

Відгук
офіційного опонента
на дисертацію **Успенської Інни Олегівни**
«Концертні жанри в скрипковій творчості харківських композиторів
XX – XXI століть»

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

Друга половина XX – перші десятиліття XXI ст., стрімка зміна духовних орієнтирів і цінностей, котра наступила в зв'язку із глобалізаційними процесами і не могла обминути також культури, самих форм буття мистецтва, внесла свої корективи в різноманітні аспекти трактування як музичної композиції – відправної точки, так і інтерпретації – трансформуючої «посередницької» стадії. В цьому контексті визначення ролі і функціонування того чи іншого інструменту в певній національній культурі, а тим більше – детальний науковий аналіз окресленого жанру, пов'язаного з цим інструментом, належить не просто до традиційної проблематики музикознавства, але й формується в нових культурно-історичних викликах епохи, бачиться необхідним компонентом створення докладної і об'єктивної картини музичного життя.

Тим більше такий підхід справедливий щодо української музичної культури, її окремих сегментів, оскільки надто довго вона розглядалась як другорядна і маргінальна в тіні «старшого брата». Тож тепер якраз настав слушний час вдумливо оцінити власні здобутки з позиції самодостатньої художньої вартості, заповнити сегменти загальнонаціональної музичної панорами, враховуючи і специфіку композиторської творчості представників регіональних шкіл України.

В цьому аспекті обрана тема дисертації пані Інни Успенської належить до кола важливих проблем сучасного музикознавства сьогодення і водночас є «відкритою системою», накреслюючи перспективи подальшого дослідження в кількох напрямках: як у поглибленні жанрового спектру української камерно-інструментальної музики, так і у подальших розвідках, присвячених харківській музичній культурі. Тим більше приваблює вибір скрипкового концерту як основного жанрового «фокусу». Адже концертні опуси для одного з найбільш комунікативно відкритих і традиційно ефектних інструментів належали до знакових у світовій музичній літературі впродовж кількох століть: від бароко до сучасності.

Не менш знаменитою є і його інтерпретаційна презентація, пов'язана з іменами таких легендарних виконавців як Ніколо Паганіні, Фріц Крейслер чи Пабло Сарасате. Вартує застановлення і феноменальна популярність скрипкового концерту у творчості провідних

українських композиторів окресленого періоду, щоби лише згадати про десять концертів Мирослава Скорика, шість концертів Євгена Станковича (враховуючи такий жанровий мікст як концерт-сюїта «В стилі ретро», написана 2020 року) та концерт В. Сильвестрова, а також десятки концертів інших представників національної школи.

Харківська школа протягом більш ніж століття теж може пишатися серйозними досягненнями у царині скрипкового концерту, які і поставила собі за мету розглянути у дисертації пані Інна Успенська. Вона обрала загалом вісім опусів представників різних поколінь, об'єднаних ідеєю концертності, – від Сергія Борткевича, чий концерт датується 1915 роком, до Сюїти Володимира Птушкіна з 2018 року, очевидно, одного з останніх творів, «лебединої пісні» митця. Структура роботи спирається на традиційну послідовність етапів дослідження аналогічної проблематики – від загальних проблем методології вивчення концертних жанрів скрипкового музикування у першому розділі, до крупних (*доцільніше було би назвати їх все ж «великими», бо «крупний» - це русизм*) форм концертної музики для скрипки у творчості композиторів харківської школи у другому розділі, і до відтворення ідеї скрипкового концертування в сюїтних циклах та окремих зразках в останньому третьому розділі. Така драматургія наукової праці не викликає застережень і цілком відповідає обраному ракурсу дослідження.

В першому розділі **«Методологія вивчення концертних жанрів скрипкового музикування»** дисертантка дає вельми ґрунтовну панораму різновидів концертного жанру *in genere*, простежує еволюційний шлях самої ідеї концертування впродовж кількох століть, узагальнює існуючі на сьогодні класифікації концертів, і таким чином, вирізняє такі цікаві перетворення концертності як моножанри, поліжанри, ліброжанри, природно, виокремлює і різні шляхи розвитку – ретроспективний і перспективний. Згортаючи загальні висновки на конкретну сферу скрипкового концертування, пані Успенська зазначає на стор. 57, що основним для неї є «фактурний підхід до жанрової класифікації скрипкової концертності, [котрий] передбачав розподіл на наступні її функціональні різновиди: 1) сольо-концертний (скрипка або декілька скрипок у супроводі оркестру); 2) концертно-ансамблевий (скрипка у супроводі ансамблю з декількох інструментів своєї або іншої груп); 3) камерно-ансамблевий (скрипка у супроводі фортепіано, а також інших гармонічних інструментів – органу, гітари тощо)».

Вартує схвалення і те, що дисертантка пов'язує три чисто структурні моделі скрипкового концертування, обрані нею, із відповідним змістовним рядом, наголошуючи щодо першого з них переважаючу «діалогічність, віртуозність, імпровізаційність». У другому різновиді, на її думку, панують закони «полі- та навіть ліброжанру, оскільки відкриває шлях до експериментальної комбінаторики виконавських складів». Натомість для

третього типу суттєвими є «риси камерності, у якій містяться ознаки концертного солювання (проміжною формою тут можна вважати клавірні версії скрипкових концертів, які є доволі розповсюдженими у практиці, зокрема навчальній)». Таким чином різні виміри концертності фіксуються пані Успенською у єдності структурно-виразової та образно-комунікативної складових вже на базовому методологічному рівні.

У другому розділі **«Крупні форми концертної музики для скрипки у творчості композиторів харківської школи»** увага Інни Успенської зосереджується генерально на чотирьох концертах – Сергія Борткевича, Дмитра Клебанова, Володимира Птушкіна і Володимира Золотухіна. Але ці масштабні опуси не розглядаються «самі собою», а вписані в контекст харківської композиторської і виконавської школи. Серед питомих рис регіональної школи авторка виділяє «специфіку музичної мови як головний показник регіонального стилю виникає у харківських митців в результаті плюралізму витоків, зумовлених, не в останню чергу, особливим політико-географічним положенням слобожанського краю та його столиці» (стор. 63), а також «плюралізм стилістичних варіантів та жанрових форм скрипкової музики харківських авторів» (там само). Не оминула Інна Успенська і виконавської скрипкової традиції Харкова, справедливо відзначивши плідну діяльність таких віртуозів як Костянтин Горський, В. Гольдфельд, І. Добржинець, І. Гольдберг, Л. Тимошенко та А. Лещинський. Щоправда, вартувало би подавати повні імена скрипалів, а не лише ініціали, відповідно до європейської традиції.

Дуже доречно використані засади методології жанрового аналізу концертів та загального представлення концертності у проєкції на обрані артефакти харківських композиторів. Самі аналітичні розвідки чотирьох концертів відзначаються достатньою ґрунтовністю, належним рівнем теоретичного узагальнення, відчувається добра музикознавча база, яка дозволяє виокремити сутнісні характеристики музичної мови кожного з творів. Авторка слушно звертає увагу на різноманітні жанрові альянзи, характерні топоси в драматургічному розгортанні кожного з цих творів – елементів «вальсовості», «ноктюрновості», «баркарольності», «маршовості» та ін., які дозволяють не лише заглибитись у «кухню» композиторської техніки, але й збагнути їх образно-семантичну панораму.

Цей же докладний аналітично-узагальнюючий стиль наукового викладу притаманний і третьому розділу дисертації **«Відтворення ідеї скрипкового концертування в сюїтних циклах та окремих зразках»**, в якому здійснюється розширення смислового поля концертності не просто як жанру, а як особливого способу художнього вираження. На це вказує сама пані Успенська, апелюючи до «різних семантичних та структурних варіантів, серед яких головними є багаточастинна програмна сюїта та цикл мініатюр. Між цими двома

різновидами існують проміжні форми – окремі одночастинні твори на кшталт рапсодії, фантазії тощо, диптихи та триптихи (мікроцикли) з різнохарактерних п'єс» (с. 116).

В цьому розділі теж розглянуто чотири твори, притому за первинними жанровими ознаками вони доволі суттєво відрізняються: це і програмна сюїта (Сюїта для двох скрипок з камерним оркестром «Віндзорські пересмішниці» В. Птушкіна), і цикл скрипкових мініатюр дидактичного спрямування Л. Шукайло, і Диптих для скрипки й фортепіано В. Борисова, і Рапсодія для скрипки з оркестром Е. Тавакколя – іранського випускника класу композиції В. Птушкіна. Імпонує те, що до кожного з обраних творів ширшого смислового поля жанру пані Успенська знаходить відповідний модус концертності, який і обґрунтовує у послідовних підрозділах: літературну програмну модель для Сюїти В. Птушкіна, дидактичне надзавдання концертності у циклі мініатюр Л. Шукайло, концертний Диптих В. Борисова, наративний вимір концертності у Рапсодії Е. Тавакколя. Таким чином, загальні методологічні настанови, окреслені в першому розділі, проектуються на конкретний матеріал творів харківських композиторів і виявляються важливим аналітичним інструментом для представлення різноманітності вимірів концертності, втілених у аналізованих артефактах. Відтак авторка успішно уникає одного з доволі поширених недоліків гуманітарних (в тому числі й музикознавчих) праць, коли теоретико-методологічні засади, широко розгорнуті у першому розділі, не отримують в подальшому свого інструментального застосування щодо об'єкту дослідження.

