

РЕЦЕНЗІЯ
на дисертаційне дослідження
ЧЖАН ХАНЬ
«Український камерно-інструментальний ансамбль ХХ століття:
композиторська творчість та виконавська практика»
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії за
спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»
(02 «Культура і мистецтво»)

Дослідження української національної музичної культури в її різних ракурсах, що значно інтенсифікувалися в останні десятиліття, змушують замислитись і над природою самого українського музикознавства як важливої частки гуманістичної думки, яка формує світогляд нації. В цьому сенсі дослідження Чжан Хань є вельми актуальним, адже багатовікові традиції національного розвитку, стали глибинним імпульсом і кодом багатьох духовних і культурних процесів в Україні, акумулювали ті латентні тенденції духовних пошуків і звершень, які «витали в повітрі», хвилювали українських митців і знайшли, врешті решт, свій вихід як у композиторській творчості, так і виконавській практиці, зокрема, в українському камерно-інструментальному ансамблі ХХ століття. Саме в камерному просторі заглибленість у тонкі, надзвичайно вишукані нюанси музики несуть величезне смислове навантаження, що, з одного боку, найчастіше сприймається як особисте одкровення композитора, а з іншого – робить таку музику глибоко людською, направленою на комунікативність та діалог із виконавцем та слухачем. Можливо в цьому і криється таїна камерно-інструментальних творів, які сьогодні все більше і більше набувають своєї популярності.

Чітко визначена мета дослідження дозволяє автору цілком логічно окреслити сферу наукового інтересу і сфокусувати увагу на визначенні основні напрямів та принципах «виявлення сутнісних ознак камерно-інструментальної творчості у просторі української культури ХХ – початку ХХІ століття, її жанрово-стильових та виконавсько-стилістичних особливостях як прояву художньої діалогічності між композиторським задумом та виконавською практикою» (с.24).

У дослідженні органічно поєднуються два напрямки, притаманні науковим розробкам такого типу. Перший - погляд на проблематику осмислення та усвідомлення камерно-інструментальної культури, який

виходить за межі суто музикознавчого розуміння специфіки художньо-діалогічних трансформацій, які відбувались в українському музичному просторі протягом ХХ – початку ХХІ століть; власне художньо-діалогічної природи самого явища ансамблю; діалогічності музичного тексту, що піднімає проблему на філософсько-світоглядний рівень, оскільки, як пише автор, «якщо у першій половині ХХ століття діалог відбувся у межах академічної традиції, то у другій половині ХХ століття діалог регламентує видозміни на рівні міжвидових трансформацій та філософського переосмислення статусних ролей творчості: композитора, виконавця та самого твору» (с.35). Другий напрямок - звернення до музичної проблематики в історичному, теоретично-аналітичному та інтерпреталогічному ракурсі осмислення національної специфіки українського камерно-інструментальної ансамблевої творчості.

Виокремимо основні компоненти наукового дискурсу дослідження, які, на наш погляд, найбільш змістовно артикулюють авторську концепцію і, в першу чергу, властиву їй наукову новизну.

У першому розділі «Художньо-діалогічні особливості камерно-ансамблевої культури: історіографія та методологія дослідження» Чжан Хань у контексті діалогічних пошуків привертає увагу до поетапності формування композиторського мислення в камерно-інструментальній творчості. Першим важливим етапом здобувач абсолютно слушно називає здобутки М. Лисенка, який, як відомо, в рамках академічної композиторської школи першим поєднав західноєвропейські класично-романтичні традиції з інтонаційною специфікою українського фольклору, і таким чином, заклав важливі дискурсивні питання інтонаційної та ладової специфіки українського композиторського мислення. Послідовниками Лисенка здобувач називає представників галицької композиторської школи, що представлена іменами С Людкевича та В. Барвінського. Наступний важливий етап у розумінні діалогу в камерно-інструментальній культурі позначений здобутками Б. Лятошинського, творчість котрого розглянута крізь призму еволюції його творчості: від музичних традицій початку ХХ століття через експресіоністські тенденції у засобах музичної вражальності до «масштабного втілення української та слов'янської інтонаційності у зрілому періоді творчості» (с.39). В творчості композиторів повоєнної доби автор роботи відзначає звернення до філософських, гуманістичних, людиноцентричних тем - роздумів щодо екзистенційних проблем людського

