

## ВІДГУК

На дисертацію **Каушнян Яни** Миколаївни «**ВОКАЛІЗ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ: ТРАДИЦІЇ ТА ЖАНРОВО - СТИЛІСТИЧНІ НОВАЦІЇ**»,  
представленої на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
за спеціальністю 17 00 03 – музичне мистецтво

Актуальність обраної дисертаційної теми визначається широким використанням жанру вокалізу як інструктивного матеріалу у процесі постановки голосу і у практиці сольного й хорового вокального мистецтва, а також у його самостійному існуванні у жанровій системі вокальної музики. Цей особливий жанровий прошарок формувався як перший щабель, що стає показником рівня технологічної озброєності співака, засобом тренування певних якостей співацького голосу. Разом з тим вже на цьому рівні технологічні інструктивні завдання виступають у єдності з художньою виразністю співу. Виникає закономірне питання, чому і на якому етапі становлення музичного мистецтва у такій подвійній ролі тренувальної вправи і разом з тим завершеного музичного твору виступив саме «спів без слів», або ж «безтекстовий спів», як його називає дисертантка?

Першу відповідь вона знаходить, звернувшись до відомої праці нідерландського історика і культуролога Й. Хейзингі «*Homo ludens. Человек играющий*». Досліджуючи існування музики, співу, танцю як синкретичного цілого, вчений наголошує на ігровій природі музики і на притаманній їй сутнісній рисі, пов'язаній із змагання у майстерності. Співацькі змагання існували з часів античності. Вони існують і сьогодні у вигляді різного рівня конкурсів. Композиторам замовляють створення спеціальних творів для таких конкурсних змагань, націлених на випробування рівня технічної озброєності конкурсанта. А чисто художній зміст таких творів стає ніби надзавданням, демонстрацією вміння поставити техніку на службу вищим мистецьким ідеалам.

Методологічним ґрунтом дисертації Яна Каушнян обирає інтонаційну теорію Бориса Асаф'єва. Вона для неї важлива, бо за Асаф'євим музика є мистецтвом інтонованого смислу. Тобто смисл, музичне мислення охоплює всю виведену науковцем тріаду; «композитор – виконавець – слухач». В інтонаційному словнику кожної доби і у музиці представників різних національних шкіл по-своєму віддзеркалюється словесний синтаксис і закріплюються як стабільні елементи мовні інтонації, жанрові формули, музичні мотиви, які несуть певний емоційний зміст. А поряд з тим формується узагальнена кантиленна мелодика з її суто музичним змістом, а також система віртуозних прийомів. У творах зі словесним текстом виникають острівки безтекстових розспівів, юбіляції, віртуозні каденції. Виникнення саме таких безтекстових фрагментів дисертантка відносить до початкових етапів становлення жанру вокалізу.

Історія цього жанру складає нерозривну частину вокально-виконавського мистецтва, з одної сторони, і вокальної педагогіки, – з іншої. Виникнення опери і першої в історії італійської вокальної школи зробили вокаліз складовою навчально-методичного репертуару. Вірно називаючи італійську техніку постановки голосу визначальною для всіх вокальних шкіл, дисертантка торкається ознак стилю бельканто, риси якого знайшли віддзеркалення у двох різновидах вокалізів. Перший з них націлений на формування кантילени широкого дихання, яка вимагає рівності регістрів, досконалої техніки звуковедення, красоти тону. Другий різновид пов'язаний із засвоєнням вокальних оздоблень і фіоритур, стрибків, різних способів артикуляції.

Використовуючи у дослідженні вокалізу жанрову теорію, розроблену у працях Є. Назайкінського, дисертантка справедливо наголошує на двох уявленнях про жанр. Одне з них більш широке й орієнтоване на жанрову систему як багатоскладову цілісність, друге конкретно індивідуальне. В першому випадку вокаліз розглядається як особливий різновид, що входить у систему вокальних жанрів. Однак у ньому відсутня така важлива ознака цих жанрів, як синтетична їх природа, взаємодія вербального тексту і музики. В індивідуальному вимірі вокаліз тісно пов'язаний з більш широким принципом вокалізації. Цей принцип знаходить відбиток у жанровому стилі вокалізу. Доречним стає у зв'язку з цим посилання на визначення Валентини Холопової. Згідно з її твердженням, стиль є дволиким Янусом, зорієнтованим, з одного боку, на типові риси, а з другого, – завжди у тій чи іншій мірі позначений своєрідними ознаками індивідуального характеру. Дисертантка використовує по відношенню до вокалізу поняття стилістики як проміжної ланки між стилем і жанром. Це слушна думка, однак у дисертації вона недостатньо розвинута на конкретних прикладах. А її можна було би докладніше проілюструвати, говорячи про вокалізи українських авторів, основу яких складає народно-пісенна мелодика. Виникає питання, яким чином цей стилістичний пласт взаємодіє із типовими інтонаційними моделями вокалізу, спрямованими на відтворення характерних ознак стилю бельканто? Адже з цим стилем невідривно пов'язані глибинні методи виховання співаків академічного оперно-концертного призначення.