Грунтовну і професійно переконливу репрезентацію обраних опусів у третьому розділі завершує узагальнення їх основних характеристик: «1) домінування лінійно-поліфонічного принципу у викладі матеріалу; 2) репрезентацію скрипки як інструмента з широким спектром темброво-семантичних можливостей; 3) звернення до сфери фольклору та його поєднання з елементами композиторських технік XX–XXI століть; 4) тяжіння до програмності та реалізацію виразового потенціалу солюючої скрипки (або скрипкового дуету) через різноманітну жанровість» (с. 148). До цього узагальнюючого ряду опонент, однак, має застереження, оскільки дисертантка припускається тут, по-перше, неоднорідних і не зовсім чітких формулювань, а по-друге, всі ці ознаки (за винятком програмності) були в тій самій мірі притаманні і великим концертним полотнам, які аналізувались у другому розділі. Лінійно-поліфонічний принцип викладу є дуже поширеним у системі виразових засобів сучасної музики, а надто інструментальної; широкий спектр темброво-семантичних можливостей скрипки, як і будь-якого іншого інструменту, в концертному жанрі є основоположною характеристикою, без якої втрачається сам сенс концертності; індивідуально переосмислене використання фольклорних джерел теж є достатньо загальною ознакою в творчості багатьох композиторів XX – XXI ст., і далеко не тільки харківських чи

українських; щодо програмності, то вона присутня лише в Сюїті В. Птушкіна і навряд чи може бути визначена як одна з провідних тенденцій обраної регіональної школи.

У вельми розlegлих **Висновках** – майже двадцять сторінок – детально і аргументовано підсумовується основна концепція дисертаційного дослідження, у стисненому вигляді проходяться її етапи, увиразнюються специфічні виразові риси кожного із розглянутих творів. Це дозволяє пані Успенській встановити три базові моделі скрипкової концертності у харківській композиторській школі XX – XXI ст.: «1) симфонізована класицистська у вигляді тричастинного концерту-циклу з контрастним співвідношенням і різним семантичним навантаженням частин; 2) романтична, представлена одночастинним концертом-поемою, який у більшості випадків є стислим «конспектом» циклічної форми; 3) барокова, репрезентована спеціальним жанром *concerto grosso* з його типовою атрибутикою чергування *solī – tutti* та грою світлотіні». (с. 166). Ця типологія видається цілком доречною і обґрунтованою, повністю підтвердженою здійсненими аналітичними студіями.

Зауваження і запитання до дисертантки також природно виникають внаслідок багаторівневої та різноспрямованої тематики праці. Більша частина з них вимагає попросту уважнішого і більш безстороннього погляду з певної перспективи часу і простору. Почну із зауважень.

На стор. 67-68 слушно згадується діяльність видатного музиканта польського походження Костянтина Горського (чи згідно з польським написанням прізвища, Гурського / *Górski*) як одного з піонерів скрипкового мистецтва в слобожанському краї, він «стояв у витоків професійної виконавської школи гри на скрипці у Харкові та в Україні в цілому, але й сприяв розвитку вітчизняного концертного репертуару та виконавської майстерності у сольній та ансамблевій галузях цієї творчої спеціалізації». Але він також був композитором, зокрема в його спадщині є два твори, позначені рисами концертності, що могли б увійти в компендіум дисертації: *Polonaise de Concert D-dur № 1*, *Polonaise de Concert A-dur № 2*, *Poeme Lyrique*. Останній твір навіть було видано у Лейпцигу видавництвом Д. Ратера. На жаль, опоненту не вдалось знайти дати написання цих творів, але з великою долею ймовірності вони виникли саме під час його перебування у Харкові, тобто це були одні з перших концертних скрипкових опусів у слобожанському регіоні. Це припущення видається слушним хоча б тому, що в Познані, куди він переїхав після утворення Другої Речі Посполитої, рятуючись від більшовиків, митець відійшов від активного концертного і творчого життя.