існування, в основі яких закладено психологічний підтекст на рівні діалогу «Я» - «Інший», «Я» - «Всесвіт». Для цього періоду, на думку Чжан Хань, є характерними яскрава індивідуалізація авторських концепцій, стильові пошуки, емоційна експресія, заглиблення у світ особистості. Наступний етап здобувач пов'язує з експериментальними пошуками представників Київського авангарду 1960-70 років та нової генерації 1980-90-х років в камерно-інструментальній музиці та головними здобутками цього часу називає розширення можливостей інструментальної техніки, принципів організації музичного процесу, виконавсько-виражальних можливостей інструментів, пошуки нових тембрових можливостей інструментів, зокрема, в ансамблевій грі, використання нових композиторських технік. Відтворений на сторінках роботи Чжан Хань художній і художньо-виконавський діалог, а також взаємодія його жанрово-стильових, виражальних компонентів в камерно-інструментальній творчості досліджені на рівні інтерпретації та переінтерпретації національних рис декількох поколінь українських композиторів.

Увага автора роботи до інтерпретації музичного тексту, як одного з можливих проявів художнього діалогу, дозволяє зазирнути у його семантичні глибини, виявити приховані смислові та ціннісні шари, декодувати закладені композитором коди, що можливо зробити лише у процесі виконавської інтерпретації. Варто відзначити, що Чжан Хань розуміє інтерпретаційний процес цілісно, з урахуванням всіх його компонентів, не обмежуючись тільки фіксованим нотним текстом – від темброво-звукової та артикуляційної інтерпретації задуму композитора, смислових та емоційних аспектів, стильового та жанрового дискурсу твору до «феноменології гри як творчого відтворення музики; слухання, сприйняття; розуміння виконавської інтерпретації як підґрунтя для формування інтерпретаційно-порівняльної аналітики виконавських версій твору» (с.49), аксіологічного аспекту тощо. Таким чином, спираючись на дослідження українських дослідників, здобувач формує алгоритм музичної інтерпретації твору. Цікавим видається розгляд реального, умовно-реального та гіпотетичного контекстів композиторського задуму твору на матеріалі Concerto grosso №10 для гобоя та ансамблю інструментів Г.Ф.Генделя.

Особливу увагу в діяльності камерно-інструментального ансамблю автор приділяє взаємодії художньої, виконавської та психологічної компонент, які, власне, і створюють професійний діалог, «у площині якого

відбувається кристалізація особистісного та колективного погляду на інтерпретацію» (с.61). У контексті професійного діалогу слухними є виокремленні дисертантом такі аспекти діяльності як художньо-інформативний та конативно-стилістичний, а важливими компонентами діалогічності камерно-інструментального виконавства - комунікативна, інтерактивна і перцептивна складові.

Другий розділ дослідження «Українська камерно-інструментальна культура першої половини ХХ століття: жанрово-стильові і виконавські аспекти», присвячений історичним етапам становлення художньо-виражального поля української камерно-інструментальної культури, особливостям жанрово-стильового та виконавського втілення, а також камерно-інструментальній творчості Б.Лятошинського у контексті художньо-виконавського простору композицій. Здобувач досліджує музично-теоретичні витоки європейської камерно-інструментальної творчості від доби Бароко до початку ХХ століття та окреслює ці історичні стильові етапи відповідні до «діалогічної взаємозумовленості із загальними соціокультурними та художньо-естетичними проявами» (с.82). В українській культурі Чжан Хань слушно виокремлює дві основні лінії у творенні форм втілення камерно-інструментального жанру – академічну Лисенкову та модерну Лятошинського, які вплинули на художньо-діалогічний принцип етапно-стильової актуалізації цього жанру. Новаторські композиторські пошуки Б. Лятошинського сформували наступний авангардний період трансформацій у становленні української камерно-інструментальної музики. На сучасному етапі розвитку камерного жанру здобувач виокремлює наступні важливі закономірності: розширення стильової атрибутики, жанрово-видову мобільність, художній синтез, зростання значення темброво-сонорного забарвлення звуку серед інших засобів музичної виразності, переосмислення системи музичних прийомів, етнічний компонент, що спрямований на поєднання традиційних академічних інструментів з народними, екзотичними або джазовими інструментами.

