

ВІДГУК
на дисертацію Ксенії Сліпченко
«Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських
композиторів»,
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 — Музичне мистецтво,
галузь знань 02 — Культура і мистецтво

Загальноновизнаним фактом є особлива увага музичного мистецтва ХХ–ХХІ століття до звука і тембру. Для досягнення потрібних результатів композитори активно працюють як з традиційними оркестровими інструментами, так і відкривають для академічного середовища нові засоби. Такі твори, як «Ѕи» для шенга з оркестром (2009) Унсук Чін чи «Stratum» для голосу, колісної ліри та камерного оркестру (2013) Андрія Мерхеля пропонують нетипові темброві рішення, звукові міксти, що в інший спосіб презентують і фольклорний, і академічний інструментарій.

У цьому контексті логічним стало активне звернення науковців до дослідження матеріальної складової музичної творчості, а саме — музичних інструментів: традиційних та нетрадиційних для західноєвропейського музикування, старовинних, народних тощо. Студіювання охоплюють собою різноманітні напрямки: органологію, методи звуковидобування (у тому числі й розширені виконавські техніки), історичну еволюцію та особливості репертуару. Саме остання складова постала центральною проблемою рецензованого дисертаційного дослідження п. К. Сліпченко.

Чотириструнна домра — один з широко розповсюджених в українській концертній практиці інструментів. Маюче своє коріння в народному музикуванні, що й до поточного моменту є формально закріпленим за назвою оркестрів, до складу яких входить домра, чи факультетів навчальних закладів, де формується майстерність майбутніх виконавців, сам інструмент вже давно відійшов від свого безпосереднього зв'язку з фольклором. Завдяки діяльності сучасних українських виконавців, наприклад В. Івка, Б. Міхєєва, домра стала академічним віртуозним інструментом, здатним втілювати найрізноманітніші композиторські ідеї. Тому дослідження домрового репертуару, створеного

українськими композиторами у ХХ–ХХІ столітті, його еволюції та специфіки є актуальним завданням, що вельми вдало розв'язується у дисертації п. К. Сліпченко.

Обсяг і якість опрацьованого матеріалу наочно презентується Додатками до роботи, де представлено детальний структурний аналіз численних домрових творів (56 схем); перелік різних, у тому числі і розширених, способів звуковидобування; визначення жанрів та стильових напрямків, до яких відносяться опуси; діаграми жанрових та стильових композиторських пріоритетів тощо. Тільки на ґрунті такої ретельної підготовчої роботи можна було розв'язати поставлені в дисертації наукові завдання, які спрямовані на формування цілісного уявлення про становлення домрового репертуару в контексті жанрового і стильового розвитку української академічної музики ХХ–ХХІ століття.

Структура роботи є цілісною і повністю відбиває мету — «визначення жанрово-стильових напрямів домрової творчості українських композиторів» (с. 20). Відповідно до неї й побудована робота.

Перший розділ є найбільш узагальнювальним. У підрозділі 1.1. робиться спроба презентувати «Жанрово-стильові напрями та техніки в творчості українських композиторів ХХ століття». Одразу зазначу, що, на мою думку, цей підрозділ є найбільш суперечливим у дослідженні. Дисертанткою, з одного боку, означаються панівні стильові течії, що існували в українській музиці ХХ століття, підкреслюється їхня багаточисельність і складність. З іншого боку, намагання продемонструвати стильову, жанрову, мовну різноманітність призводить до певної реферативності викладу та переліку нерядоположних явищ. Зупинюся лише на одному прикладі. Так, уже на початку першого розділу зазначається, що «в контексті української музичної культури, особливо другої половини ХХ століття, спостерігається послідовне опанування та нашарування всіх новітніх течій, зокрема неофольклоризму (початок ХХ ст. / 1960–1970-ті), неокласицизму та необароко (1910-ті / 1960–1970-ті), неоромантизму (початок ХХ ст. / друга половина ХХ ст.), джазу,

звернення до різноманітних композиторських технік, мінімалізму та “нової простоти” (1970-ті), сонорики (1970-ті), що свідчить про приналежність української музики до загальноєвропейського контексту» (с. 28). Така констатація демонструє дещо поверхневий підхід п. К. Сліпченко до процесу розвитку академічного музичного мистецтва ХХ століття. З одного боку, нехтування концепцією музичного модернізму (в українському музикознавстві презентованому в роботах О. Корчової), призводить до автоматичної фіксації тих самих стильових напрямків на початку й у другій половині століття, без позначення їхнього нового естетичного гатунку. З іншого, включення до переліку академічних стилів джазу ставить запитання про логіку формування цього переліку. Окреме запитання — чим вважає дисертантка мінімалізм, «нову простоту» і сонорику: новітніми течіями чи техніками композиції?

