

Відгук

офіційного опонента на дисертацію

Євгенії Головань

«Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі
авангардного ансамблю»

представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

Дисертація Євгенії Андріївни Головань присвячена осмисленню надзвичайно цікавого і водночас методологічно складного явища — «розширених» фортепіанних технік у контексті авангардного ансамблю. Ця тема, попри очевидну актуальність, залишається малодослідженою в українському музикознавстві, що й зумовлює наукову значущість та інноваційний потенціал роботи. Позитивним є сам факт звернення до феномену, який потребує міждисциплінарного осмислення на стику виконавства, органології, композиторської техніки, естетики та філософії мистецтва.

Зміст дисертації свідчить про широке коло наукових інтересів авторки, її добре орієнтування у полі сучасних музикознавчих досліджень, що стосуються як фортепіанного авангарду, так і камерного ансамблевого виконавства в українському, європейському та американському музичному просторі. Авторці вдалося охопити значний за обсягом і глибиною фактологічний матеріал: від аналізу конструкцій клавішно-струнних інструментів до вивчення композиційної логіки авангардних творів і специфіки сценічного їх втілення.

Особливо варто підкреслити неодноразово акцентований самою дисертанткою практичний вектор дослідження. Цей аспект видається мені надзвичайно важливим з огляду на мій власний багаторічний досвід як композитора — автора творів, зокрема, для камерного ансамблю з участю

фортепіано, — та піаніста, що багато співпрацював з різними колективами у сфері виконання сучасної музики (ансамблі сучасної музики «Рикошет», «Київ-Симфоніста», Київський камерний оркестр). Моя виконавська практика переконливо свідчить про низку проблем, пов'язаних із використанням «розширених» фортепіанних технік у концертному, особливо камерному, музикуванні. Це, зокрема, питання технічного стану інструментів, відсутності уніфікованої нотації, елементарної фізичної незручності виконання і, головне, — того, що подібний репертуар досі часто залишається на маргінесі як у професійній підготовці піаністів, так і в їхньому уявленні про власну творчу діяльність. Отже, прагнення дисертантки виявити, проаналізувати та запропонувати шляхи практичного вирішення зазначених проблем резонує не лише з моїм науковим, а й з творчим досвідом, що безперечно підкреслює нагальність і значущість представленого дослідження.

Зазначу також, що моя виконавська діяльність склалася так, що з подібними проблемами я найчастіше стикався у творах українських композиторів уже XXI століття — таких як Любава Сидоренко, Кармела Цепколенко, Андрій Мокану, Остап Мануляк та інші. Це свідчить про безумовну актуальність теми, яка виходить далеко за межі історичного контексту авангарду 1960–1980-х років. Більше того, вживання розширених технік не обов'язково є ознакою авангардної естетики. Так, наприклад, у моєму власному творі *Contra spem spero (Варіація на тему Діабеллі)*, який має яскраво виражене неоромантичне спрямування, в останніх тактах використано глісандо по струнах у верхньому регістрі рояля, що виконується одночасно з глісандо флажолетами у струнних. Аналогічні прийоми зустрічаються вже й у популярній музиці: зокрема, естрадний піаніст Євген Хмара нерідко вдається до гри по струнах у своїх публічних виступах. Цілковито на розширених техніках побудована й фортепіанна партія опери-реквієму *Йов* Романа Григоріва та Іллі Разумейка, за яку автори отримали Національну премію імені Тараса Шевченка 2019 року.

Отже, маємо парадоксальну ситуацію: з одного боку — дедалі ширше використання розширених технік, включно з творами, орієнтованими на найширшу аудиторію; з іншого — відсутність усталених стандартів та домінування маргінального, «екзотичного» сприйняття цих засобів серед виконавців. У цьому контексті особливо важливим і своєчасним видається дослідження витоків відповідної техніки в «класичний» період українського авангарду — саме те коло питань, яке і стало предметом дисертаційного дослідження Є. Головань.

Серед безсумнівних досягнень дисертаційної роботи варто відзначити чітко сформульовані об'єкт, предмет, мету та завдання дослідження, вдале застосування актуальних наукових методів (зокрема органологічного, жанрово-стильового, компаративного, інтерпретаційного), а також комплексний підхід до аналізу музичних текстів. Особливо цінною видається спроба осмислити феномен «розширеного» фортепіано та відповідних технік гри як прояв композиторського мислення, що тісно пов'язаний із модернізацією інструментального тембру. У цьому контексті важливим є прагнення дисертантки простежити витoki й еволюцію тембральних модифікацій інструмента, а також провести паралелі між змінами його конструкції та появою нових виконавських практик в авангардному мистецтві XX століття.

