

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертацію

Чжан Цзицзін

«КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ГЕНЕЗА ЯВИЩА ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ»

подану на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю
025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»)

Пропоноване на розгляд дослідження насамперед привертає увагу, навіть не без дешиці заперечення, здавалося б, занадто максималістичною заявкою на осягнення в межах дисертаційної роботи ледь не усього масиву зразків жанру камерно-вокального циклу упродовж його існування в українській музичній культурі. Адже, як конкретизує авторка, визначені нею хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця ХІХ до початку ХХІ століття, починаючи від появи перших зразків циклічних вокальних опусів у доробку Миколи Лисенка, який, власне, започаткував традицію інтонаційно-поетичної єдності та пісенно-фольклорної спрямованості в жанрі. Супротивлена ж межа матеріалу дослідження пролягає зразками практичного втілення новітніх тенденцій розвитку камерно-вокального циклу у творчості сучасних українських композиторів, репрезентацій постмодерних та експериментальних пошуків на тлі трансформацій виконавської парадигми (с. 31). Не викликають заперечення також декларовані дисертанткою ключові виміри, у яких розгортатиметься розгляд камерно-вокального циклу в його безпосередній процесуальності динамічного художнього діалогу (ба навіть полілогу!) композиторського тексту, виконавської реалізації та слухацької рецепції. Це й необхідність цілісного наукового осмислення обраного жанру в сучасній методологічній і фактологічній (адже кількісно збільшився і якісно змінився масив відповідного аналітичного матеріалу) ситуації: як от системний аналіз його історичної генези, типологічних моделей та поетико-музичних стратегій тощо; й потреба у розгляді камерно-вокального циклу як унікального локусу інтерпретації, де задум композитора (а перед тим — поета) із урахуванням

багатьох аспектів партнерської ансамблевої взаємодії та співтворчого формування художнього образу координується із виконавською реалізацією; і спричинена синтетичною природою досліджуваного жанру беззаперечність використання синтезованого міждисциплінарного апарату методів музикознавства, літературознавства, принципів виконавської педагогіки та теорії інтерпретації; і зрештою врахування спричинених взаємовпливами на національну традицію розмаїтих жанрово-стильових моделей європейського художнього дискурсу новітніх векторів стильової трансформації із відповідним актуальним перетворенням жанру в контексті сучасної виконавської культури.

Наукова новизна презентованої роботи постає на перетині суто теоретичного аспекту дослідження камерно-вокального циклу як відкритої діалогічної (або, як припускалося вище — полілогічної), багатовимірної стосовно рівнів музичної організації (від добору текстового першоджерела до сценічної реалізації), системи із розглядом історії жанрово-стильових змін, яких зазнавав український камерно-вокальний цикл упродовж свого існування, аж до системного наукового осмислення його виконавсько-інтерпретаційної специфіки із залученням до наукового обігу «поняття виконавського образу циклу, що обумовлює його внутрішню художню логіку у процесі виконавського втілення авторського задуму» (с. 33).

Стосовно практичного й теоретичного значення дисертаційного дослідження Чжан Цзицзін варто наголосити насамперед на його вагомості й перспективах застосування у виконавській практиці, фактично усіма залученими як до суто виконавського, так і до виконавсько-педагогічного процесу — від безпосередньо співаків, концертмейстерів і ансамблевих виконавців, до викладачів вокалу та камерного ансамблю. Ознайомлення із матеріалами роботи позитивно впливатиме на процеси формування сценічного образу, інтерпретаційної стратегії та ансамблевої взаємодії. Не менш перспективним вбачається й подальше використання розроблених авторкою

підходів до аналізу поетико-музичної структури, інтонаційної драматургії, типології жанру та моделі художнього діалогу.

Загальну структуру роботи вибудовано цілком відповідно до декларованих мети й завдань, загальної логіки дослідження, а також до усталених традицій дисертаційного жанру. У чотирьох підрозділах розділу першого — «Камерно-вокальна творчість: художньо-діалогічна специфіка, історіографія та методологія» — послідовно, із залученням широкого кола дотичних наукових джерел і музичних прикладів висвітлено загальні засади музикознавчого осмислення мистецького феномену камерно-вокального циклу із наголошенням на категорії діалогу як «формотворчого принципу, інтермедіального явища та моделі сценічної співтворчості», і належним осмисленням рівнів цієї категорії — від початкової безпосередньої взаємодії композитора із поетичним текстом до опосередкованої процесами реалізації композиторської ідеї взаємодії з літературним першоджерелом вже виконавців-інтерпретаторів; окреслено провідні етапи еволюції жанру як цілісної художньої системи зі збалансованим співвідношенням автономії й єдності і водночас — як динамічного простору композиторських і виконавських пошуків. Історіографія камерно-вокальної творчості у напрямі становлення досліджуваного жанру починає відлік від здійснюваних на початку романтичної доби перших спроб поєднання солоспівів у певну цілісність аж до переосмислення й ствердження романтичних інтенцій вже у форматі неоромантичного виміру трактовки циклу (звісно ж, не оминаючи найсміливіших й найрадикальніших творчих експериментів ХХ століття).