Видається, що заскладна для опанування проблема, яка могла би стати темою окремої розвідки, пов’язана із занадто широко зазначеним об’єктом дослідження — «творчість українських композиторів ХХ–ХХІ століть» (с. 19). Можливо, звуження об’єкту, зосередженість на виключно домровому репертуарі дозволила б уникнути певних термінологічних непорозумінь і суперечливих тверджень.

Таке припущення підтверджує подальше розгортання першого розділу дослідження. Опиняючись на «власній території» — тобто у сфері домрової музики — п. К. Сліпченко пропонує вельми слушні висновки, цікаві аналітичні зауваги, чіткі класифікації. Домровий репертуар доцільно вписується дисертанткою в загальну картину розвитку академічної музики для народних інструментів у ХХ–ХХІ столітті, підкреслюються вже вивчені та ще актуальні аспекти дослідження написаних для цього інструмента творів, демонструються напрями академізації домри за допомогою залучення адаптивного репертуару.

Другий розділ присвячено втіленню у творах для домри різноманітних стильових течій та технік композиції, що формувалися і були типовими для

XX століття. Дисертантка зосереджує увагу на тих течіях, що проявилися у творах для домри, підкреслюючи найпоказовіші моменти на стильовому та композиційному рівнях.

Найбільш цікавими та вдалимими видаються три заключних розділи роботи, що присвячено жанровому огляду домрового репертуару. У них розглядаються мініатюра, концерт, соната, сюїта та фантазія. Дисертантка намагається охопити увагою всі твори, що написано у відповідних жанрах, презентує їхні багатовимірні аналітичні нариси, де пропонуються міркування щодо структури опусів, особливостей музичної мови, образного наповнення та специфіки виконавської реалізації. Особливо хочеться підкреслити намагання дослідниці впорядкувати і класифікувати опановані нею композиції. Як дуже вдалий і переконливий приклад можна навести періодизацію розвитку домрового концерту (розділ 4).

У цілому дисертація дає панорамне уявлення про домрову творчість українських композиторів, запропоновані ними оригінальні стильові та жанрові рішення. У роботі вводяться до наукового обігу раніше не аналізовані твори, презентуються оригінальні висновки щодо нових способів звуковидобування на домрі, звукообразу домри тощо.

Певні зауваження викликає не матеріал та ступінь його опанування дисертанткою, а термінологічна невідповідність, що час від часу зустрічається на сторінках роботи. Так викликає здивування наступна характеристика неокласицизму та необароко: «До їх ознак належать використання діатоніки з хроматичними послідовностями, техніка *basso continuo* та елементи *ad libitum*» (с. 33) — нерядоположна послідовність ознак, які не є показовими для необарокових творів. Видається, жодний український композитор не звертався безпосередньо до техніки *basso continuo*. Так саме нерядоположними видаються наступні ознаки неоромантизму: «Композитори звертаються до романтичних тем, сюжетів та міфології, цитованого матеріалу та фольклорних витоків, використовують монотематизм» (с. 34). Заперечення, серед інших, викликають також твердження, що: у модальній техніці можна визначити

тональний центр (с. 37); ускладнення модальних структур за рахунок хроматики призводить до політональності (с. 93); тричастинна форма має жанрову природу (с. 96); використання форми фуґи і остінатного повторення звука є показниками необарокового стилю (с. 99); існує стабільна форма частини *Credo* в католицькій месі (с. 100) тощо. Однак всі ці термінологічні похибки докорінно не впливають на якість розкриття обраної у дисертації проблеми.

У дискусії пропоную п. К. Сліпченко висловити міркування щодо таких позицій:

1. У дисертації вводиться дефініція розширеної домрової техніки та наводиться перелік розширених домрових технік (с. 116, 200). Звернення уваги на цей феномен є важливим, оскільки у такий спосіб підкреслюється сучасність інструмента, його залученість до одного з найпоказовіших напрямків розвитку академічного музичного мистецтва другої половини ХХ–ХХІ століття. У той самий час, розширені виконавські техніки на поточний момент вже є доволі вивченим явищем, до студіювання якого зверталися як європейські, американські, так і українські автори. Як приклади наведу роботи українських дослідників Д. Муєдінова, А. Шаріної. У цих роботах демонструється науковий контекст, у якому постає поняття розширеної техніки відносно того чи того інструмента. У дисертації К. Сліпченко такий контекст є відсутнім, поняття розширеної домрової техніки вводиться без урахування існуючих у цій галузі наробок. Відповідно, постає питання: чи розширені домрові техніки саме за своєю природою відрізняються від розширених технік на інших інструментах? Підкреслю, що мова йде саме про типологічні якості таких технік, а не про способи їхньої реалізації на інструменті. І далі: на сторінках дисертації наводяться різні типології розширених домрових технік. Так, на с. 111, по відношенню до доробку О. Олійника і Л. Матвійчук, презентовано перелік нетрадиційних прийомів та засобів звуковидобування: «авторські, комбіновані, різновиди трелей, *glissando*, *pizzicato*, удари як по корпусу інструмента, так і по оточуючих

предметах». Цей перелік видається нерядоположним і таким, що вимагає подальших міркувань. Чи можна взагалі удари по оточуючих предметах розглядати як нетрадиційний спосіб звуковидобування на домрі?

2. Видається, одним із найскладніших термінологічних питань, що наразі існують в українській музикології, є проблема потрактування колористики—сонорики—сонористики як технік композиції. Ця пануюча у советській і постсоветській музикології концепція, авторами якої є російські науковці Ю. Холопов та А. Маклігін, міцно вкоренилася й у нашій музикології. У дисертації авторка, з одного боку, намагається подолати цю вкоріненість, апелюючи до концепції Ю. Хомінського, хоча це їй не вдається. На с. 92 читаємо: «Урізноманітнюється арсенал домрових прийомів, дозволяючи говорити про розширену домрову техніку, а також явища колористики, сонорики та сонористики» (нагадаю, що такого поділу Ю. Хомінським не наводиться). З іншого боку, дисертантка пропонує власне потрактування сонорики як явища, що реалізується лише за допомогою ударно-шумових прийомів звуковидобування (с. 43). У результаті утворюється певна термінологічна плутанина. Тому хотілося б попросити дисертантку прояснити позицію щодо проблеми сонорики: чи є вона технікою композиції? Чим принципово колористика відрізняється від сонорики (цими термінами рясніють сторінки дисертації)? В якому термінологічному ряді потрібно розглядати сонорику як явище: технік композиції, способів звуковидобування, стильових напрямків чи чогось іншого?

3. У роботі презентовано, як видається, перспективну ідею щодо звукообразу домри та її нових граней (один з пунктів позиції новизни роботи). Дійсно, переосмислення тембру і технічних можливостей акустичних інструментів є одним з сучасних трендів. На с. 200–201 роботи презентовано «нові виміри звукообразу домри»: «Домра може наслідувати тембру інших інструментів, втілювати явища природи та фізичні явища» (с. 200). Однак, на мою думку, ці позиції є переліком звукообразальних можливостей, які притаманні всім музичним інструментам. Відповідно, чим звукообраз

відрізняється від звукообразності? Чи існують у сучасній композиторській практиці твори, де кардинально переосмислюється семантика звукообразу домри, аналогічно до опусу А. Загайкевич «Друже Лі Бо..» для бандури (або гуджена) й електроніки?

Хочу ще раз підкреслити, що зона дискусії демонструє перспективи, які відкриваються п. К. Сліпченко у подальшій науковій роботі.

Отже, підсумовуючи зазначу, що дисертація є самостійним дослідженням, яке має аналітичну і практичну значущість. Публікації Ксенії Сліпченко по темі дисертації (3 статті у наукових фахових виданнях України та одна стаття у закордонному фаховому виданні) висвітлюють основні позиції роботи. Презентація результатів дослідження відбулася у виступах на семи наукових конференціях. Структура та обсяг роботи відповідають вимогам до оформлення дисертаційних робіт на здобуття наукового ступеня доктора філософії. У дисертації дотримано засади академічної доброчесності.

Враховуючи все вищевикладене, вважаю, що дисертація К. С. Сліпченко «Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів», представлена на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»), відповідає всім затвердженим вимогам, а її авторка заслуговує на отримання пошукуваного наукового ступеня.

Офіційна опонентка,

докторка мистецтвознавства, доцентка,

доцентка кафедри теорії музики

Національної музичної академії України

ім. П. І. Чайковського

І. Г. Тукова