Авторка розглядає фортепіано не лише як засіб звуковидобування, а як повноцінного учасника художнього процесу, тим самим розширюючи традиційну для українського музикознавства тріаду «Композитор — Виконавець — Слухач», додаючи до неї Інструмент. У такий спосіб інструмент постає не лише як об'єкт, а як суб'єкт творчого процесу. Це, безумовно, сміливе й контroversійне твердження, що викликає певні сумніви, проте водночас актуалізує проблематику тембро- та звукоформування як ключового чинника сучасної композиторської техніки.

Найяскравіше це проявляється в електронній музиці, де тембр сам по собі стає матеріалом композиції. Водночас і в музиці для традиційних

інструментів конструктивні особливості інструмента неминуче впливають на хід композиторської думки в процесі пошуку «розширених» виражальних можливостей. В свою чергу, наявність різноманітних модифікацій фортепіано, які по-різному впливають на виконання, вимагає від піаніста гнучкої інтерпретації технік, адаптованої до конкретного інструмента.

Усе це ускладнюється тим, що сучасні виробники фортепіано виявляють принципову неготовність іти назустріч потребам композиторів і виконавців, які активно застосовують «розширені» техніки. Навіть такі поширені прийоми, як гра по струнах, досі не супроводжуються відповідними інженерними рішеннями — наприклад, маркуванням струн на деку, що значно ускладнює виконання. Наскільки мені відомо, спроби подолати ці обмеження з боку виробників майже відсутні. Отже, на відміну від конструктивних пошуків минулих століть, сучасне фортепіанобудування часто залишається осторонь естетичних і технологічних викликів сучасної музики.

Ця розбіжність між технічними можливостями інструмента та художніми запитами композиторів має як естетичні, так і соціокультурні причини, які, що важливо, дисертантка також намагається окреслити у своєму дослідженні.

Робота складається з трьох змістовних розділів, кожен з яких має чітке тематичне спрямування. У першому окреслено термінологічні, стилістичні та історико-естетичні передумови появи авангардних технік гри. У другому фортепіано представлено в аспекті органологічного аналізу, а також як суб'єкт композиторської та виконавської взаємодії. Третій розділ має прикладно-аналітичний характер і присвячений творчості українських композиторів 1960–1980-х років. Цінним є прагнення дисертантки зберегти рівновагу між історичним і естетичним контекстом, з одного боку, та конкретикою виконавських проблем — з іншого.

З-поміж позитивних рис дисертації слід назвати багатство залучених джерел, що свідчить про добру обізнаність дослідниці в європейському та українському музикознавчому дискурсі. Викликає повагу і фаховий рівень

опису технік: терміни вводяться обережно, з урахуванням виконавської практики, а порівняльний матеріал дозволяє побачити як специфіку українського авангарду, так і його місце у ширшому світовому контексті. Особливо вдалим в цьому сенсі є третій розділ, присвячений творчості Леоніда Грабовського, Алемдара Караманова, Євгена Станковича та Валентина Сильвестрова.

Разом із безперечними здобутками роботи не можна не відзначити й низку зауважень, частина з яких має сутнісний характер. Передусім привертає увагу надмірна розлогість окремих підрозділів, що уповільнює темп викладу та створює враження певної надмірної теоретизації. Це особливо відчутно з огляду на задекларовану дисертанткою переважно практичну орієнтацію дослідження. Іноді авторка досить широко полемізує з твердженнями, які сама ж і формулює — очевидно, спираючись на власний досвід та уявлення про сучасний музично-культурний процес. При цьому відповідні положення нерідко залишаються без належного підтвердження — як із боку наукових джерел, так і шляхом емпіричної перевірки або конкретного аналітичного прикладу, — хоча згодом самою ж авторкою і піддаються критиці або уточненню.

