

ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертаційну роботу *Шевченко Руслани Сергіївни*

«Трансформація звукообразу бандури у творчості М. Лисенка

**(на прикладі обробок народних пісень та солоспівів із циклу «Музика до
“Кобзаря” Т. Шевченка»)),**

подану на здобуття ступеня доктора філософії

з галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 025 Музичне мистецтво

Сучасний стан функціонування української культури загалом та її музичної компоненти зокрема, в умовах сьогодення російсько-української війни, зумовив радикальне переосмислення пріоритетів національної ідентифікації та її символічної мови. Саме виразні символи української культури дозволяють не лише виокремити національну вербальну та музичну складові, жанрову музичну систему посеред інших, але й сприяють її популяризації та просуванню поміж інших у світі. Серед таких прикладів найвиразнішими постали звернення до етнічних та національних ознак, виявлених у музичному фольклорі, використанні народних інструментів, жанрових зразках академічної творчості, створених за аналогією народних, використанню історичної та етнографічної тематики тощо. Проте, цей процес своїми витокami сягає ще епохи романтизму, коли закладалися основи національної ідентичності, зокрема й української. І апологетами останньої стали провідні діячі літератури, мови, історії, етнографії, музики, образотворчого й театрального мистецтва та ін. Серед них почесне місце належить фундатору української національної композиторської школи, нової системи музичної освіти та музичної фольклористики Миколі Лисенку. Творчість митця у радянський час перебувала на маргінесі вивчення музикознавством, і лише в період відновлення української державності – незалежності – отримала свою об'єктивну, неупереджену й всебічну оцінку. Це стосувалося і загалом різних жанрів композиторської творчості митця, і напрямів його універсальної діяльності, і, зокрема, його музичної мови як феномену

національного зразка. Звернення до спадщини М. Лисенка продовжується і сьогодні, свідченням чому є поява нових монографічних і дисертаційних досліджень, публікація архівних матеріалів, мемуарів, епістолярію тощо, актуалізація творчості митця у концертних програмах, конкурсах, публікації нотних та аудіозразків. В цьому контексті дисертаційна робота Руслани Сергіївни Шевченко, що визначає необхідність вивчення проблематики імплементації знакової системи бандурного тембру та прийомів кобзарського/бандурного виконавства у камерно-вокальну творчість М. Лисенка, аргументування семантики звукообразів бандури у музичній мові композитора (на прикладі обробок народних пісень для голосу з фортепіано та солоспівів з циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка» М. Лисенка) видається однозначно **актуальною і затребуваною**.

Авторка ставить перед собою **мету** обґрунтування принципів «трансформації бандурного тембру та прийомів бандурного виконавства у вокальній мелодиці та фортепіанній партії обробок українських народних пісень та солоспівів з циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка» М. Лисенка» (с. 19).

Серед **завдань** роботи пропонується послідовне визначення особливостей семіозису вокальної творчості М. Лисенка (в оперті на методологію Ч. Пірса, Ч. Морріса та ін.; аналіз трансформації елементів кобзарського виконавства у творчості М. Лисенка; джерелознавчий огляд фольклористичної та наукової діяльності М. Лисенка, спрямованої на дослідження думного епосу та творчих здобутків кобзарів-бандуристів О. Вересая, П. Братиці, О. Сластіона, С. Пасюги, І. Кучеренка, П. Древиченка, О. Гончаренка, М. Кравченка, Т. Пархоменка; дослідження елементів бандурного виконавства у фортепіанній фактурі вокальних творів з циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка» та обробок народних пісень; виявлення найбільш типових прийомів кобзарської/бандурної гри у фортепіанній партії вокально-інструментальних творів композитора; введення і використання нових термінів: *«бандурні знаки»*, *«фортепіанно-бандурні знаки»*, *«навмисно спрощена фортепіанна фактура»*, *«тембральна інтеграція бандури»*; здійснення порівняльного аналізу дум кобзарів-сучасників

М. Лисенка крізь призму семантично-образного навантаження бандурних знаків та їх іманентного відображення у творчості композитора; встановлення бандурних знаків та способів їх реалізації у фортепіанній фактурі творів композитора; визначення тембральної інтеграції бандури та її втілення у фортепіанній партії обробок народних пісень та солоспівів; виявлення впливу кобзарського виконавства на створенні авторської семантичної системи індивідуального стилю М. Лисенка (с. 19).

Слід підкреслити новації у постановці проблематики та особистому дослідницькому пошуку авторки, що вирізняє і підкреслює **наукову новизну** дисертації. Зокрема, «досліджено семіологічну систему М. Лисенка, в основі якої присутні прийоми бандурного виконавства ХІХ століття; виявлено новий вид музичних знаків; проаналізовано бандурні знаки, способи їх втілення та функціонування в обробках народних пісень, у вокальних творах з циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка»; виявлено алюзії бандурних знаків у солоспівах; проведено аналіз чотирьох видів дублювання елементів мелодії вокальної партії у фортепіанній фактурі; узагальнено роль звукообразу бандури у національній музичній мові композитора» (с. 23). Також у роботі подальшого розвитку набуло висвітлення понять: *«тембральна інтеграція», «іманентне відображення бандурних знаків»*.

Відповідно до формулювання дисертаційних завдань, Р. С. Шевченко логічно і послідовно структурувала роботу, висвітлила основний зміст і отримані результати, що репрезентовані у трьох розділах та висновках.