Розглядаючи жанрову систему вокалізу, дисертантка виділяє такі різновиди, як вокалізи-вправи, вокалізи-етюди, вокалізи-сольфеджіо, вокалізи-п'єси, а також романси, арії, концерти. У двох самостійних розділах дисертації окремо розглянуті вокалізи інструктивно-дидактичного і вокалізи художнього призначення. Хоча, як справедливо наголошує дисертантка, інколи провести між ними чітку межу складно. У багатьох випадках може йти мова про художньо-інструктивний тип з рівновагою обох сторін твору.

У жанровій групі як концертних, так і художньо-інструктивних вокалізів існують вокалізи-мініатюри, а також циклічні будови. З цього приводу у дисертації наводяться важливі спостереження, підтверджені аналізом збірок вокалізів українських авторів. У їх загальній побудові

виникають свої внутрішні цикли, об'єднані за різним принципом. Динаміка створюватися рухом від простого до складного. Подібно до жанру сюїти, ціле може будувати на основі чергування контрастних за темпом і виконавськими прийомами частин. При цьому нерідко остання п'єса збірки виконує підсумовуючу фінальну функцію. Разом з тим кожен вокаліз окремо, і їх цикли націлені на тренування трьох якостей. До перших технологічних відносяться звукобудова, дихання, фразування, динаміка, тембр, другий аспект торкається інтонаційно-слухових навичок, нарешті, завжди повинні враховуватися художні завдання. Як і у всіх вокальних творах, за слухним твердженням дисертантки, техніка і тембр голосу виконавця стають художніми компонентами (с. 64).

Використовуючи по відношенню до обраного жанру стильову ієрархічну будову «далеке-близьк-своє», запропоновану Є. Назайкінським, Яна Каушніян зв'язує з «далеким» глибинні основи співу без слів, «близьким» називає практику музикування певного історичного періоду, «своїм» вважає орієнтацію вокалізів на національні зразки. Якщо ознаки «далекого-свого» простежені у її аналітичних характеристиках обраних зразків жанру, то зв'язки творів з практикою музикування певної доби розкриті недостатньо. І причина цього полягає у загальній ваді роботи: недооцінці ролі *персоналій* творців вокалізів. А увага до персональних постатей допомогла би глибше з'ясувати нерозривний зв'язок у обраному жанрі композиторського, виконавського і навчально-педагогічного чинників. По-перше, варто було би, як зроблено і у дисертації попередниці Яни Аріадни Миколаївни Гусевої, розрізняти вокалізи, написані професійними композиторами, композиторами-любителями, музикантами різних спеціалізацій, і нарешті зібраними і впорядкованими самим вокальними педагогами. В останніх випадках нерідко виникає складений збірник, як його називає дисертантка. У нього включаються і розгорнуті методичні коментарі, і окремі зразки вокалізів з різних періодів.

Неувага до персональних характеристик приводить до ряду фактичних помилок. Так, Ірина Миколаївна Вілінська названа одеситкою. Вона дійсно народилася у Одесі і там навчалася на історико-теоретичному і композиторському факультетах консерваторії. Тобто має професійну освіту композитора. Однак далі її доля зв'язана з Київською консерваторією, з навчанням у класі відомого педагога Д. Г. Євтушенка, з багаторічною працею на вокальній кафедрі Київської консерваторії, де вона одержала звання професора. Її теоретичні роботи по вокальній музиці були рекомендовані до друку композитором Левком Ревуцьким.

Приклад другий стосується Валентина Миколайовича Крохмалія. Випускник Харківської консерваторії, він був диригентом, певний час керував ансамблем пісні і танцю «Полісся» у місті Рівному, потім працював на диригентсько-хоровому відділі Дніпродзержинського музичного училища, нині Каменського коледжу. Разом з тим він був композитором-аматором, твори якого мали досить широкий розголос. І це не могло не відбитися на

якостях його вокалізів. Що стосується Василя Михайловича Луканіна, то він був яскравим представником російської вокальної школи, вчителем знаменитого співака Євгена Нестеренка, який написав змістовну передмову до його праці «Обучение и воспитание молодого певца», Музыка, 1977.