Занадто безапеляційним виглядає твердження на с. 20: «у фортепіанному мистецтві все, починаючи від навчання до концертної практики, підпорядковано принципу підготовки "класичного" піаніста – тобто виконавця певного репертуару, який практично сформувався до 30–40-х років ХХ століття й в основному належить до XVIII–XIX століть». Таке узагальнення, на мою думку, не відповідає дійсності. Насправді, хоча класичний канон дійсно лишається основою академічної піаністичної освіти, останні десятиліття спостерігається чітка тенденція до розширення репертуарної бази, зокрема за рахунок творів сучасної музики. Наприклад, у магістерській програмі з фаху Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського передбачено обов'язкове виконання твору, що передбачає застосування авангардних технік гри. Вже понад п'ятнадцять років в Академії

діє щорічна майстерня інтерпретації сучасної музики, де авангардна фортепіанна практика займає вагоме місце. На багатьох престижних міжнародних конкурсах сучасна музика також є обов'язковою частиною конкурсної програми. Подібні тенденції простежуються й у виконавських і педагогічних практиках провідних європейських музичних закладів.

Певну неточність і певну нечіткість у логіці викладу можна зауважити на с. 25, де стверджується: «Масове поширення концертних роялів почалося після Другої світової війни, практично паралельно з першими дослідями “розширення” фортепіанної техніки». Це твердження викликає сумніви як з історичного погляду, так і в контексті подальшого викладу самої дисертантки. Відомо, що масове поширення й розквіт фортепіанного виробництва припадають на перші десятиліття XX століття, приблизно до 1929 року — початку Великої депресії у США. Цей період часто називають «золотим віком» фортепіанобудування. Його соціокультурні передумови та наслідки докладно розглянуто в класичному дослідженні Артура Льюссера *Men, Women and Pianos: A Social History*, яке, на жаль, не було залучене в роботу.

Крім того, це твердження вступає в суперечність із подальшими цілком слушними спостереженнями самої дисертантки, згідно з якими перші приклади «розширення» фортепіанної техніки з'явилися ще у 1910–1920-х роках — зокрема в творчості Лео Орнстайна та Генрі Кауелла. Таким чином, певна неузгодженість у хронології та логіці викладу потребує додаткової уваги та коригування.

Твердження на с. 36: «рідкі виконання авангардної музики на сцені сприймаються досі як екзотика для обраних, а виконання її перед широким колом слухачів — радше як казус» видається скоріше відображенням особистого слухачького досвіду дисертантки, ніж узагальненням, підтвердженим відповідними джерелами. Воно не відповідає моєму власному досвіду, отриманому як в Україні, так і за кордоном. Як будь-яке судження, що стосується соціального сприйняття музики, подібне положення потребує статистичного або хоча б фактологічного підтвердження. Крім того, на подібні

оцінки суттєво впливають контекстні чинники – географія, культурна політика, тип концертного майданчика, цільова аудиторія. Надмірне використання таких узагальнюючих тверджень, не підкріплених дослідженням, надає науковому тексту рис публіцистичності або науково-популярного стилю, що певною мірою розмиває його академічну строгість.

З певним здивуванням сприймається і твердження, що «більшість європейських модерністів межі та першої половини ХХ століття [...] фактично не пропонували жодних нових технічних рішень у фортепіанній та оркестровій музиці» (с. 63-64). Подібне узагальнення видається щонайменше дискусійним — особливо з огляду на згадані імена, серед яких Моріс Равель, Ігор Стравінський, Пауль Хіндеміт, Отторіно Респігі та інші композитори, чий внесок у розвиток фортепіанної та оркестрової техніки добре зафіксований у науковій літературі. Водночас некоректно подано ім'я відомої композиторки Жермен Тайфер. Як виконавець і педагог, котрий мав змогу працювати з творами на кшталт «Нічного Гаспара» Моріса Равеля, «Петрушки» Ігоря Стравінського або сюїти «1922» Пауля Хіндеміта, не можу не відзначити: ці твори є не просто технічно вимогливими, а концептуально новаторськими саме у сенсі розширення виконавського апарату. Очевидно, дисертантка мала на увазі дещо інший аспект «технічних рішень» — можливо, вузький контекст «розширених технік», — однак сформульовано це, на жаль, не зовсім точно. Уникнення подібних категоричних оцінок пішло б дослідженню на користь.

