

Відгук

на дисертаційне дослідження

Петрика Владислава Ігоревича

**«Композиторська та виконавська творчість для кларнета XX–
XXI століттях: синхроністичний підхід»,**

подане на здобуття ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»,
галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Висунута в дисертації Петриком В. І. гіпотеза стосовно «явища кларнетизму» (с. 2) інтригує від самого початку. Адже відомо, що не завжди і далеко не всі припущення в науці доводяться, і не всі терміни, навіть з ознаками полісемії,¹ приживаються. Наприклад, *піанізм* є звичним і вживаним терміном, але ми не зустрічаємо гіпотез стосовно піаністики... Або, наприклад, вже прижилося, принаймні в дискурсивному полі музикознавства, поняття «*гітаристика*», чого не скажеш про «гітаризм», або «баянізм²», «бандуризм»...

В представленій роботі, зокрема в *меті* дослідження, зазначається, що *кларнетизм* – це певна «*якість звучання*» що вирізняє специфіку «творчості для кларнета у творчій практиці XX-XXI ст. як відкриту систему композиторсько-виконавської взаємодії <...> серед інших інструментальних типів музикування» (там само).

Дисертант намагається підійти до вивчення явища «кларнетизму» завдяки синхроністичному підходу, тобто «на вісі часу»³. І цей хід, мабуть, єдино виправданий в методологічній стратегії дослідження. Як тут не згадати вираз видатного французького феноменолога П. Рікера: «<...> смисл завжди на боці того, що влаштовується *зараз*, тобто на боці *синхронії*», адже *дійсно* те, що відбувається в синхронії з часом.

Врешті, запропонована автором у висновках до першого розділу дефініція «кларнетизму» як: 1) «*явища*, що характеризує високий рівень виконавської культури у XX-XXI ст., пов'язаного з особливостями виконавської поезики видатних музикантів, характеризує певний «під»

¹ «Кларнетизм» – термін, що вживається у мистецтвознавстві та літературознавстві, який позначає поезику П. Тичини («Сонячні кларнети», 1918 р.).

² Оригінальний термін «модерн-баян» опонента продемонстрував свою доцільність та життєвість.

³ Точніше було б – «на вістрі часу...» (І. Є.).

технічних можливостей інструмента» та 2) «*мистецтва гри на кларнеті як різновиду музичного інструменталізму*, що увиразнює рівень опанування *системою виконавських засобів* (тембр, діапазон, мікрохроматика, мультифоніка) та особливості психофізіології, здатність до особистісного, духовного зростання на шляху до майстерності» (с. 98), на мій погляд, може бути прийнята як робоча, що має бути перевірено часом.

Структура дисертації доволі ясна, логічно складена з двох великих розділів, які навіть в назвах підрозділах відрізняються оригінальністю формулювань.

Перший розділ «ВИКОНАВСТВО НА КЛАРНЕТІ ЯК ВІДКРИТА СИСТЕМА: ОБҐРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ “КЛАРНЕТИЗМ”» демонструє концептуальний погляд дисертанта на сучасне кларнетове виконавство як «*відкриту систему*», що є абсолютно слушним, і робить спробу довести існування явища «кларнетизм» в сучасну епоху на підставі «осмислення дії *синхронізму* в композиторській та виконавській творчості кларнетистів», а також і спираючись на той «факт, що у ХХІ столітті мистецтво гри на кларнеті й *технічні можливості інструменту* досягають небувалих висот» (с. 2). В цьому розділі дослідження, в якому за визначенням самого дисертанта висунута *гіпотеза* про існування «кларнетизму» стає «матрицею для наступного аналітичного розділу дослідження» (с. 99) перевага віддається теоретичним, техніко-технологічним, психологічним, методико-педагогічним та конкурсним аспектам кларнетового виконавства крізь призму історичної еволюції, в тому числі й композиторсько-виконавської співтворчості.

Другий розділ «ТВОРЧІСТЬ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ ЯК ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ КЛАРНЕТИЗМА: АНАЛІТИЧНІ ЕСЕЇ» присвячений безпосередньо творчості: композиторській, інтерпретаторській, авторсько-виконавській та педагогічній і представляє собою «аналітичний огляд окремих впливових творів ХХ століття та оцінку їхньої ролі у розвитку кларнетової музики, а також аналіз внеску видатних кларнетистів у еволюцію інструменту та його художніх можливостей» (с. 5).