І ще один приклад того, які цікаві речі можуть відкритися досліднику, коли він уважно поставиться до згадуваних в роботі імен. На сторінці 106 дисертації наводиться трохи дивний список імен авторів, дотичних до вироблення власної методики навчання сольному співу. Разом з українськими вокальними педагогами О. Стахевичем і П. Голубєвим називається росіянин В. Луканін, але першим звучить ім'я Ліллі Леман, до того ж невірно написане. Якби Яна Каушніян зацікавилася цим іменем, то відкрила би неповторну унікальну особистість німецької співачки і універсальної жінки. Ліллі Леман була видатною співачкою, у тому числі виконавицею вагнеровського репертуару, особисто знайомою з композитором. Крім того вона пробувала свої сили в оперній режисурі, стала видатним вокальним педагогом, а також меценатом. Моцартівський фестиваль у Зальцбургу багато у чому зобов'язаний саме їй своїм відродженням у рік святкування 150-річчя з дня народження композитора. У Зальцбурзі у її режисурі були поставлені «Дон Жуан», а згодом і «Чарівна флейта». Ліллі Леман залишила спогади про себе і видатних людей, з якими спілкувалася, у книзі «Мій шлях».

По-своєму не менш цікавою була постать українського композитора Михайла Михайловича Жербіна (1911-2004), інженера-конструктора і доктора технічних наук, заслуженого діяча науки. Подібно до постаті Олександра Бородіна в російській музиці, він сполучав дві сфери зацікавлень, науково-технічну і музичну. В дисертації стисло аналізується його вокаліз, однак зовсім не йдеться про самого автора і його музичну творчість у цілому.

Українські художні вокалізи представлені у дисертації відносно небагатьма досить різними зразками. Порівняно з вокалізами інструктивними і художньо-інструктивними цей жанр не одержав у творчості українських композиторів широкого розвитку. Всі знайдені дисертанткою вокалізи стисло проаналізовані з точки зору форми, художніх прийомів і технічних завдань. Найбільш розгорнуту характеристику одержує Поема для голосу з оркестром Віталія Губаренка. Робиться слушний висновок, що цей розгорнутий твір близький до монологічних оперних сцен, зміст яких зосереджений на розкритті внутрішнього світу героїні. Однак, на мою думку, дещо прямолінійно проведені паралелі твору з Ноктюрном, першою частиною Симфоніети Губаренка, твору, позначеного опусом 1. Ноктюрн порівняно з Вокалізом має інший, просвітлений мрійливий характер і побудований на ефекті відлуння. Його музичний матеріал одержав нове звучання у пізньому творі композитора, моноопері «Самотність», де звучить у фортепіанних інтерлюдіях як романтичній спогад героя. І ще одне маленьке уточнення. Віталій Губаренко є автором не 11, а 13 оперних творів.

В аналізах українських вокалізів в дисертаційному тексті виникають помилки внаслідок невірною українського перекладу музичної термінології. Термін речення як частину форми періоду не можна замінити словом пропозиція, яке має зовсім інше значення. Так само терміни двох і трьох часткова форма при зворотному перекладі російською звучали би як «двух или трехчастичная форма». Тому правильним є двохчастинна і трьохчастинна.

Завершуючи свій відгук, хочу ще раз підкреслити актуальність обраної теми, її всебічне висвітлення у широкому загально-історичному і теоретичному аспектах. Поряд із спадкоємністю із надбанням попередників, серед іншого з дисертацією Аріадни Гусевої, її ідей одержують подальший розвиток і виступають у новому ракурсі завдяки використанню українського матеріалу. Ретельно проаналізовані і прокоментовані у дисертації збірки вокалізів українських авторів різних часів, йдеться про методологічні принципи українських вокальних педагогів. Автореферат і всі публікації у повній мірі відбивають зміст роботи. Все це свідчить про те, що дисертація Калушняк Яни Миколаївни «Вокаліз в українській музиці: традиції і жанрово-стильові новації» відповідає вимогам МОН України до дисертацій на присудження звання кандидата мистецтвознавства, а її авторка Яна Калушняк заслуговує цього звання.

**Черкашина-Губаренко Марина Романівна**  
Доктор мистецтвознавства, професор кафедри  
історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського

