значення для загальної концепції дослідження, дослідницька думка дисертантки скерована на визначення базових термінів, а також розкриття смислового діапазону, критеріїв ідентифікації та меж можливостей «розширених» фортепіанних технік. Дослідницьким стимулом постали виявлені авторкою під час аналітики теоретичних джерел розбіжності у підходах науковців (Л. Ваеса, А. Шаріної та ін.) до трактування авангардних технік у фортепіанній сфері, співіснування множинності термінологічних імен («авангардне»; «підготовлене» фортепіано; способи / неспецифічні прийоми гри на фортепіано; «розширене» фортепіано; «розширені» фортепіанні техніки тощо), зрештою відсутність «усталеного терміну, який їх описує і характеризує ступінь такого «розширення» (с. 23 дис.). Особливо цінним у цьому сегменті роботи виявляється активне залучення дисертанткою широкого кола зарубіжних наукових джерел, які висвітлюють специфіку авангарду. Деякі з них вперше залучені до вітчизняного музикознавчого обігу, що виявляє широту наукових інтересів авторки та її здатність інтегрувати різноманітні наукові концепції, які поглиблюють сталі та формують нові уявлення про характер сучасних мистецьких процесів.

Концентруючи увагу на центральних і базових для роботи поняттях і явищах («розширені» техніки гри і «розширене» фортепіано), Є. Головань здійснює їх науково-теоретичну розробку й термінологічну дескрипцію, надає їм поняттєвої конкретності, об'єктивує й вербалізує сутність і значущість у контексті авангардного, зокрема камерно-ансамблевого мистецтва ХХ ст.

Надзвичайно плідною концептуальною установкою роботи, скерованою на опанування експериментальних технік гри на фортепіано, є зосередження уваги авторки на аргументації явища «розширеного» фортепіано з виконавсько-практичної, піаністичної точки зору (с.31 дис.). Наголос на виконавській природі у вивченні авангардної музичної творчості, котрий не заважає висвітленню суто композиторських інтенцій у цій сфері, аргументується дослідницьким інтересом до природи креативної енергії, яка

безпосередньо виявляється у виконавському акті, передбачає кореляцію стилєвих компонентів, включення новацій «розширеного фортепіано» з цілісним психофізіологічним, психоемоційним апаратом музиканта-виконавця. Такий підхід, в свою чергу, породжує акцентуацію уваги на органологічних властивостях фортепіано і характері його акустичного впливу, а також передбачає ревізію поглядів на фортепіано із сучасних позицій. Важливим є визначення сутності «традиційної» та «нетрадиційної» манер і технік виконання, відштовхуючись від усталеної «моделі» положення рук, пальців, характеру звуковидобування, і рухаючись до модифікації та деконструкції цих виконавських складових.

Логічним продовженням виконавсько скерованих пошуків вбачається розкриття в роботі сутності «канонічного»/«класичного» репертуару (визначеного як «еталону цінності»), детермінованого ним виконавсько-технічного «базису» піаніста, а також пов'язаного з ним інструмента. За твердженням авторки, дефініція поняття технічний «базис», вияв специфіки сучасного концертного рояля і «канонічного» (класичного) репертуару створюють передумови для розширення уявлень про творчу діяльність піаніста (с. 28 дис.).

Авторка переконливо доводить вплив композиторських експериментів авангарду 2-ої половини ХХ ст. на кристалізацію нового погляду на ансамблеву практику, фортепіанну сферу та доходить твердження про формування виконавця-професіонала нового типу, який опановує конструктивні новації інструмента й оволодіває новими виконавськими засобами (с. 22 дис.).

У розгортанні наукової думки доцільним постає матеріал, презентований у підрозділі 1.2., який присвячений визначенню історико-культурних, філософсько-естетичних та соціальних чинників авангарду як нового мистецтва ХХ ст., розкриттю критеріїв розуміння його специфіки, аксіологічних засад, а також музично-практичних аспектів. На засадах глибокого занурення авторки в питання феноменології авангарду, дослідниця

осмислює унікальність останнього «у протиставленні з іншими тенденціями» (с. 59 дис.), виявляє специфічні риси системи авангардного мислення, відмінні від романтичного, а також виявляє породжуючі механізми і принципи, що єднають в мистецькому просторі різні авангардні напрями. Серед них, зокрема: заперечення переваги академічного «канону», відсутність вшанування твору, усунення його «культу»; новизна; виклик, як найважливіший елемент творчості; мобільність, мінливість, випадковість» (с. 55 дис.). Дисертантка акцентує також увагу на протестній цінності авангарду як елементу пропаганди (с. 62 дис.).

Висвітлюючи питання авангарду, Є. Головань справедливо зосереджує увагу на соціокомунікативних аспектах (специфіці і ролі сучасної музики в суспільній свідомості), апелює до питань функціонування музичного твору, взаємодії «композитор – виконавець» (в аспекті відтворення фіксованого тексту) та «виконавець – слухач», вважаючи їх «найгострішими» для сучасної концертної практики» (с. 39 дис.). Для розуміння сутності авангардного мистецтва як феномену культури, авторка пропонує низку різнопланових взаємовідношень: експериментальних явищ з масовою публікою, так з академічними колами, висвітлюючи власні результати спостережень при опорі на погляди авторитетних зарубіжних дослідників і композиторів-новаторів ХХ ст. (Т. Адорно, Беббіта, П. Хіндеміта та ін.).

Звертає на особливу увагу твердження авторки стосовно проявів «другого» авангарду, що слугують маркерами його мистецької ідентифікації. Серед них: заміщення музики іменем композитора, як данина поваги, пропаганди або впливу; переваження ролі підпису під твором над мистецтвом; нівелювання ролі індивідуально-авторського стилю за рахунок переакцентуації уваги на значення композиторської техніки (с. 55 дис.).

Плідним у межах концепції роботи є визначення об'єктивних критеріїв авангарду (інтеграція, розчинення змісту у формі) та міри якості його експериментів, питань їх засвоєння та виконавської реалізації, а також акцентуація особливостей їх слухацького сприйняття. Дисертантка доходить

важливого висновку про значення часу як головного й загального критерію авангардної музики (враховуючи руйнацію беззаперечних критеріїв романтичного мистецтва), управління яким уможливорює «співіснувати в єдиному континуумі як багатьом В. Сильвестрова, так і «4'33"» Дж. Кейджа» (с. 60 дис.).

На засадах комплексного розгляду феномена фортепіано в авангарді 2-ої половини ХХ ст. та його камерного-ансамблевого втіленні, Є. Головань розробляє класифікацію авангардної музики (з урахуванням кількісних показників та технічної складності новацій), яка уможливорює з'ясувати динаміку її виконавсько-практичного засвоєння. Заслугує на особливу увагу здійснене авторкою розмежування понять: «авангард», «авангардне» фортепіано, «авангардний» фортепіанний ансамбль, а також розробка критеріїв визначення кола музичних творів, які підлягають класифікації, «не змішуючи авангард, усі його похідні, та вплив на фортепіанну та ансамблеву техніку» (с. 45 дис.).

Значущим теоретичним аспектом дослідження, що також виявляє і прикладний сенс, включає методичні аспекти, є надана типологія ансамблевих творів 2-ої половини ХХ ст., розроблена на підставі семантичного визначення новаційних елементів (необхідних для освоєння) та формування навичок для їх виконавської реалізації. Аргументуючи власну позицію, дисертантка запроваджує поняття «міра» авангарду/«міра» експерименту в музичному творі, що слугує демонстрацією «експериментальних» показників в опусі, впливових на його технічну складність, та вияв пропорційного співвідношення з «канонічними» елементами (с. 49 роботи). На підставі цього, авторка презентує шкалу, що поляризує «канонічний» ансамбль з частиною «експерименту» і експериментальний ансамбль з частиною «канону», та усвідомлюється як «відправна точка для класифікації авангардних ансамблів за участю фортепіано» (с. 51 дис.).

Розмірковуючи про характер змін призначення мистецтва в умовах авангарду та зміщення вектору його застосування, авторка припускає, що авангардне мистецтво є відображенням індивідуальної самосвідомості, спрямованої на себе та «повною мірою залежне від творця».

Логічним та методологічно виправданим є наступний етап теоретичного розгортання авторської концепції, представлений у підрозділі 1.3. – «Камерний ансамбль з фортепіано у другій половині ХХ ст. як сфера безперервного експерименту», присвячений визначенню місця фортепіано в авангардній світовій та вітчизняній музиці 2-ї половини ХХ ст., досягненню шляхів розвитку композиторської техніки у застосуванні до фортепіано, а також способам розширення його можливостей. Властива цьому підрозділу комплексність подачі матеріалу поглиблює розуміння розглянутого феномена, дозволяє побачити органічну єдність його різних складових в контексті еволюції музичної культури, усвідомити світовий та український авангард «як єдиний простір новітніх музичних пошуків і тенденцій» (с. 66 дис.), водночас виокремити елементи відмінності у трактуванні музики та феномену фортепіано українськими та зарубіжними композиторами.

