

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертаційне дослідження Успенської Інни Олегівни
«КОНЦЕРТНІ ЖАНРИ В СКРИПКОВІЙ ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ»,
представленого на здобуття ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

В останні роки персоналії та творчі доробки українських композиторів все частіше стають предметами різномасштабних досліджень. Незважаючи на таку тенденцію, спадщина деяких митців все ще залишається поза увагою вітчизняних вчених. Це стосується й особливостей втілення концертних жанрів в скрипковій творчості харківських композиторів ХХ – ХХІ століть, виявити які має на меті у своєму дослідженні І. Успенська. Актуальність та оригінальність дисертації підкріплюється її науковою новизною та обраним матеріалом, тим самим підкреслюючи цінність праці одразу у декількох площинах – *дослідницькій та просвітницькій*.

Перша з них характеризується ґрунтовністю теоретичної основи (зокрема, у Розділі 1 «Методологія вивчення концертних жанрів скрипкового музикування»), вибудовування якої дозволяє авторці комплексно підійти до розкриття теми та вирішення поставлених завдань. Стратегія пані Успенської гарно структурована та логічна: вивчення концертних жанрів для скрипки передбачає характеристику феномену концерності (підрозділ 1.1), виразового потенціалу скрипки (1.2) та типології жанрів (1.3). Прицільне залучення інформації, її аналіз та синтез сприяють широкому охопленню існуючих музикознавчих поглядів та здійсненню їх систематизації з подальшою пропозицією власних визначень, класифікацій, принципів. Наприклад, характеризуючи поняття «концерність» та «концертування», І. Успенська проводить історичний екскурс, де виявляє їхнє походження, смисли, звертаючись у тому числі до етимології слів; розглядає зв'язок концерності з жанровою системою і, відповідно, музичними формами. Щодо останніх авторка у висновках до Розділу 1 вказує на концертні форми, які притаманні «будь-якій

сучасній композиторській школі». Вони «класифікуються за трьома типами, які спостерігалися ще у Й. С. Баха <...>: 1) альтернативним, найуживанішим (чергування теми та інтермедій); 2) розробковим (циклічні симфонізовані концерти з опорою на сонатну логіку); 3) заснованим на принципі *da capo*, що означає домінування репризності на всіх рівнях структурної побудови» (с. 53). Принагідно виникло запитання: *Чи могли б Ви навести лише декілька прикладів творів для скрипки (не українських авторів) по кожному із запропонованих Вами типів?*

Панорамне та вичерпне представлення методології вивчення концертних жанрів для скрипки досягається і завдяки залученню органологічного підходу. Не заглиблюючись у надмірну деталізацію, І. Успенська оглядає шлях еволюції інструмента як носія та транслятора семантичних характеристик. Окреслення «генеологічного дерева» скрипки, описання виразових можливостей віол, фіделей та інших хордофонів уможлиблює осмислення двоїстої природи інструмента. З одного боку, він є віддзеркаленням поточного музичного побуту, з другого боку, джерелом нових пошуків, засобів втілення тих чи інших композиторських ідей та задумів. Таким чином, «концертність як начало і принцип музичного мислення» (с. 28) гармонійно відбивається у розумінні скрипки як «“зряддя” мислення музиканта» (с. 33), тому авторці залишається виявити ті межі, «правила гри», у яких ці два складники втілюються.

Створення класифікації жанрових різновидів є завданням, на перший погляд, досить амбітним, адже сучасне музикознавство налічує чимало праць по цій тематиці. Втім, наука про музику є динамічною, передбачає наявність «білих плям» та можливість переосмислення усталених уявлень, тим більше, коли сама композиторська творчість вносить свої корегування. Закономірно, що І. Успенська розглядає жанр у тісній взаємодії з фактурою як «зовнішньою формою» (Л. Шаповалова) його прояву та стилем – специфікою роботи композитора з жанром в індивідуальних семантико-стилістичних умовах. У підсумку розмірковувань з опорою на існуючі погляди авторка виводить типологію жанрів концертної музики для скрипки, «яка постає у вигляді концентричної системи з трьох складових, перша з яких на новому рівні виступає

і як остання: 1) стиль відносно високого рівня (епохальний, національний тощо); 2) жанр (усталена система жанрів скрипкової музики); 3) фактура (зовнішньо-розпізнавальний знак жанру); 4) стиль (авторський, виконавський, стиль окремого твору)» (с. 58). У результаті дисертантка пропонує «критерії класифікації жанрів скрипково-концертного музикування з боку їх проявів у: 1) концертному діалозі з його типовими фактурними ознаками (концерти для скрипки чи декількох скрипок з оркестром); 2) камерній репрезентації, фактурно уособленій через паритет виконавських партій (скрипкові сонати, концертні п'єси, сюїтні та варіаційні цикли для скрипки і фортепіано, інші ансамблі за участі скрипки); 3) музиці для скрипки *solo* (концертні твори різних форм)» (с. 58-59).

Підготовлене теоретичне підґрунтя стає аналітичним інструментом для здійснення детального розгляду доробків харківських митців у концертних жанрах для скрипки, які не обмежуються суто концертами для скрипки з оркестром, серед яких дослідниця обрала твори С. Борткевича, Д. Клебанова В. Птушкіна, а також Четверний концерт В. Золотухіна. І. Успенська виявляє прояв принципу концертування і в опусах, репрезентуючих інші жанри, як-от Десять п'єс для скрипки та фортепіано Л. Шукайло, Дві п'єси для того ж складу В. Борисова, Сюїта для двох скрипок та оркестру В. Птушкіна, Рапсодія для скрипки з оркестром Е. Тавакколя. Такий широкий діапазон охопту стилів представників харківської композиторської школи демонструє як спадкоємність з традицією, так й інноваційність мислення. Автори звертаються й до фольклору, що тільки унаочнює об'єднуючі риси їхньої творчості. Яскравим прикладом втілення міжнаціонального у музиці стає Рапсодія Е. Тавакколя – іранця за походженням.

Таким чином, у дисертації узагальнюється досвід роботи харківських митців ХХ – ХХІ століть в межах концертних жанрів в цілому та прояв концертності у їхніх творах, зокрема. В цьому вбачається й друга площина цінності дисертації – просвітницька. Не буде перебільшенням зазначити, що, незважаючи на невелику (а іноді й взагалі відсутню) історичну дистанцію, більшість заявлених у дослідженні творів і досі не отримали свого поширення не

тільки у межах країни, але й серед музикантів Харкова. Безумовно, деякі опуси знаходились у полі зору вчених, але є сподівання, що саме пантографічний підхід до актуалізації спадщини митців, який спостерігається у дисертації, приверне інтерес виконавців до творчості харківських композиторів, низка з яких була та є нашими сучасниками.

Не заперечуючи зазначені вище позитивні сторони дослідження, все ж хотілося б детальніше зупинитися на деяких його моментах, які потребують додаткового пояснення. Серед таких питань є обраний автором підхід до розгляду феномена харківської *скрипкової* школи (підрозділ 2.1). Явище «школа», згідно з дослідницею, охоплюється поняттям «стилістика», котра «нарівні зі стилем та жанром» є складовою частиною «семантикоутворюючого комплексу, який охоплює зміст музичного твору» (с. 60). Далі пані Успенська зазначає, що «нарівні тексту музичного твору, його жанрово-стилістичний комплекс <...> означає сукупність прийомів та методів, котрі обираються автором з множини відомих йому художніх артефактів, залишених у спадок музичною культурою. Стилістика охоплює всі рівні стильової ієрархії – від історичного, національного, індивідуального, жанрового – до стилю школи чи навіть окремого твору» (там само). З огляду на наведені відомості та відсутність посилань на вже існуючі дефініції поняття «школа», так само як і власного визначення цього явища дисертанткою, можна заключити, що застосування термінів «школа», «стилістика», «стиль школи» тощо у цьому випадку є орієнтованими саме на музичний доробок творця як репрезентанта його мислення. Зважаючи на це, більш логічним, на погляд рецензента, у представленому дисертаційному дослідженні було б інтерпретувати школу як композиторську, тобто певний комплекс знань та досвіду, алгоритмів їхнього застосування, своєрідну традицію, сформовану в межах певної авторської свідомості. Запропонований варіант трактування обумовлений декількома позиціями: 1. Увага авторки більшою мірою концентрується на постатях композиторів та їхніх здобутках; 2. Аналітичні спостереження при розгляді матеріалу (Розділ 2 «Крупні форми концертної музики для скрипки у творчості композиторів харківської школи» та Розділ 3 «Відтворення ідеї скрипкового концертування в сюїтних циклах та

