

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію
ХАРИТОНОВОЇ ДАРИНИ ВОЛОДИМИРІВНИ
«РІЗНОВИДИ СИМВОЛІКИ В УКРАЇНСЬКІЙ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СОНАТІ ХХ СТОЛІТТЯ»,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

*Неголосні / Млосні пісні / Струн осінніх,
/ Серце тобі / Топлять в журбі / В голосіннях.
Блідну, коли / Чую з імлі – / Б'є годинник:
Линуть думки / В давні роки / Мрій дитинних...
(Поль Верлен, пер. Г.Кочура)*

Уривком з вірша Поля Верлена – одного з найінтимніших поетів-символістів (за висловом російського поета В. Брюсова) та наймузикальнішого представника «спонтанного» символізму (за твердженням французького дослідника Л.Агеттана) мені зажадалося розпочати свій відгук.

Музика і символіка – міфи чи реальність? Мою увагу повсякчас привертала ця квестія. І ось я знайомлюсь з дисертацію Д.Харитонові «**Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття**» та розумію, що не лише мене цікавить ця проблема. Адже музичний світ, як особлива реальність, сповнений символів, кожен з яких має визначену сутність і дозволяє глибше пізнати таємниці цього мистецького різновиду: музика як символ світотворення, гармонії, як сполучаючий компонент між божественним і людським, між духовним і матеріальним. Отож розвідка Д.Харитонові приваблює, насамперед, обранням теми.

Історія виникнення символіки сягає ще часів пізнього палеоліту, де на стінах печер наші пращури малювали символи своїх уявлень про життя та релігію. У давніх цивілізаціях і музика не стояла осторонь світотворення: коли кельтський бог Дагда (досл. «добрий Бог») грав на арфі Уатіні, пори року йшли своєю чергою. Стародавні греки сприймали музику як великий дар богів і поєднували зародження «мистецтва муз» (а саме таке перше

значення грецького слова «музика») з ім'ям сонячного бога Аполлона – покровителя мистецтва та, передусім, музики. Аполлон, граючи на кіфарі (кітарі), видобував високі або низькі звуки, котрі, відповідно, асоціювалися з літом і зимою. Прадавні єгиптяни вважали творцем музики бога Айхі (його ще називали Іхі, Харсомтус) – давньоєгипетський бог музики, якого зображали у вигляді людини, що у трансі грає на сістрі. І саме за цією версією стан містичного трансу підготовляє свідомість до глибшого сприйняття божественного засобами ритму та гармонії.

Гармонія сфер – античне та середньовічне вчення про музично-математичне улаштування космосу властиве для піфагорійсько-платонічної філософської традиції. За Аристотелем сутність гармонії сфер: *«Рух[світл] народжує гармонію, оскільки виникаючи з цього [руху] звучання милозвучні <...> швидкості [світл], розраховані у залежності від відстані [між ними], відбиваються числовими співвідношеннями консонансів»¹*. Платон вважав, що у небесній «гармонії» існує вісім різновисотних звуків: зіркове небо (найвищий тон), Сатурн, Юпітер, Марс, Меркурій, Венера, Сонце, Місяць (найнижчий тон). А *Musica mundana* Аніція Боеція! Філософ-неоплатонік був щиро переконаний, що світова гармонія – це те, що створено на основі вищого Божественного розуму та вивірено числом, оскільки гармонія має своєю основою міру та пропорційність.

Тенденції сприймати Всесвіт як таємничу знакову систему, водночас художній твір – як його зашифровану «алегорію» постали основою літературно-мистецького напрямку кінця ХІХ–поч. ХХ ст., засновники якого, ґрунтуючись на ідеалістичній філософії Артура Шопенгауера, «філософії несвідомого» Едуарда Гартмана і поглядах Фрідріха Ніцше, проголосили підґрунтям мистецької творчості символ – таємничу ідею, приховану у довколишніх і потойбічних явищах, яку можна збагнути та втілити лише за допомогою мистецтва, зокрема музики й поезії. А український символізм

¹ The harmony of the spheres. A sourcebook of the Pythagorean tradition in music / Ed. by Joscelyn Godwin. Rochester . Vermont, 1993(Гармонія сфер: збірка Піфагорійських традицій у музиці / Джоселін Годвін. Рочестер. Вермонт. 1993).

«виношувався в глибинах української душі (народно-пісенні традиції), визрівав під впливом розвитку української етнософії (національної філософії – Т.М.) та літератури, а західноєвропейські концепти символізму виявилися лише поштовхом до прояву його на українському ґрунті»²...

У цьому контексті музика, безсумнівно, є особливою формою життєдіяльності та, формуючись упродовж тисячоліть, народжувала свої специфічні символи. *«Кожне мистецтво є, по суті, символічним»*, – твердив російський письменник-символіст Андрій Бєлий. Позаяк предметом відображення музики виступає Всесвіт³, котрий оточує людину, та є об'єктивною реальністю – це світ людських емоцій-реакцій, почуттів, переживань, який зафіксований у різноманітній системі символів (суб'єктивна реальність). Разом з тим втілення об'єктивної реальності у музичній творчості не може бути зрозуміло без аналізу мови музики, ролі знаків і символів. Ще доби Бароко музична символіка розглядалася як важливий елемент семіотики з її тенденцією сприйняття світотворення як закодованої знакової системи.

Саме питанням символіки в інструментальній музиці й присвячена дисертація Д. Харитонової, в якій йдеться про важливість глибинного розуміння творчої концепції образів-символів у камерно-інструментальній творчості українських композиторів ХХ ст., чия унікально-неповторна композиторська природа виявляє виняткову роль семіологічної проєкції ідеї-символу в образній сфері жанру камерно-інструментальної сонати. Слушним видається обрання саме символістичного модусу у цьому жанрі, що розкриває її сутнісний естетичний код. Адже ґрунтовне осягнення та

² Зіневич В. Український символізм: теоретичний обрис / Мова і культура. 20120. Вип. 15. Т. 7. С. 360.

³ Як тут не згадати Г.Сковороду, який вважав людину центром Всесвіту, та для якого *«те невидиме, що ховається за усіма речами, є Бог, його невидима сила тайно розлита по всій Вселенній, всім кермує, порядкує»* [Цит. за: Н. Мушировська. Український символізм кінця ХІХ – початку ХХ ст.: онтологічне й естетичне підґрунтя / Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 26. С. 103].

структурування проблеми символіки сприяє усвідомленню завуальованих смислів.

Дослідниця намагається зрозуміти «послання» (своєрідні «меседжі»), якими сповнені камерно-інструментальні сонати обраних композиторів: мелодичні звороти, лейтмотиви, інтервали, акорди, тональності, інтонації, що втілюють емоції, ідеї та складають основу музичної мови; також анаграми, монограми, назви, числа, цитати. Позаяк інтелектуалізм цього жанру завжди приваблював як композиторів, так і виконавців. Цьому сприяла і активізація мистецтва спільного музикування, яке ще за часів доби Ренесансу було неодмінним атрибутом світської культури. З часом цей виконавський різновид став одним з пріоритетних композиторських орієнтацій – створювалася велика кількість камерно-інструментальних і камерно-вокальних творів, адже камерна музика виявилася найбільш чутливою до запитів часу.

Та активізацію цих галузей виконавства та композиторської творчості можна пояснити не лише жанровою мобільністю щодо експериментування, чутливою реакцією на зміни естетико-стильових векторів свого часу, структурною мінімізацією, а й активним слухацьким попитом і більш стислими термінами щодо виконавської реалізації.

В українській музичній культурі розвиток жанру камерно-інструментальної сонати (у форматі дуету) отримав активізації саме у другій третині ХІХ–поч. ХХ ст., заявивши про себе різноманітністю експериментів: новаторськими жанрово-стильові пошуками, відкриттям власних оригінальних напрямів, зміною у внутрішній організації як самого виконавського тандему, так і характеру взаємодії зі слухацькою аудиторією, інтелектуалізацією самої музики.