Особливу цінність становить спрямованість погляду на ансамблі за участю фортепіано, «де переломлення технічного та методичного підґрунтя піаністичної виконавської техніки є найчіткішим» (з тексту дис.), що сприяє прояву через ансамбль творчої манери композитора-експериментатора, розкриттю його внеску у цей жанр. У поле розгляду дисертантки потрапляють усі явища, що виходять за межі класичної традиційної фортепіанної практики, піаністичного «канону» і ускладнює діяльність піаніста, включаючи «розширені» техніки фортепіано, нестандартні метричні та мелодичні структури, модернізацію нотного запису, а також перетини з іншими учасниками ансамблю.

Представлений дисертанткою панорамний огляд фортепіанно-ансамблевої творчості європейських та американських композиторів-авангардистів з висвітленням малодосліджених в музикології взірців (Д.

Куртага, Д. Лігеті, С. Сато, К. Сероцького та ін.), уможливив системно простежити розвиток і модернізацію композиторської техніки, а також способи розширення можливостей фортепіано. Здійснений історичний екскурс поєднаний у підрозділі зі стрункою і логічною вибудованою теоретичною концепцією, яка дозволяє доводити специфіку фортепіанного мислення у трансляції авангардного ансамблю від Шенберга до Орнстайна.

Логічним продовженням концептуальної лінії дослідження слугує другий розділ дисертації – «Фортепіано як об'єкт і суб'єкт творчості», присвячений розгляду одного з центральних аспектів даної роботи – фортепіано, що осмислюється як найважливіший чинник музичного мистецтва, як об'єкт і суб'єкт композиторської творчості, та досягається в історичному, теоретичному та органологічному ракурсах. Дослідниця простежує історичні етапи розвитку, здійснює характеристику клавішно-струнних інструментів, акцентуючи увагу на модернізації фортепіано у XVIII–XX ст., впровадженню в конструктивних винаходів, спрямованих на розширення тембровофонічних властивостей цього інструмента.

Варто відзначити, що розкриваючи специфіку предмета дослідження, авторка ставить у межах даного розділу декілька важливих завдань. Так, у фокусі підрозділу 2.1 – «Клавішно-струнні інструменти як моделі для авангардних пошуків нового звучання» – це завдання поняттєво-термінологічного характеру, націлені на дефініювання понять «фортепіано» і «фортепіанна музика», визначення ключових віх у розвитку клавішних інструментів, у тому числі фортепіано (з моменту його виникнення до сьогодення), акцентуацію шляхів його конструктивного вдосконалення та модернізації виконавських технологій.

Суттєвим є апелювання до інтерпретологічної проблематики щодо «виявлення зв'язку між старими й новими поглядами на фортепіанне мистецтво» з урахуванням органологічних особливостей інструмента. Дисертантка наголошує на необхідності свідомого диференціювання термінів «фортепіано» (універсальної та загальної назви інструмента, що спирається

на традиційні виконавські прийоми й технічний «базис», с. 122 дис.) та «розширене фортепіано», що передбачає застосування комплексу виконавсько-експериментальних технік та звученнєвих інновацій.

У контексті розгляду шляхів історичного формування та модернізації фортепіано та піаністичної бази, Є. Головань звертається до прообразів нових авангардних експериментів за участю цього інструмента, апелюючи до двох попередників рояля – клавесина і клавикорда, що мають конструктивні відмінності, впливові на механізми звукоутворення.

Заслуговує окремої уваги здійснена аналітика еволюції конструктивних властивостей фортепіано з акцентуацією рояльної клавіатури як «головного елемента взаємодії виконавця з інструментом, а також джерела для застосування «розширених» технік у ХХ ст.». Висвітлюючи особливості механіки фортепіано, дослідниця докладно розглядає такі її основні складові, як молоточок, демпфери, аліквотну (резонансну) систему, здійснює огляд елементів корпусу, а також струн, що позиціонуються як улюблені засоби «експериментів авангардних композиторів» (с. 145 дис.) та «очевидний елемент «розширеного» звукоутворення через зручний доступ та гарні акустичні можливості» (с. 146). Акцентуючи особливості рояльної клавіатури, дисертантка характеризує її як «головний чинник взаємодії виконавця з інструментом, а також джерело натхнення для застосування «розширених» технік у ХХ ст. У цьому сенсі доцільним постає розгляд конструктивних відмінностей деяких сучасних концертних роялів (із зазначенням їх унікальних особливостей і можливостей), спроба їх класифікації у ракурсі авангардних експериментів (передусім зі струнами), що дозволило осмислити виконавські аспекти «розширених» фортепіанних технік на інструментах різних виробників.

В ході вивчення особливостей історичного розвитку фортепіано дисертантка доводить «ідентичність стимулів до винаходу нових звукових барв з моменту появи клавійних інструментів, проте акцентує, новаційність авангардних практик ХХ ст., «розширених» технік, що не є копіями старих

винаходів й конструкцій, а слугують засобами реалізації сучасних концепцій. З виконавської точки зору на означені процеси, важливим є встановлений дослідницею факт нівелювання, принесення «в жертву» зручності виконавця у процесі звукореалізації авторських ідей, на відміну від історичного підходу, де механічні пристрої, призначені для створення звукоефектів, не потребують надмірних «зусиль з боку музиканта» (с. 151 дис.).

Наведені спостереження органічно інтегровані у контекст дослідження, слугуючи чинником семантичного зв'язку між минулим та сьогоденням. Підтвердженням цього є наведення даних щодо розвитку фортепіанного виробництва, зокрема в Україні, а також характеристика цифрового фортепіано як сучасного спадкоємця та новітнього варіанту електромеханічного інструменту.

Осмислюючи специфіку «розширених» технік і «розширеного» фортепіано в ансамблевому виконавстві сучасності (підрозділ 2.2), рухаючись у цьому процесі від ідеї до практичного втілення, дисертантка розглядає низку гострих проблем. Серед найважливіших з них – питання сценічного втілення «розширених» технік фортепіано та різні варіанти «підготовленого» фортепіано; розгляд якості реалізації подібних технік та нюансування «розширених» фортепіанних технік, що потребує попереднього висвітлення їх акустичних властивостей і врахування кінцевого результату; питання камерно-ансамблевої взаємодії, більш загострене порівняно з використанням у сольній виконавській практиці із «розширеними» техніками; а також питання прочитання тембрових експериментів у творах з «розширеними техніками, релевантне композиторському задуму.

З цією метою дослідниця запроваджує та конкретизує низку важливих, понять, актуалізація та експлікація яких сприяє поглибленому розумінню та ідентифікації авангардно-ансамблевої музики за участю фортепіано з «розширеними» техніками. Найголовніші з них - поняття «розширені» техніки, взаємокорелюючі між собою поняття технічний «базис», виконавський «протокол» (уведене Б. Гейнсом), що об'єднує значення

попереднього (технічного «базису»), «канонічного» («академічного») репертуару, твори якого постають «еталоном цінності» музичного мистецтва, До таких понять дисертантка також відносить сучасний інструмент піаніста, множину піаністичних параметрів, піаністичну «школу», а також нотографічні стандарти. Новаторським є включення авторкою до виконавського «протоколу» в камерно-ансамблевій сфері низку таких параметрів, як синхронізація часу, звуковий баланс та емоційно-смісловий образ виконуваного твору (с. 161).

Характеризуючи специфіку знакової фіксації в авангардній музиці 2-ої половини ХХ ст. у контексті досліджуваної теми, дослідниця простежує її вплив на виконавську інтерпретацію та наголошує на необхідності дотримання якості і точності її професійного опанування. У цьому сенсі, слід наголосити на важливості виявлених та проілюстрованих на конкретних прикладах фундаментальних відмінностей між поняттями «образ» і «ефект», які застосовуються до «розширених» фортепіанних технік. Плідним постає відзначення їх впливу на розмаїття виконавських прочитань партитур (з різницею між піаністичним втіленням нововведень і композиторськими візіями щодо застосування необхідної тембрової палітри).

Дотримуючись обраного дослідницького вектору, цілком логічним видається модулювання авторки до розгляду камерно-ансамблевої музики з фортепіано в українській композиторській творчості 60–80-х років ХХ ст., представленого у третьому розділі дисертації. У змістовному сенсі, даний розділ видається кульмінацією дисертаційної концепції, ретельно підготовленої послідовним вивченням еволюції фортепіано і світової ансамблевої традиції за його участю, що у ХХ ст., у контексті радикальних новацій та експерименталізму авангарду, переростає у самобутній феномен. Натомість, художні взірці, обрані в якості дослідницького матеріалу, осмислюються в плюралістичних умовах буття української музики між традицією та новаторством.