Друге зауваження стосується підрозділу, присвяченого Концертові для скрипки Сергія Борткевича. На стор. 80 вказується, що «Подальша доля С. Борткевича майже не

відома. Зазначається лише, що, не знайшовши порозуміння з більшовицькою владою, після арешту у 1920 році композитор емігрує за кордон (Константинополь, потім Відень, нарешті, Берлін, у якому він працює як професор консерваторії в період з 1928 по 1933 роки)». Але ж сама авторка згадує в розділі прізвище чернігівського диригента Миколи Сукача, а в списку літератури є його книга «Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка», що вийшла у 2018 році у Чернівці. В ній вельми докладно розглядається весь його творчий шлях – до останніх днів. Є й інші дослідження, зокрема у Вашій alma mater в 2008 році була захищена дисертація Ольги Чередниченко «Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції», де один з розділів спеціально розглядав фортепіанну концертність композитора, а також дається доволі об'ємний компендіум його біографічних даних.

І, мабуть, найбільш серйозним зауваженням до дисертації є те, що ніяким чином не були враховані два скрипкові концерти Валентина Бібіка – одного з найяскравіших і найвідоміших поза межами України харківських композиторів. Перший концерт для скрипки з оркестром В. Бібіка був написаний в 1977 році, Другий – в 1980 році (як свідчить інформація на сайті Спілки композиторів України, режим доступу: <https://composersukraine.org/index.php?id=2396>). Тим більше, що на тлі вельми несприятливого для культури історичного періоду глибокої брежнєвської стагнації і протистояння їй талановитого і трагічного за типом свого обдарування митця, ймовірно, мали би виникнути непересічні музичні «документи епохи», якими часто виявлялись твори Бібіка. З чим пов'язане таке істотне упущення у представленні повної панорами скрипкових концертів харківських композиторів XX – XXI сторіччя?

Запитання до дисертантки пов'язані насамперед з прагненням дещо розширити межі дослідження і вписати харківську школу в ширший національний і загальноєвропейський (чи навіть загальносвітовий) контекст.

1. Скрипкові концерти/твори для скрипки, позначені концертністю, у світовій музичній культурі XX ст. нерідко ставали історичними віхами розвитку не лише у еволюції жанру, але й у загальній панорамі оновлення музичної мови. Два скрипкові концерти Кароля Шимановського, Концерт Альбана Берга «Пам'яті ангела», два концерти Богуслава Мартіну, концерт Ігоря Стравинського, а у післявоєнний період – Концерт «Віддалене світло» Петеріса Вакса, концерти Кшиштофа Пендерецького, Дьйордя Лігеті, Бруно Мадерни, Джона Кейджа та багато інших, виконані першорядними скрипалями, зайняли належне їм місце на музичному Олімпі. Чи резонували якимось чином харківські композитори на ці

світові відкриття у жанрі скрипкового концерту, чи здебільшого залишались в межах більш замкнутого художньо-інтелектуального простору?

2. Які з проаналізованих концертних творів харківських композиторів мали свої зарубіжні прем'єри і чи доступні були дисертантці рецензії на виконання даних творів?
3. Третє питання стосується трохи іншого ракурсу проблематики: між концертом С. Борткевича (1915) і концертом Д. Клебанова (1952), хронологічно наступним твором даної сфери у харківській школі пройшло 37 років. У світовій культурі в міжвоєнний період була написана більшість із значних артефактів даного жанру. У Харкові – як подає сама дисертантка – доволі бурхливо розвивалось концертне життя і діяли високопрофесійні скрипалі. Чи зумовлена така тривала пауза у композиторському інтересі до скрипкової концертності?

Проте, загалом дисертація пані Успенської справляє вельми позитивне враження ретельно виконаної самостійної і переконливої наукової праці, а висловлені запитання, зауваження і побажання загалом не впливають на висновок про те, що кваліфікаційна наукова праця є завершеним самостійним науковим дослідженням, виконаним на належному рівні і з відповідною попередньою апробацією отриманих результатів у формі трьох одноосібних статей, опублікованих у фахових вітчизняних виданнях, дев'яти виступів на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, а також чотирьох публікацій апробаційного характеру. Авторка дотрималась принципів академічної доброчесності, що засвідчено звітом перевірки тексту засобами комплексного онлайн-сервісу Unicheck.

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., а також затвердженим наказом МОН від 12 січня 2017 року «Вимогам до оформлення дисертації», тож заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» галузі знань 02 — «Культура і мистецтво»

Завідувач кафедри історії музики

Національної музичної академії імені М. В. Лисенка,

Доктор мистецтвознавства професор

Л. О. Кияновська