Тож актуальність заявленої проблеми аргументується, насамперед, недостатньою дослідженістю цього жанру в українському музикознавстві у контексті розуміння ролі образів-символів у жанрі камерно-інструментальної сонати, де аналіз образної системи з аурую символіки (закодовані знаки-

символи, теми-символи, фольклорна символіка, жанр як символ) не лише сприяє розумінню символічних вимірів творчого доробку того чи іншого композитора, а й дозволяє віднайти відповідні орієнтири у виконавській інтерпретації. До того ж панорамне вивчення цього жанру, як найбільш затребуваного у спільному виконавстві, тенденцій його формування, експериментів і пошуку власного композиторського обличчя (символізм як принцип мислення) також постають ще одним важливим аргументом для подібної розвідки. Затим що кількість музикознавчих праць, в яких обговорюють поняття символізму саме у музиці, не є достатнім, незважаючи на актуальність проблеми та необхідність її багатопланового ретельного осмислення. В українському музикознавстві навіть не існує спеціального системного дослідження музичного символізму, крім дисертацій: О.Рижової «Український символізм та фортепіанна спадщина Б.Лятошинського» (Київ, 2006), А.Асатурян «Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму» (Харків, 2017) та поодиноких статей, які, швидше, стосуються літературознавства, живопису і театру, ніж музикознавства. Принагідно згадаю і дисертацію М.Блажевич («Числовая символика в музыкальной теории и практике XVII века (на материале немецкой органно-клавирной музыки)» (Казань, 2012), предметом розгляду якої постає феномен числової символіки у теорії та практиці західноєвропейської музичної культури XVII ст.

Насамперед варто зазначити, що у розвідці Д. Харитонової поєднано два дискурси – музикознавчий і виконавський, адже окреслені проблемні зони зумовлені, насамперед, її фахом. Немає сумніву, обрані твори пройшли апробацію концертним виконанням здобувачки. Як слушно зазначає сама дисертантка: *«Можливість глибокого вивчення, осмислення та структурування проблеми символіки дає усвідомлення додаткових, здебільшого завуальованих смислів, що може допомогти як виконавцеві, так і вченому-музикознавцеві»* (с.17 дис.). Досить відповідально і нелегко узагальнювати питання такого порядку, які знаходяться в окреслених

площинах – потребує аргументу і вибір творів, і сам процес наукового мотивування.

Тож свої наукові пошуки дисертантка зосередила на обґрунтуванні концепції розкодування музичного тексту (наявних і прихованих символів) камерно-інструментальних сонат обраних українських композиторів з метою глибшого розуміння закладених кожним автором філософсько-емоційних настроїв у його творі, та що вкрай важливо – усвідомлення існування української музики як невід’ємної частини загальноєвропейської панорами музично-стильових процесів, що панували у ХХ столітті. Саме тому Д.Харитонова прагне осмислити цей ряд через аналіз застосування символічних елементів у класичному світовому музичному доробку, обравши для цього три віхові фігури: Й.С.Баха, чия творчість подарувала нам символіку та теорію афектів; М. Чюрльоніса і О. Скрибіна, які збагатили культурну спадщину, здебільшого, авторською символікою. Все це постає вагомим підґрунтям теоретико-методологічної робочої моделі та в процесі дослідження доповнюється іншими підходами, спостереженими закономірностями та символічними елементами.

Текст дисертації позначений логічним розгортанням думки – тобто має дедуктивний характер (від загального до конкретного). Головна ідея розвідки – структурування категоріального апарату музичної символіки – наскрізно «звучить» впродовж усього тексту. Розгляду окресленої проблеми слугує і методологічне підґрунтя пошуку, яке перетворилося на міцну платформу для розробки всієї концепції, з отриманням вагомих наукових результатів. Використані здобувачкою методи дослідження (історико-філософський, соціологічний, культурологічний, біографічний, компаративний, а також мистецтвознавчий і теоретико-аналітичний) у підсумку плідно спрацьовують.