Загалом, третій розділ підсилює загальну концепцію дисертації в її індивідуально-стильовому, аналітично-практичному вимірах, доводячи органічну єдність і цілісність представленої роботи. Завдяки дотриманню чіткого визначеного дослідницького алгоритму, методологічній впорядкованості, вдалому поєднанню наукових методів та методичній систематичності, ця частина роботи становить важливий внесок у музикознавче осмислення шляхів кристалізації (представленої у підрозділі 3.1. «Авангардний ансамбль в Україні: до питання становлення жанру») та специфіки мистецької репрезентації авангардного ансамблю в українській музичній культурі (підрозділи 3.2 – 3.4). У цій вагомій частині дослідження авторка аналітично об'єктивує вихідні положення та акцентує увагу на художньо-семантичній та техніко-стильовій палітрі камерно-ансамблевих творів з використанням «розширених» фортепіанних технік.

Послідовно та аналітично заглиблено характеризуючи обрані камерні твори видатних українських композиторів – представників генерації митців-шістдесятників – Є. Станковича, А. Караманова, Л. Грабовського та В. Сильвестрова, які «вирізняються яскравою індивідуальністю, унікальністю творчого бачення, самобутністю авторського підходу до реалізації новітніх образів та концепцій» (с. 252), дисертантка відзначає ступінь застосування в них «новітніх» виконавських прийомів та розмаїття підходів до їх використання. Авторка відзначає наявність широти діапазону «розширених» технік у творах – від фрагментарного застосування у традиційній фортепіанній фактурі, з метою її динамізації та підкреслення кульмінаційних зон без порушення логіки цілого та музично-драматичного розвитку (що переконливо представлено під час аналізу Сонати для віолончелі та фортепіано № 3 Є. Станковича з елементами «розширених» фортепіанних технік та «Музики» для скрипки та фортепіано А. Караманова - одного з нечисленних творів митця з використанням «розширених» прийомів гри на фортепіано та ексклюзивно-авторською системою їх фіксації) до масштабного впровадження експериментально-технічних засобів з

мінімізацією або нівелюванням традиційного піаністичного «базису» (у творах Л. Грабовського та В. Сильвестрова).

Розглядаючи алеаторично-сонористичні експерименти в камерно-ансамблевих творах Л. Грабовського, дисертантка зосереджує увагу на двох ключових, з точки зору концепції роботи, та відмінних між собою (за характером звуореалізації авторського задуму) зразках: складного у виконавському аспекті «Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано», що є однієї з ранніх та яскравих версій утілення «розширених» технік з фортепіано в українській камерно-ансамблевій практиці «другого» авангарду, а також камерно-вокальному циклі «Коли» для меццо-сопрано, скрипки, кларнета і фортепіано.

В ході аналітики цих творів дисертантка характеризує креативність авторського підходу Л. Грабовського до «розширених» технік, відмічає широту діапазону новаційних прийомів, які збагачують художньо-виразальну систему, доцільність використання технічних елементів і способів звуковидобування, обраних релевантно художньому задуму. Дослідниця акцентує специфіку художньої експресії у вокальному циклі та наявність розширеної драматургічної функції фортепіано (порівняно з традиційним досвідом), що постає співучасником quasi-інструментального театру.

У контексті розгляду розширених технік фортепіано, до 3-го розділу дисертації авторкою включено аналіз неспецифічних засобів виразності в камерно-інструментальній музиці В. Сильвестрова (підрозділ 3.4), чия творчість є яскравою ілюстрацією багатогранності індивідуально-авторського, композиторського мислення, наповненості метастильовими ідеями та відзначається унікальними новаціями у роботі із звуковими можливостями фортепіано. Обираючи об'єктом музикознавчого аналізу знаковий для творчості видатного митця та динаміки еволюції вітчизняної ансамблевої музики твір – тричастинну «Драму» для скрипки, віолончелі та фортепіано композитора сучасності, дисертантка акцентує увагу на

складному синтезуванні у його просторі мовностилістичних, виконавсько-технологічних новацій та естрамузичних чиників (елементів інструментального театру), які у комплексі, через звук, шум, рух, жест створюють багатозначну образно-смыслову систему. Як підкреслює авторка дисертації, використання новаційних фортепіанно-виконавських технік і прийомів у сполученні із естрамузичними чинниками та додатковими пристосуваннями для створення шумових ефектів (близьких до конкретної музики), введення тембрових мікстів, театралізації сприяють реалізації авторських ідей та увиразнюють унікальність звученнєвого простору.