Відзначу, що одним із панівних наукових векторів дослідження, є розробка матеріалу, присвяченого знаковим постатям - Миколі Лисенку та Борису Лятошинському. Перший композитор зіграв величезну роль у формуванні «жанрового поля української ансамблевої музики другої половини ХІХ — початку ХХ століть» (с.91), а другий зробив не менший вклад у створення підґрунтя для подальших авангардних пошуків в

українській камерно-інструментальній ансамблевій творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Можна цілком зрозуміти автора, котрий у прагненні віднайти оптимальні шляхи у виявленні сутнісних ознак камерно-інструментальної творчості у просторі української культури ХХ – початку ХХІ століття знов і знов повертається в історичне минуле до двох знакових особистостей, які визначили два визначні етапи розвитку та трансформацій камерно-інструментального жанру. Тому цілком очікуваним є аналіз інструментальних творів М. Лисенка. Здобувач робить акцент на інтонаційній оригінальності музичної мови, полістильовому синтезі фольклорного та професійного, принципах моностильового синтезу. Крім того, Чжан Хань аналізує жанрово-стильовий спектр камерно-інструментальної спадщини представників галицької школи С.Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, В. Косенка, а також камерно-інструментальні твори одеського композитора В. Фемеліди.

Окремий підрозділ Другого розділу присвячений камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського. Саме в ньому здобувач прослідковує становлення композиторського стилю. Чжан Хань виокремлює 1910-ті роки як етап «набуття Б. Лятошинським професійного композиторського статусу» (с.109); 1920-ті як етап вдосконалення «музично-формотворчої та жанрової специфіки інструментального викладу поряд зі значним ускладненням гармонічної структури композиції» (с.110); 1930-ті роки - значні трансформації творчості, зумовлені трагічними подіями в розвитку українського мистецтва після проголошення методу соцреалізму, як єдиного напрямку у мистецтві радянської імперії; 1940-ві роки – «вершинне досягнення українського камерно-інструментального мистецтва першої половини ХХ століття» (с.112). Вражає глибина аналізу музично-композиційних, семантичних, національно-стильових аспектів композиторського задуму та їх вплив на формування виконавської інтерпретації «Українського квінтету» (1945) Б. Лятошинського. Поради, що надає автор дисертаційного дослідження для «об'єктивного стилістичного поля інтерпретування» говорять про Чжан Хань не лише про як про зрілого науковця-музикознавця, а й тонкого музиканта з досвідом концертуючого виконавця.

У Третньому розділі «Сучасна камерно-інструментальна творчість у зоні композиторського пошуку та виконавського втілення» здобувач привертає увагу до явища програмності у камерному ансамблі; стильового діалогу,

взаємодії європейської та української культури ХХ століття; різноманіття стильових дискурсів сучасної камерно-інструментальної творчості, а також її виконавських версій; дихотомії національного та універсального у стильовому просторі камерної творчості; виконавської стилістики та авторського інтерпретаційного досвіду. Цей розділ є науковою домінантою дослідження як за своїми науковими узагальненнями, так і обсягом.

Згідно здобувачеві, закріплення програмності в камерно-інструментальних жанрах відбулося у 1940-х роках, починаючи з «Українського квінтету» Б. Лятошинського. Саме програмність стала виразником світоглядних змін у композиторській творчості і, якщо воєнна та повоєнна творчість формувалась під впливом філософських роздумів щодо онтологічної та екзистенційної сутності людського буття, то вплив другої хвилі авангарду 1960-х років, після, так званої, політичної «відлиги» в радянській імперії, віддзеркалив, як слушно зазначає здобувач, «нові європейські тенденції, фокусуючись на свободі художнього самовираження: розширення складу камерних ансамблів і наближення їх до оркестрового звучання призвело до синтезу жанрів камерного ансамблю, камерної симфонії та концерту з оркестром» (с.211). Крім того, композитори-шістдесятники застосовують у своїх музичних задумах останні стильові європейські тенденції – алеаторику, пуантилізм, сонорні принципи, що значно розширює горизонт бачення сучасної для композиторів того часу музики, а також звертаються до фольклорних традицій, що призведе до появи «другої фольклорної хвилі» в творчості українських композиторів.

Втім, будь яке явище в музичній культурі потребує своєї популяризації і камерно-інструментальний ансамбль не став винятком. Як зазначає Чжан Хань, вже з першого десятиліття ХХ століття «жанрова мобільність камерної творчості сприяла швидкій популяризації її новаційного контенту» (с.150). Також цьому сприяли утворення різноманітних музичних та культурно-мистецьких товариств, фестивалів, виконавських спільнот з місцевих музикантів, організація концертів з метою популяризації українських камерно-інструментальних творів, в яких часто брали участь самі композитори (Р. Глієр, В. Косенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький та ін.). Здобувач слушно відзначає роль українських консерваторій, зокрема, київської, які зіграли важливу роль у навчанні студентів, «розвитку і композиторської творчості, і камерно-інструментальної виконавської майстерності» (с.152). Безумовно, важливим

кроком у популяризації української камерно-інструментальної музики стало виникнення київських колективів, зокрема, Струнного квартету ім. М. В. Лисенка, Київського струнного квартету імені М. Леонтовича, а також студійні записи відомих та маловідомих камерних творів українських композиторів. Своєрідною популяризацією європейських традицій стала композиторська стилізація, яка продовжила діалог між українським та західноєвропейським мистецтвом («Візерунки» Л. Грабовського), а також стильова гра з музично-історичним часом у межах власного авторського стилю («24 прелюдій для фортепіано» І. Карабиця). Також здобувач вказує на одну з головних рис європейської музичної культури ХХ століття – «камернізацію великих музичних жанрів та симфонізацію камерних» (с. 162).

Виходячи з вище сказаного, є абсолютно слухними запропоновані Чжан Хань дві умовні художні зони в камерно-інструментальній творчості українських композиторів другої хвилі повоєнного авангарду – експериментально-технологічна (пошук та напрацювання нових і переосмислення усталених виразових засобів) та художньо-новаційна (синтез старого та нового, інтегрування експериментальних новацій в усталені форми художнього дискурсу). Це сприяло подальшому збагаченню та оновленню композиторської стилістики, мови, виражальних можливостей інструментальної техніки, збагаченню та індивідуалізації звукової палітри; вживаються донедавна маловживані інструменти, тембральна специфіка яких спрямовує композиторів «на створення певного тембрового характеру звучання» (с.171); використовуються нестандартні інструментальні прийоми гри, відбувається експериментування у композиторських задумах щодо функціональної ролі гармонії, мелодії, форми; в камерні твори вводиться принцип театралізації, театральної гри, зокрема, «гри масок». Останнє є принципово важливим для композиторської творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття, які проходять під знаком постмодерної гри в музиці на різноманітних рівнях – це «гра з традицією» на рівні епох, стилів, жанрів, музичних форм, а звідси діалогічність композиторської творчості, її поліфонічність.