окремих зразках») направлені саме на специфіку використання митцями виразових засобів (у широкому сенсі слова) в аспекті прояву концертування та відповідних жанрових форм. Крім того, наведені І. Успенською особливі риси харківської *скрипкової* школи у 4-х пунктах (с. 163) підсумовують взаємозв'язок між двома вищезазначеними пунктами і органічно проявляють цілісність дослідження. У такому контексті залишається незрозумілим, на мій погляд, використання таких словосполучень, як-от «скрипкова школа», «концертно-скрипкова школа», «композиторсько-виконавська школа», «композиторсько-виконавський потенціал харківської скрипкової школи», «струнно-смичкова школа» тощо. Безумовно, композиторська творчість не існує ізольовано; вона «отримує» натхнення та енергію, зокрема від виконавців різних спеціалізацій, і авторка не залишає це поза увагою. Залучаючи відомості про діяльність відомих харківських скрипалів, дослідниця тим самим окреслює, з одного боку, «внутрішньоконсерваторську» атмосферу, з іншого боку, багатшаровість та розгалуженість сплетінь спадкоємних зв'язків. Проте декларування виконавської скрипкової та композиторської школи як цілісного феномену вбачається дещо штучним, а саме явище набуває абстрактних рис, хоча постійно є предметом досліджень багатьох вчених. Вносять заплутаність у розуміння позиції авторки, з урахуванням вищезазначеного, і низка висловів. Наведемо деякі з них: «цементуючим фактором харківської скрипкової школи є її зосередженість навколо кафедри струнно-смичкових інструментів» (с. 163); «[С. Борткевич (піаніст, композитор) – С. Кучеренко] в силу різних обставин <...> виступив як один з фундаторів харківської скрипкової школи Новітнього часу» (с. 77); «Музична практика показує, що створення концертів завжди є свідомством зрілості певної скрипкової школи» (с. 71). Недостатньо аргументованим сприймається і такий висновок дисертантки: «“школа” відноситься до понять атрибутивно-комунікаційного рівня і визначається якістю колективності у сферах світобачення та творчих уподобань її представників. Показовим прикладом тут є виконавська школа, в основі якої лежить сформована колективно-виконавська модель <...>» (с. 162). Хоча визначення поняття школи не є завданням дослідниці, розмаїття його використання у різних словосполученнях спонукає

задати запитання для більш чіткого розуміння позиції авторки з метою прояснення перспективності подальших досліджень:

1. Що на Вашу думку є первинним – ідея твору та композиторський «інструментарій» для її втілення чи колективно-виконавська модель?

2. Що Ви розумієте під струнно-смичковою школою як композиторсько-виконавським феноменом та чи відрізняється він від скрипкової, альтової, віолончельної та композиторської шкіл? Якщо так, то чим саме?

3. В силу яких саме обставин С. Борткевич виступив одним з фундаторів скрипкової школи, якщо сам був піаністом?

Незважаючи на виявлене проблемне поле, зауважу, що дисертація І. Успенської «Концертні жанри в скрипковій творчості харківських композиторів ХХ – ХХІ століть», яка представлена на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, є актуальною, оригінальною, самостійною та цілісною; містить наукову новизну, результати, викладені у Висновках, необхідну кількість апробацій і відповідає чинним вимогам до кваліфікаційних робіт такого роду, затвердженим МОН України. Теоретичне та практичне, а також просвітницьке значення дослідження свідчать про те, що Успенська Інна Олегівна заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (галузі знань 02 Культура і мистецтво).

Кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри камерного ансамблю
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

Станіслав КУЧЕРЕНКО