Висновки дисертації є ґрунтовними і логічно структурованими, чітко корелюють із поставленими у вступі завданнями і положенням наукової новизни, демонструючи високу ступінь завершеності наукового тексту та вагомості отриманих наукових результатів.

Представлені у роботі Додатки виконують важливу і логічно виправдану функцію, містять необхідний для кваліфікаційної роботи перелік публікацій дисертантки (Додаток Б), слугують доповненням основного тексту ілюстративними матеріалами (Додаток Б), сприяючи поглибленому розумінню досліджуваних явищ через надані фрагменти партитур, фотографії взірців підготовленого фортепіано, клавішних інструментів різних конструкцій.

Високо оцінюючи результати проведеного дослідження, та враховуючи масштабність і складність порушеної у дисертаційній роботі проблематики, під час ознайомлення з текстом виникли деякі запитання.

1. Шановна дисертантко! У своїй роботі ви порушуєте проблему автономності авангардного мистецтва та його відчуженості від широкої аудиторії. Чи зазнала ця ситуація змін у ХХІ ст.? Які шляхи подолання цієї відокремленості, на вашу думку, є можливими сьогодні?
2. У першому розділі дисертації наводиться визначення романтичної піаністичної традиції як підґрунтя сучасної фортепіанної школи, що

протиставляється естетичним запитам авангардного мистецтва. Водночас останнім часом спостерігається сталий інтерес до автентичного та джазового виконавства, зокрема в камерних ансамблях. Як ви вважаєте, яких елементів потребує сучасна піаністична традиція в майбутньому, аби набути більшої універсальності?

3. Навіть найрадикальніші форми авангардного мистецтва є проявами творчої свободи композитора. Тут діє принцип: усе, що задумано автором, — допустиме. Яким є Ваше ставлення до подібної свободи творчості? Чи, на Вашу думку, її слід беззастережно підтримувати, чи все ж мають існувати певні межі?

Дані запитання мають на меті уточнити деякі складові наукової концепції дисертації, яка, у цілому, видається оригінальним, цілісним і логічно побудованим музикознавчим дослідженням, що сприяє новому погляду на специфіку авангардно-ансамблевої творчості за участю фортепіано, поглиблює уявлення про новачієність пошуків у сфері камерної музики та репрезентує широту техніко-стильового й образно-художнього збагачення сучасної музики шляхом залучення «розширених» технік.

Резюмуючи зазначу, що представлена Є. Головань дисертація, є завершеним і самостійним науковим дослідженням, що присвячене актуальній темі, вирізняється науковою новизною, охоплює низку важливих і значущих аспектів для сучасної музикології та виконавської практики. Структура та зміст дисертації відповідають встановленим вимогам і критеріям щодо побудови і стилю викладу кваліфікаційної роботи. Публікації за темою дослідження повною мірою відбивають основний зміст роботи. Вивчення тексту роботи підтвердило відсутність у ньому порушень принципів академічної доброчесності.

Результати, представлені в дослідженні, створюють підґрунтя для подальшої розробки питань музичного авангарду, камерно-ансамблевої сфери та новацій у сфері фортепіанної творчості.

Таким чином, дисертації «Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю» повністю відповідає чинним вимогам МОН, подана на здобуття наукового ступеня доктор філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, повністю відповідає вимогам, які висуваються до кваліфікаційних робіт подібного рангу за нормативними документами, що викладені у Наказі Міністерства науки і освіти України «Про затвердження Вимог до оформлення дисертації» від 12 січня 2017 року №40 (з наступними змінами) та Постанові Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. № 44 «Про затвердження Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії» (із змінами, внесеними згідно з Постановою КМ № 341 від 21.03.2022 р.).

На підставі вищезазначеного вважаю, що авторка дисертації «Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю» – Головань Євгенія Андріївна – заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії в галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

Офіційний опонент:

доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри теорії та історії музики
державної академії культури



Ірина КОНОВАЛОВА

Підпис І. Коновалової засвідчую.
Політичний ректор
з кадрових питань *Андрій /Г. Ситоровський/*