Багатовекторні й багаторівневі трансформації, яких зазнавав жанр упродовж ХХ століття знайшли своє відображення у розділі другому — «Український камерно-вокальний цикл ХХ — початку ХХІ століття: жанрово-стильові зрушення та виконавська практика». Часткова екстраполяція теоретичних узагальнень попереднього

розділу актуалізується для ситуації української музичної культури на прикладах творчості, позначених провідним вектором руху до модерності (Микола Лисенко, Яків Степовий, Станіслав Людкевич та інших) із виокремленням специфічного різновиду вокального циклу, складеного з опрацювань автентичних мелодій (на різних етапах історико-стильового становлення вітчизняної композиторської школи їх створювали Кирило Стеценко, Левко Ревуцький, Анатолій Кос-Анатольський, Мирослав Скорик та багато інших). Проникнення модерністських тенденцій до камерно-вокального жанру насамперед увиразнюється в творах Бориса Яновського, проте чи не найпомітнішими вони вбачаються саме в солоспівах Бориса Лятошинського, Михайла Вериківського, Пилипа Козицького та Миколи Рославця, згодом, унаслідок об'єктивних обставин стилістика вокальної творчості згаданих митців набуває стриманіших неоромантичних й неокласицистичних обрисів

Розділ третій — «Український камерно-вокальний цикл: між академізмом та новаціями виконавського прочитання» — об'єднує теоретико-аналітичні й практично-виконавські спостереження дисертантки щодо особливості концертного втілення камерно-вокального циклу на прикладах творів Бориса Лятошинського, Івана Карабиця, Лесі Дичко та Богдани Фільц. Саме тут переконливо обґрунтовано змістовне наповнення поняття «виконавський художній образ» — однієї з ключових новацій дисертаційного дослідження. На думку авторки «виконавський художній образ» як структурно-художня домінанта постає у результаті діалогу між авторським текстом і його осмислення інтерпретаторами та уможливорює організацію драматургічного розвитку циклу як усередині окремих номерів, так і на рівні цілісності твору. Уже зауважувана раніше «практикоорієнтованість» дослідження знайшла своє втілення у підсумках цього розділу: виконавське втілення камерно-вокального циклу постає діалогом між авторською партитурою й виконавцями. Композиторський текст з усіма його жанрово-стильовими параметрами, музичною ідеєю, композиційною логікою та

художньо-естетичною складовою та його сценічна реалізація утворюють багаторівневу діалогічну структуру єдиного художнього процесу. Актуалізація потенціалу композиторського задуму здійснюється виконавцями шляхом кропіткої аналітичної роботи над інтонаційною драматургією, структурною логікою, образним змістом, так само як над тембровою палітрою й ансамблевою взаємодією. Виконавська імплементація водночас розглянута як багаторівнева структура, яка об'єднує жанрово-структурний простір, (утворюваний цілісністю циклічного задуму, стилістичної природи та сценічної форми подачі) із заснованим на узгодженості дихання, фразування, артикуляції, темпоритму та драматургічних акцентів рівнем технологічної ансамблевої взаємодії вокаліста й піаніста і невід'ємним художньо-психологічним співпереживання, яким забезпечується глибина музичного висловлювання та комунікативна переконливість пропонованої інтрепретації.

Оскільки пропонована на розгляд робота природно проковує цікавість рецензента, з деяких питань хотілося би дізнатися дещо більше подробиць:

1. Зважаючи на здійснені в роботі системний перегляд й оновлення аналітичних підходів до розгляду камерно-вокальної творчості, чи не могли би Ви деталізувати, які методологічні засади та методи дослідження ви застосували в дисертації і як саме? Можливо, деякі з них використовувалися у не зовсім звичний спосіб?

2. У заключному розділі роботи значну увагу присвячено камерно-вокальному доробку Богдани Фільц, тож які риси її творчості є, на Вашу думку, найхарактернішими?

Висловлені дискусійні моменти й зауваження, а також дрібні технічні недоліки на кшталт деякого перевищення обсягу не впливають на загальний позитивний висновок про те, що кваліфікаційна наукова праця Чжан Цзицзін «Камерно-вокальні цикли українських композиторів: генеза явища та виконавські особливості» є завершеним самостійним науковим дослідженням, виконаним на належному рівні із

доречним використанням обраної методології, врахуванням усіх поставлених завдань і з відповідною попередньою апробацією отриманих результатів у формі трьох одноосібних статей, опублікованих у фахових вітчизняних виданнях, а також виступів на численних наукових і науково-практичних конференціях. Авторка дотрималась принципів академічної доброчесності, що засвідчено звітом перевірки тексту засобами комплексного онлайн-сервісу StrikePlagiarism.com.

Робота відповідає вимогам пунктів 5–9 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою КМУ № 44 від 12 січня 2022 р. (зі змінами), а також затвердженим наказом МОН від 12 січня 2017 року (зі змінами) «Вимогам до оформлення дисертації», тож Чжан Цзицзін заслуговує на присудження пошукуваного ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» галузі знань 02 — «Культура і мистецтво».

Доцент кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Ольга ВОЛОСАТИХ