У **Вступі** традиційно обґрунтовується вибір теми та її актуальність, визначається об’єкт, мета і завдання дослідження, формулюються наукова новизна, практичне значення, здійснюється огляд особливостей проблеми,

що розглядається, викладені вихідні принципи методології дослідження та відомості щодо апробації його результатів.

Перший, основоположний розділ відзначається ґрунтовністю та широтою інформативного охоплення. Матеріал репрезентовано в аспекті розгляду термінологічної бази дослідження, а також методологічних, теоретичних, історичних і музикознавчих концепцій та підходів щодо вивчення елементів музичної мови як категоріального апарату поняття символіки у представленому дослідженні. Для цього дисертантка спробувала визначити – що таке символ, символіка, символізм, їх відмінності, встановити підпорядкованість понять. Обговорення цих категорій і дотичних понять складає «левову частку» тексту розділу.

У **другому** розділі, який заявлений як практична частина дослідження, простежено найбільш показові приклади втілення символічних елементів у класичному світовому доробку. Для цього авторкою обрано чотири з шести флейтових сонат Й.С.Баха, Сонату для фортепіано F dur М.Чюрльоніса, Поему для фортепіано «Vers la flamme» («До полум'я», ор. 72) О. Скрибіна та переконливо доведено, що насиченість символічними смислами формує концепційну основу творчого мислення обраних композиторів.

Третій розділ постає центральним і торкається глибинних засад символізму у творчому доробку обраних українських композиторів. Цей розділ утворює своєрідну дослідницьку кульмінацію розвідки. До предмету аналізу залучаються конкретні митці, і явище образів-символів у їх камерно-інструментальній творчості набуває деталізації та уточнення виняткової ролі ідеї-символу в образній сфері їх сонат. Йдеться про розгляд знакових творів українських композиторів періоду 1920-х років (двох сонат: для віолончелі та фортепіано ор. 10 та для скрипки та фортепіано ор. 19 В. Косенка та Сонати для скрипки та фортепіано ор. 19 Б. Лятошинського), 1960-х років (Сонати для віолончелі та фортепіано № 1 І. Карабиця) та 1990-х років (Сонати для скрипки та фортепіано № 2 М. Скорика) крізь призму наявності елементів символічного мислення, на рівні образно-композиційних

прийомів і творчо-стильових національних уподобань. Обрані часові межі не є випадковими – адже це були особливі періоди розвитку української культури – періоди зародження інноваційних ідей, виникнення нових тенденцій світовідчуття та людського інтелекту.

Варто схвалити намагання Д.Харитонової віднайти відповідний метод аналізу заявлених сонат, не стільки пов'язаний з традиційним, скільки таким, що розшифровує символи у полістилічній драматургії кожної, із залученням ключових слів і числових знаків. Розгляд музичного поля обраних сонат відбувається з урахуванням контексту музичного цілого та у зв'язку з іншими засобами музичної композиції. В аспекті такого аналізу представлено завуальовані фольклорні національні символи (у сонаті В. Косенка), анаграми та монограми Р. Глієра та І. Белзи (у сонаті Б. Лятошинського), нова драматургічна концепція (у сонаті І. Карабиця), духовне начало (у сонаті М. Скорика); віднайдено нові символічні виміри програмної символіки жанру, назви, мотиву, графічної та числової символіки, що доповнюють основний задум, наділяючи її сакральним змістом. Авторка доводить, що вивчаючи камерно-інструментальні сонати обраних композиторів, можна «відчутти та побачити» таку складову їх музики, як наповненість символікою – тобто їх музика дихає символами, що утворюють своєрідну систему для прочитання філософського змісту виконавцями.