Деякі сміливі паралелі, запропоновані авторкою, ґрунтуються на досить приблизних уявленнях про ті чи інші явища фортепіанного мистецтва. Так, описуючи дійсно точні й оригінальні вказівки педалі у творах Миколи Рославця, дисертантка несподівано порівнює їх із педалізацією у віденських класиків: «Подібне можна зустріти в музиці віденських класиків, коли педаль повинна в основному підтримати тільки певну гармонію і не змішувати її з іншою, але схожість тут більше концептуальна, аніж практична» (с. 66). По-перше, не зовсім зрозуміло, у чому саме полягає ця «концептуальність», по-друге, порівняння видається недостатньо обґрунтованим. Насправді у

віденських класиків педальні вказівки трапляються вкрай рідко, і коли вони з'являються, то найчастіше слугують для створення специфічних ефектів, зокрема — саме для змішування гармоній. Найвідоміші приклади — початок фіналу Сонати № 21 Людвіга ван Бетховена, речитативи в його ж Сонаті № 17 або ж реєстрова педаль на кілька тактів у Сонаті C-dur Йозефа Гайдна. У подібних порівняннях доцільним було б точніше враховувати специфіку композиторської практики відповідної доби.

Окреме питання, що виникає під час ознайомлення з дисертаційним дослідженням, стосується того, які саме технічні прийоми авторка відносить до категорії «розширених» фортепіанних технік. В роботі бракує хоча б стислого переліку таких технік, а також спроби їх систематизації або класифікації. Безумовно, подібні класифікації вже були запропоновані у працях, згаданих у списку використаних джерел, однак самостійна позиція дисертантки з цього питання залишається не зовсім зрозумілою. Так, певне подивування викликає формулювання на с. 81, де до розширених технік віднесено, зокрема, звичайну гру на клавішах або «резонанс усього фортепіано за допомогою педалі чи резонанс однієї струни при утриманні клавіші протягом зазначеної тривалості». Подібні твердження (можливо, випадкові або неточно сформульовані) лише ускладнюють розуміння того, які саме технічні прийоми можуть вважатися «розширеними» в контексті даного дослідження.

У другому розділі дисертації детально простежується історія розвитку струнно-клавішних інструментів і наводяться цікаві паралелі з експериментами композиторів XX століття. Це дає змогу дисертантці сформулювати оригінальний і безумовно вартий уваги висновок про «пряму спадковість подібних експериментів через століття» та «ідентичні стимули до винаходу нових звукових фарб від часу появи перших варіантів клавішних інструментів». Разом з тим, окремі положення, що підводять до цього висновку, викликають певні сумніви або потребують уточнення. Наприклад, твердження на с. 110: «Техніка гри кулаками застосовувалася тривалий час у

ранньосередньовічний період й на певний час зникла лише через зміну габаритів самих клавіш. Як бачимо, гра кулаком, а саме його нижньою частиною, не є винаходом сучасності, а застосовувалася музикантами вже в період запровадження клавішних систем. При тому, не так важливо, що звук, який видобувається кулаком, складається з одного тону з обертонами (гармоніками) чи з багатьох тонів, різниця лише в більшій гучності кластера перед обертоновими призвуками». Тут варто було б точніше розмежувати акустичну і музичну природу цих явищ, адже важко уявити виконавця чи слухача, для якого звучання одного тону й кластера були б тотожними або малозначущими у художньому сенсі. Ймовірно, авторка мала на увазі дещо інше, проте зміст цієї думки у такому формулюванні потребує додаткового роз'яснення.

Дуже цінним було ознайомлення з інформацією про інструмент *Viola organista* та його сучасне відродження у творчій діяльності Славоміра Зубжицькі. У дисертації згадано й класичні твори Карла Філіпа Емануїла Баха та Карла Марія фон Вебера, пов'язані з цим інструментом. Утім виникає запитання: чи йдеться про твори, які першопочатково були написані для *Viola organista* (чи тогочасного її аналога), чи все ж про пізні адаптації, що виконуються на реконструйованому інструменті Славоміра Зубжицькі? Це уточнення допомогло б краще зрозуміти, у якому саме контексті згадані імена композиторів і як ці твори вписуються в історію «розширеного» фортепіано.

І знову цілком слушним і методологічно вивіреном є порівняння винаходу Леонардо да Вінчі з ансамблем «*Bowed Piano*» XX століття. Проте висновок про те, що відмінність між ними «полягає лише в тому, хто втілює цей експеримент у життя: виконавець чи інструмент» (с. 115), видається не зовсім коректним. Інструмент сам по собі не може бути суб'єктом експерименту — реалізує його винахідник або виконавець, змінюючи конструкцію або спосіб гри. Водночас це зауваження не зменшує концептуальної цінності остаточного висновку дисертантки про те, що «конструкції історичних фортепіано дають підстави трактувати їх як моделі,

на яких ґрунтуються нові прогресивні ідеї та реалізації у вигляді “розширених” фортепіанних технік» (с. 252).