Симультанне бачення дисертації дозволяє помітити та виокремити найбільш важливе. Дисертант приділяє значну увагу вивченню *виконавських стилів* провідних кларнетистів світу, якість «кларнетизму» яких відповідає власним уподобанням дослідника. Це зокрема стосується М. Фроста та Й. Відманна.

Вагомою складовою представленого дослідження вважаю методичне узагальнення власного досвіду гри на кларнеті в питанні організації роботи виконавського апарату, фізичної та психологічної підготовки кларнетиста у передконцертний період, що втілюється у викладенні *авторських принципів* системи занять та авторських рекомендацій щодо стратегії підготовки, зокрема й психофізіологічної, виконавця-кларнетиста до виступів на національних та міжнародних конкурсах.

Окремої уваги заслуговує підрозділ 1.2.3. «*Адаптування театральних методів та систем у процесі підготовки виконавця*», в якому зроблена спроба екстраполяції *театральних систем* (гри актора) на музичне виконавство (гру інструменталіста-кларнетиста), а найбільш корисними, конкретними, точними порадами є такі, як: «*”жити” своїм виконанням*»(с. 72); увага до «*роботи над природністю та емоційною виразністю*» виконання, досягання його «*зворушливості*» (там само); «*злиття з твором, перебування в ньому особливих образних форм*» (с. 73) подібно до ролі актора; щодо «*уваги*» як «*основи внутрішньої техніки артиста*» (там само); «*м’язова свобода*» (с. 75) як ключовий момент для психомоторики; «*ефективне управління тілом*» (там само): «*внутрішнє сценічне самопочуття*», що забезпечує «*здатність вільно та безпосередньо реагувати на події, що відбуваються на сцені*» (с. 76), б. ін., що в цілому відбивають уявлення про *гру* музиканта-інструменталіста в широкому сенсі та відповідають концепції *артистичної психотехніки* опонента.

Цінними вважаю напрацювання у розвитку теорії виконавських стилів (на прикладі «*артистичних виконавських стилів*»⁴ М. Фроста та Й. Відманна), зокрема в аспектах інтелектуалізму, технології гри на музичному інструменті, синергії, сценічної поведінки. Наприклад вельми цікавими є спостереження дисертанта щодо зламу стереотипів у виконанні класичних творів В. А. Моцарта за рахунок «*рухів тіла*» (або «*гри тілом*» – І. Є.) М. Фроста⁵, який поєднує виконання на кларнеті з хореографією та театральністю.

Вкрай важливими є творчо-інноваційні інтенції дисертанта, спрямовані на продукування власних, зокрема інтерпретаційних знахідок в опрацюванні оригінальних творів В. Бібіка та С. Турнеєва як продовження

⁴ Авторський термін опонента.

⁵ Мистецтво гри цього видатного кларнетиста повністю відповідає постнеокласичній концепції сучасного академічного виконавського мистецтва опонента, зокрема в аспекті театральності.

лінії вивчення специфіки процесу композиторсько-виконавської співтворчості на прикладі творчих союзів Б. Гудмена – Б. Бартока, М. Фроста – К. Ахо на підставі синхронічного підходу (підрозділи 2.1; 2.2; 2.4)⁶.

Неабияке зацікавлення в мене, як викладача спеціального класу викликала *педагогічна система* В. Алтухова⁷ (підрозділ 2.5), яка, як пише сам дисертант, «виявилася стратегічно важливою для розуміння сутності кларнетизма» (с. 8), а конкретніше – методична система, педагогічні принципи та оригінальність алгоритму роботи над творами як універсальні «інструменти», принагідні для інших спеціалізацій. До того ж увагу опонента привернула наявність нотних прикладів, які предметно в дрібних деталях ілюструють хід міркувань дисертанта.

Значущий пласт дослідження склала *авторсько-виконавська творчість*⁸ видатних кларнетистів (А. Штадлера, Й. Відманна) в різні історичні епохи становлення і розвитку світового кларнетового мистецтва, кожний з яких сприяв введенню новітніх технік гри, що й призвело в підсумку завдяки композиторсько-виконавській співтворчості в процесі еволюційного синхронізму до найвищого злету цього виду інструменталізму як явища «кларнетизму».

Беззаперечна новизна та оригінальність підходів до вивчення феномена «кларнетизму» водночас підштовхує до дискусії щодо деяких позицій дослідження.