Важливою рисою дисертації стає зосередженість автора на характерних проявах художньої-діалогічності з точки зору взаємодії «композиторських пошуків з безпосереднім виконавським втіленням у розвитку національних ідей задуму» (с.183), а саме: введення народного інструментарію та використання його тембрових і інтонаційних можливостей в камерно-

інструментальному ансамблі, «збагачення виконавсько-виражальних можливостей як академічних, так і народно-академічних інструментів у спільному виконавському полі» (с.183). В цьому контексті викликає інтерес авторський аналіз творчості Марини Денисенко, зокрема, цикл інструментальних програмних п'єс — «Середина шляху», «Зима та Весна» (1998–1999, 2000), Сюїта для бандури, струнних та ударних інструментів «Серпеньсерп» (1997) - у двох площинах: композиторського задуму та виконавської інтерпретації. Приклади такого аналітичного матеріалу якнайкраще демонструють дихотомію національного та універсального стильових пошуків в творчості українських композиторів. Так М. Денисенко використовує універсальні принципи програмності, через національні ознаки тембрових можливостей інструментів, одночасно звертаючись до «архетипних рис національного кола».

Останній підрозділ дисертаційного дослідження підсумовує напрацювання всієї масштабної за змістом та об'ємом праці Чжан Хань, спрямовуючи нашу увагу на виконавську стилістику, основні стилістичні різновиди сучасного виконавського втілення, зокрема, камерної сонати - «лірико-патетичний, експресивно-драматичний, епічний, колористичний підхід та його темброво-сонорний різновид у реалізації ультрасучасних композиторських опусів» (с.205) на прикладах камерно-інструментальних опусів В. Косенка, Сонати для скрипки і фортепіано (1926) Б.Лятошинського у виконавській інтерпретаційній версії Лідії Шутко (скрипка) та Олександра Козаренка (фортепіано).

Отже, у цілому ж, вважаємо, що рецензоване дослідження свідчить про високий науковий рівень та предметно-методологічну актуальність дисертації Чжан Хань. Більш за те, запропоновані Чжан Хань положення дисертаційного дослідження настільки будять наукову уяву, що закономірно потребують певного продовження, а отже – викликають питання. Дозволю собі задати два, які у жодному разі не ставлять під сумнів результати дослідження, а є запрошенням до діалогу, у якому є можливість ще раз прояснити позицію автора:

1. У своєму дисертаційному дослідженні Ви використовуєте в якості методологічного інструментарію концепцію діалогу, який, як відомо, передбачає ідею «поліфонізму» і взаємодії «свого» та «чужого». Розкажіть більш детально, як Ви вбачаєте комунікацію «свій» - «чужий» в

«художньо-діалогічному принципі» сучасного українського камерно-інструментального ансамблю.

2. Надзвичайно цікавою є запропонована Вами типологія стилістичних різновидів сучасного виконавського втілення камерної сонати - лірико-патетичний, експресивно-драматичний, епічний, колористичний / темброво-сонорний. Чи можна, на Вашу думку, експлікувати цю типологію на всі жанри камерно-інструментальної творчості українських композиторів? Якщо так, то надайте приклади цієї типології в інших камерно-інструментальних жанрах.

Отже, ще раз зазначу - робота виконана на професійному рівні, проблеми, що розглядаються у дослідженні актуальні, а вирішення їх - науково коректне і новаторське. Усі авторські припущення належним чином обґрунтовуються; теоретична база та опанування великої кількості джерел підтверджують високий науковий статус представленого дослідження. Зміст роботи переконливо засвідчує, що автор здійснив всебічний аналіз обраної проблематики та вийшов на рівень вагомих теоретичних узагальнень і розгорнутих висновків.

Узагальнюючи все вищезазначене, робимо висновок: дисертаційна робота Чжан Хань «Український камерно-інструментальний ансамбль ХХ століття: композиторська творчість та виконавська практика» відповідає вимогам 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 від 12 січня 2022 року №44. За її виконання Чжан Хань заслуговує на присвоєння наукового ступеня доктора філософії (кандидата мистецтвознавства) зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво», галузі знань 02 «Культура та мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри
теорії та історії культури
НМАУ імені П.І.Чайковського
М.Ю. Северинова