Узагальнюючи заявлену проблему у розгорнутих і змістовно вибудованих **Висновках**, які корелюються із завданнями **Вступу**, Д.Харитонova пропонує впорядковану базову структуру визначення та розуміння символів у музичному мистецтві:

- базові елементи структури символіки (монограми, анаграми, цитати, алюзії, мотиви, числа, графічно-геометричні фігури);
- мовно-стилістичні елементи структури символіки (інтервали, акорди, тональності);

– культурно-історичні елементи формування структури символіки (жанрова, програмна, міфологічна, фольклорна, національна символіка).

Таку розробку типологічного підходу до символіки у композиторській творчості віднесемо до цікавих і теоретично вагомих результатів дослідження.

Досить слушним і обґрунтованим видається висновок про те, що *«специфіка функціонування символіки в аналізованих інструментальних творах українських митців на рівні образно-композиційних прийомів та творчо-стильових національних уподобань у контексті європейської та української музики ХХ ст. відповідає розвитку новітніх тенденцій та течій, що змінювалися та інтегрувалися в мистецтві упродовж цілого сторіччя»* (с.190 дис.). Адже саме такий підхід сприяє грамотному відтворенню та розумінню задуму композитора, утвердженню композиторської та історичної істини, вкладеної у його твір.

Та будь-яке наукове дослідження передбачає дискусію та потребу у додатковій аргументації – оскільки детальніші прояснення сприятимуть з'ясуванню деяких його проблемних зон і суперечностей. Тож дозволю додати і своїх аргументів у доволі щільне дослідницьке поле Д. Харитонові.

Розглядаючи роль образів-символів у жанрі камерно-інструментальної сонати обраних українських авторів та вбачаючи у цих творах наявні та приховані символи, дослідниця, тим не менш, не завжди віднаходить їх. У цьому контексті маю висловити такі думки.

1. Чому б не пов'язати кількість частин чи розділів сонат (їх у композиторів, зазвичай, три) або формат сонатного Allegro (яке, здебільшого, також має три частини) з сакральним числом «3» – тріади, найдосконалішим з усіх чисел, символом Пресвятої Трійці, також і християнських чеснот: Віри, Надії, Любові?

До того вбачаю своєрідний символізм і у самому виконавському форматі: композитор – виконавці (інструменталіст + піаніст-концертмейстер) – тож знову сакральне число «3»! У цьому контексті число «3» уособлює

вирішення конфлікту у виконавському тандемі (Піфагор вважав «трійку» відновленою гармонією) – розуміння задуму композитора (виконавцями), порозуміння та гармонізація єдності у прочитанні твору між ними (інструменталістом і піаністом-концертмейстером). Адже і сама дисертантка теж стверджує, що *«Трійка уособлює вирішення конфлікту, ознаменованого двійковими системами; вона відображає гармонізуючий вплив єдності на дуальність»*[с. 182 дис.].

Як і число «2» – дуада, символ протиріччя (Піфагор) або ж символ Спасителя (у Трійці), котре може символізувати протиставлення динамічної подачі музичного матеріалу головної і побічної партій ?

Чи контакт: «композитор – твір – виконавці (інструменталіст+піаніст-концертмейстер») пов'язати з числом «4» – тетради, втілення ідеї порядку? Адже це число символізує міру та злагодженість: квадрат, символ стихій (землі, води, повітря та вогню), 4 пори року, 4 сторони світу.

2. В якості наступного питання, а швидше роз'яснення прагну дізнатися – чому окреслена проблема дисертації обмежена лише аналізом жанру камерно-інструментальної сонати у творчості таких композиторів як: В.Косенко, Б.Лятошинський, І.Карабіц, М.Скорик? Це зужитий певний географічний напрям – музика Центру та Сходу України? Хоча у цьому ряді стоїть М.Скорик – композитор, який походить із Західної України. Якщо ж обирався певний часовий період, тоді чому не пощастило сонатам для скрипки та фортепіано Ф.Якименка (1905), Г. Таранова («На смерть товариша», 1921), В. Золотарьова (1922), Б.Лятошинського (1926) [до того ж, у його доробку є сонати для альту і фортепіано, а також віолончелі і фортепіано], М. Коляди (1927), Г. Верьовки (1932), Л. Гурова (1928), М. Вілінського (1929), М.Дремлюги (1939), «Українській сонаті» А.Коломійця (1941), І.Польського (1947), С.Орфеева (1947), І.Шамо (1950), Ю.Щуровського (1952), О.Красотова (1957), Ю.Знатокова (1958), О.Рудянського (1959), М.Сільванського (1978), С.Людкевича (1966), Ю.Іщенко (1969), сонаті для двох флейт і фортепіано В.Камінського (1993),