Зауваження та побажання:

1. Подекуди виникає враження випадковості окремих підрозділів, як наприклад, 1.2.4 «*Порівняння системи навчання гри на кларнеті в Україні та Нідерландах*», що потребує пояснення, чому саме українська система навчання порівнюється з нідерландською, а не з шведською або німецькою.

⁶ Опонент в оцінці цих підрозділів спирався на великий власний досвід співпраці з композиторами світу.

⁷ 10 наукових праць В. Алтухова в списку використаних джерел.

⁸ Дисертант слушно долучає праці опонента до списку наукових джерел по цій проблематиці, зокрема статтю «Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор–артист»)». *ВІСНИК НАКККиМ* / [гол. ред. Денисюк Ж. З.]. К. : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. Вип. І.

2. Дисертації не завадили б приклади власної гри як демонстрації явища «кларнетизму» з метою верифікації теоретичних узагальнень власного виконавського досвіду.

Запитання до дисертанта:

1. Чому саме *педагогічна система* українського педагога В. Алтухова є принципово важливою для розуміння «кларнетизму» як *світового* явища?

2. Проясніть будь-ласка, чому на початку дослідження Ви пишете, що «дисертацію присвячено обґрунтуванню *явища кларнетизма* у музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть» (с. 2), першим же завданням (на с. 22) Ви вважаєте «висвітлення історичних фаз і основних подій на етапах розвитку інструмента та обґрунтування *явища кларнетизму*» (останнє, до речі, заявлено й в *меті* роботи), у висновках до розділу 1 ви зазначаєте, що «*обґрунтування кларнетизма – основна мета* пропонуваного дослідження» (с. 93), а у Висновках зрештою: «*основною метою*⁹ ми вбачали проведення *дослідження синхронізму* еволюційних трансформацій кларнета як музичного інструменту, аналізу впливу цих трансформацій на музичне виконання та філософію композиції» (с. 173), а не «кларнетизму»?

3. Яка причина слугувала уникненню ключового для Вас поняття «кларнетизм» в переліку ключових слів?

4. Все ж таки потребує роз'яснення питання: за якими принципами Ви здійснювали «класифікацію» технічних прийомів у творах Б. Бартока, Й. Відмана та К. Ахо?

Втім вищевказані зауваження та запитання, на які я сподіваюсь буде отримано належні відповіді, не впливають на цілком позитивну оцінку дослідження.

Дисертація Петрика В. І. належить до того типу «виконавських»¹⁰ досліджень, що є необхідними і корисними (як для теоретиків, так і для практиків), в яких є наявність балансу між практичним досвідом професіонала-гравця, методично-педагогічною «озброєністю» та високим рівнем теоретичної узагальненості. Інакше кажучи, дисертація містить все

⁹ Ця, тобто *друга мета* і спрямована безпосередньо на предмет.

¹⁰ У Змісті слова «виконавець», «виконавство», «виконавський» зустрічаються одинадцять разів.

необхідне, на що може бути здатний теоретик, але й навіть більше, на що вже теоретик не здатний. В дослідженні просто вітає дух експерименту та захопленості автора своїм інструментом.

Практичне значення дисертації вбачаю в детальному аналізі та технологічних прийомів сучасної гри на кларнеті, зокрема у виконанні *нової музики* ((К. Ахо, Л. Берію, А. Хіллборг, К. Штокхаузен), що має до того велику методичну вагу.

В тексті явно відчувуються характерні акцентовані риси самої особистості дослідника: скурпульозність, ретельність, допитливість, любов до професії, креативність.

Кваліфікаційна наукова праця апробована належним чином на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, а також під час виступів на наукових, науково-творчих заходах (9), а також за темою дисертації опубліковано 5 наукових статей, з них 3 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 1 стаття в зарубіжному науковому журналі «The European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія), 1 тези міжнародної конференції.

На підставі вищезазначеного вважаю, що наукове дослідження «Композиторська та виконавська творчість для кларнета XX–XXI століттях: синхроністичний підхід» цілком відповідає вимогам до наукових робіт даного рівня, а його автор Петрик В. І. заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво».

Офіційний опонент –
доктор мистецтвознавства,
народний артист України,
професор кафедри
народних інструментів
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

Єргієв І. Д.

Л. Беріо, К. Штокхаузен, Е. Денисов