Серед своєрідних «вітряків», з якими іноді дискутує дисертантка, привертає увагу твердження на с. 117 про те, що історію розвитку фортепіанної техніки часто розглядають «у відриві від самого інструменту і, з погляду сучасного піаніста, сприймають як поступове багатовікове вдосконалення навичок і прийомів – від поганої техніки до хорошої». Якщо такі уявлення коли-небудь і мали місце серед піаністів, то нині вони можуть свідчити лише про відсутність професійної освіти і виконавського досвіду. Важко уявити, щоб будь-який професійний піаніст, або навіть аматор, який намагався зіграти більш-менш вдало, скажімо, сонату Доменіко Скарлатті, сприймав би техніку XVIII століття як «погану». У зв’язку з цим виникає питання: з ким саме дискутує дисертантка у цьому пасажі?

Утім, незважаючи на зазначені неточності, друкарські помилки та інші недоліки, дисертація Є. Головань містить значну кількість цікавих фактів, цінних спостережень та оригінальних, подекуди перспективних для подальшого осмислення еволюції фортепіанного мистецтва висновків. Особливо варто відзначити запропоноване авторкою введення до наукового обігу терміна «виконавський протокол», який, на моє переконання, має потенціал для подальшого розвитку як у контексті сучасної виконавської практики, так і в площині музичної педагогіки. З власного досвіду викладання курсу методики навчання гри на фортепіано, який я веду впродовж тринадцяти років, можу підтвердити: саме на формуванні подібного «протоколу» ґрунтуються ключові засади сучасної фортепіанної дидактики.

Варто особливо відзначити третій розділ дисертації, присвячений детальному аналізу застосування «розширених» технік у творчості представників українського авангарду 1960–1980-х років. Спостереження дисертантки становитимуть значний інтерес не лише для музикознавців і виконавців, але, на мою думку, особливо корисними вони можуть стати для нових поколінь композиторів. Адже саме для них надзвичайно важливим є

усвідомлення всього спектра проблем, які можуть виникати в процесі інтерпретації подібних «розширених» технік.

Наостанок хотілось задати декілька більш загальних запитань:

1. Чи можна, на думку авторки, говорити про формування в українській музиці (не тільки 1960-80-х років, а й до сьогодення) специфічного «репертуару розширених технік», тобто цілісного корпусу творів, у яких ці техніки не є епізодом, а сутнісним принципом?
2. Чи можемо ми говорити про національну специфіку в застосуванні «розширених» фортепіанних технік українськими композиторами, порівняно з європейськими чи американськими школами авангарду?
3. У дисертації досить часто згадується категорія «пошук (винахід) нових звукових фарб». Чи може дисертантка запропонувати критерії або параметри, за якими можна оцінювати ефективність або доцільність використання тієї чи іншої «розширеної» техніки в конкретному музичному творі?
4. Чи існують, на думку дисертантки, ризики втрати або спотворення задуму автора (композитора) у випадку, якщо інструкції щодо «розширених» прийомів не супроводжуються адекватним описом чи нотацією?

В цілому робота Є. Головань справляє враження самостійного, ґрунтовного дослідження, що відзначається широким науковим горизонтом, фаховим рівнем викладеного матеріалу і цілком доречним тематичним спрямуванням. Авторка виявляє аналітичне мислення, навички роботи з джерелами, а також здатність до систематизації складного матеріалу. Її висновки загалом логічні, обґрунтовані, а запропоновані нею підходи заслуговують на подальше методологічне осмислення.

Насамкінець зазначу, що висловлені зауваження, запитання й побажання викликані високим науковим рівнем роботи та свідчать про її актуальність та дослідницьку перспективність. Вважаю, що дисертація Євгенії Головань «Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю», представлена до захисту за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»), є оригінальним, завершеним науковим дослідженням, яке відповідає всім установленим вимогам і не містить жодних ознак порушення академічної доброчесності. Роботу виконано із застосуванням сучасного наукового апарату та методів дослідження, вона має високу наукову цінність, новизну й актуальність і заслуговує на схвалення, а її авторка – на присудження наукового ступеня доктора філософії.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. завідувача, в. о. професора
кафедри спеціального фортепіано № 1
НМАУ ім. П.І.Чайковського



Безбородько О.А.