які залишилися поза увагою? Зрештою і ще однією сонатою М.Скорика – Першою, написаною у 1963 році. Адже у цих творах також можна було б віднайти музичну символіку, розглянути специфіку її функціонування на рівні стильових, композиційних прийомів, національних уподобань, визначити способи її використання та конотації. Чи для обрання заявленої проблеми існували інші мотиви?

3. Чи знайомилися Ви зі згаданими вище дисертаціями О.Рижової «Український символізм та фортепіанна спадщина Б.Лятошинського» та А.Асатурян «Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму»? Адже у списку використаних джерел їх не віднайдено.

4. Потребують точнішого перекладу деякі фігури мовлення. Йдеться про риторичну фігуру латиною *catabasis* (Друга соната М.Скорика), котра, насправді, витлумачується як зішестя у потойбічний світ, спускання (бога Аттиса у пекло – бога, який був пов'язаний з оргістичним культом), а ні «печалі, помирання, покладання до труни» (с.180 дис.).

Зрештою, як і *aposiopesis* – риторична фігура, яка використовувалася для характеристики незавершеності думки, несподіваної зупинки, замовкання, переривання речення і початку нового, а не «для зображення смерті» (там само).

Також дозволю собі кілька реплік щодо деяких проблемних теренів дисертації. Йдеться про не завжди грамотне володіння українською мовою: використання русизмів, часто кальки з російської мови (як-от: буква → літера, являються → постають, вживалося → застосовувалося [вживати можна їжу, вжити заходів], відобразилося → відбилося, відносяться → належать тощо).

До того ж й окремих мовних зворотів: «цікавість до жанру сонати» (с. 107 дис.) → мабуть мовилося про зацікавленість композиторів жанром інструментальної сонати? Чи «Свідомством того, що момент пошуку національної ідентичності...» (с. 109 дис.) → грамотнішим видається змінити на «підтвердженням того, що...». Адже свідомство – це «посвідчення,

офіційний документ, який підтверджує, свідчить якийсь факт або містить відомості про кого-небудь». Чи «засновуючись на виразі В.Москаленка...» (с.115 дис.) → мабуть йшлося про вислів чи твердження цього шанованого науковця? Подібних прикладів, на жаль, можна навести чимало.

А ще заакцентую часом неправильну транслітерацію деяких імен-прізвищ композиторів, а також назв поетичних джерел. Колись, навчаючись в асистентурі-стажуванні тоді ще Київської консерваторії, мала щасливу нагоду особисто познайомитися з відомим українським композитором Ю.С. Мейтусом. Традиційно звернувшись до нього: «Шановний Юліє Сергійовичу! – несподівано почула у відповідь: «Дитино, мене звати Юліус». А дисертантка взагалі назвала його З. Мейтусом (с.34 дис.). Як, зрештою, і у своїй статті, присвяченій аналізу сонати В.Косенка, з якою я познайомилася і в якій йшлося про дружбу Віктора Косенка і Юліуса Мейтуса, останній був названий Юрієм. А вірш Павла Тичини має назву «На майдані КОЛО церкви», а не «біля» (с.110 дис.).

Разом з тим висловлені зауваги та побажання не впливають на загальне позитивне враження від розвідки Д. Харитонової, не постають свідоцтвом недовіри та не ставлять під сумнів її наукову цінність – швидше їх можна вважати поштовхом до подальшого власного удосконалення як дослідника та україномовця. До того ж зазначу – відчувається, що над розвідкою працювала фахівець, яка глибоко переймається обраною темою, закохана у музику. Отож, дисертація відбулася!

Підсумовуючи викладене вище, слід наголосити на глибині пошуку та ретельному аналізі об'ємного за обсягом матеріалу, структурній логіці та високому тону тексту дисертації. Висловлені спостереження з описами музикознавчого, культурного та історичного дискурсу української культури та визначення її ролі у контексті європейської музичної спадщини, додають дослідженню ґрунтовності та завершеності. Вичерпно розроблена наукова база розвідки (фундаментальні теоретичні праці з питань символізму, становлення та розвитку жанру української камерно-інструментальної

сонати) дозволила дисертантці не лише дослідити цей жанр, а й вийти на рівень теоретичних узагальнень щодо його художньо-естетичних, жанрово-стильових, образно-семантичних параметрів. Теоретичні положення дослідження Д.Харитонової, а через них досягнуті аналітичні результати свідчать про прекрасну наукову інтуїцію здобувачки, яка разом з її професійним виконавським рівнем (ще раз згадаємо дисертантку як високопрофесійну виконавицю досліджуваних творів) і музикознавчими вміннями забезпечують успіх у вирішенні окреслених у дисертації завдань.

Розглядаючи розвідку Д.Харитонової як перший досвід основоположного дослідження ролі образів-символів у жанрі інструментальної сонати українських композиторів, слід зазначити її беззаперечну наукову цінність і практичне значення. Актуальність, відкритий характер дослідження, сміливість постановки питань щодо символічної аури української композиторської творчості (на прикладі камерних інструментальних сонат) та спроби зазирнути у глибини музично-творчого процесу – позитив, який надає можливості схвально оцінити цю розвідку. Вона суттєво оновлює музикознавчу та інтерпретаційну базу мистецтвознавчої науки.

Дослідження Д.Харитонової звернене як до музикознавців, так і до музикантів-практиків. Основні його теоретичні положення, як і численні аналітичні частини можуть стати матеріалом для таких навчальних курсів, як: «Історія української музики», «Історія сучасної музики», лекційних курсів з історії спільного виконавства, музичної інтерпретології, також у педагогічній та концертно-виконавській практиці – адже у розвідці запроваджені нові виміри творчої особистості композитора як ретранслятора емоційно-філософських настроїв та ідей твору. Ба більше переконана, подібний аналіз концепції щодо ролі образів-символів у жанрі камерно-інструментальної сонати дозволить збагнути це явище як важливий виконавський фактор, спрямований на взаєморозуміння композитора та виконавця(-ів) через усвідомлення символічних вимірів творчого доробку

автора. Запропоновані термінологічні визначення символічних вимірів сонат українських композиторів (як-от: символіка назви, знакова символіка як символи «теорії афектів», символіка чисел) також знайдуть застосування у площині подальших наукових досліджень, шляхів і способів вивчення цього феномену, збагатять термінологічний словник музичного виконавства.

Вагомими постають додатки дисертації, в яких представлено нотні приклади, рисунки, схеми та коментарі, котрі можуть стати «ключем» для інтерпретації наступними виконавцями. Вважає і список використаних джерел, який охоплює 349 позицій (і майже всім знаходиться місце у тексті дисертації) – отож постає не формальною даниною оформленню подібних досліджень, а формує ґрунтовну теоретичну основу загальної концепції дисертації.

Автореферат дисертації та публікації за її темою віддзеркалюють основні положення дисертаційного дослідження та відповідають вимогам ДАК МОН України.

Таким чином приходимо до обґрунтованого висновку: предметний зміст і методологічна значущість, очевидне практичне значення та аргументованість результатів цієї розвідки дають підстави стверджувати, що Д.Харитонова заслуговує на присвоєння їй вченого звання кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної
академії ім. М.Лисенка

18 жовтня 2019 року

Т.О.МОЛЧАНОВА