У першому розділі *«Знакова система музичного мистецтва як предмет наукового дослідження»* авторка зосереджує увагу на аспектах вивчення і термінологічних особливостях теорії знаку загалом у культурі і музиці, зокрема. У результаті порівняння різних наукових концепцій філософів, лінгвістів, культурологів, музикознавців вибудовано власний підхід до розуміння «бандурних знаків», що виявлені у фортепіанних партіях камерно-вокальних творів М. Лисенка, як індивідуально трансформовані прийоми кобзарського виконавства. Ґрунтуючись на авторській класифікації знаків Ч. Пірса,

Р. С. Шевченко запроваджує її використання щодо бандурних знаків, диференціюючи такі види як ікони, індекси та символи. Авторка слушно робить висновки щодо константності та варіативності знаків на рівні метроритміки, тембрів чи інтонацій, проте й їх інтерпретаційної динаміки залежно від контексту виконання, основних образно-змістовних аспектів сприйняття тощо: «музичний знак не обов'язково повинен тлумачитись лише однобоко, з одного ракурсу, а здатність транслювати його крізь призму змінюваного смислового навантаження – це уже інтерпретаційна робота, не інакше» (с. 41).

Основним поштовхом до формування власної концепції дисертантки стала і семіологічна праця музикознавця О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови», в якій відзначено специфічні знакові поля музичної мови М. Лисенка. Визначена О. Козаренком «етнохарактерна знакова природа музичної мови М. Лисенка» слугувала і своєрідним методологічним підґрунтям основних постулатів та векторів рецензованої дисертації.

Другий розділ дисертації Р. С. Шевченко відображає *«Способи втілення бандурних знаків у фортепіанній партії обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенка»*. Основним нотним матеріалом постають тексти фактури акомпанементу в обробках, які постали в об'єктиві аналізу. На основі проведеної диференціації особливостей фортепіанної фактури дисертанткою введено новий термін *«іманентне відображення бандурних знаків»*, що означає «ідентичне відтворення композитором прийомів гри кобзарів у фортепіанній фактурі обробок українських народних пісень» (с. 67).

В результаті детального вивчення акомпанементу обробок народних пісень, авторка визначає впливи кобзарської гри, зокрема мелізматики, гліссандо, арпеджованих акордів, мелодико-ритмічних фігуративних елементів, на технічні та художньо-образні елементи фортепіанного супроводу, переосмислені та використані М. Лисенком. Саме на основі звукової палітри думового репертуару та інструментальних танців композитор створює власні моделі акомпанементів, які відтворюють, імітують імпровізаційне мистецтво кобзарів-бандуристів.

Р. С. Шевченко також визначає і тип спрощеної фактури супроводу народних пісень у творчості композитора, що був свідомим відбором композитором «найпростіших виконавських засобів виразності задля максимального наближення до імітації супроводу, який був типовим для бандуристів» (с. 86). Тут авторкою деталізовані різноманітні засади формотворення обробок, видів дублювання супроводу стосовно вокальної партії, використання бурдонів, квінтових педалей та органних пунктів, варіантів кадансів, специфіки гармонізації пісень. Це дало можливість визначити т. зв. «фортепіанно-бандурні знаки» у творчості композитора.

Упродовж дослідження здійснено постійні порівняння нотних текстів М. Лисенка із транскрибованими записами репертуару кобзарів, зокрема як вокально-інструментального, так і інструментального, що дозволило максимально деталізувати фактурні елементи гри народних музикантів та їх наслідування чи переосмислення в творчості композитора. Цікавими є спостереження дисертантки щодо наслідування у обробках М. Лисенка не лише сольної гри кобзарів, але й зароджуваного ансамблевого мистецтва бандуристів, відтвореними в супроводі народних пісень.

Р. С. Шевченко виявляє константні елементи у обробках народних пісень М. Лисенка – мелодики, ритміки, гармонії, ладу, текстової основи та куплетної форми у викладі пісні, та варіативні, зумовлені впровадженням «звукообразу бандури», відтворенням його елементів у фортепіанній партії. Авторка вирізняє і «тембральну інтеграцію бандури» в музичну мову композитора, визначаючи її як «імплементацию бандурних знаків у фортепіанну фактуру з метою створення акустичного ефекту звучання народного інструменту та формування нового типу синтезуючої фактури» (с. 118). В результаті аналізу обробок композитора нею диференціюються декілька варіантів такої імплементации: поєднання прийомів бандурної гри та елементів т. зв. романсового супроводу, введення знаків-ікон (поодиноких та кількісних), варіантність синтезуючої фактури шляхом об'єднання тембрального забарвлення «фортепіано, бандури та органу».

Третій розділ дисертації репрезентує *«Функціонування бандурних знаків у*

вокальних творах М. Лисенка з циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка». Якщо обробки народних пісень для голосу і фортепіано були своєрідною майстернею відтворення українських фольклорних зразків композитором, то в об’єктиві аналізу цього розділу постають найвищі здобутки М. Лисенка в вокальній інтерпретації ним текстів Т. Шевченка, перенесенні поетичної мови у музичну сферу авторських солоспівів. Саме камерно-вокальні твори на тексти Кобзаря засвідчують вершинне формування музичної мови й композиторського стилю композитора.

У цьому розділі авторка дослідження також зупиняється на аналізі тих зразків, де використовується і простежується виразний вплив кобзарського мистецтва. Серед них – жанрові різновиди пісень і романсів «Мені однаково», «Ще як були ми козаками», «Над Дніпровою сагою», «Чого мені тяжко», «Ой крикнули сірі гуси», «Понад полем іде», «Ой чого ти почорніло, зеленее поле», «Чи ми ще зійдемося знову», «Стоїть в селі Суботові», «Материн жаль» («Ой сяду я під хатою»), «Полюбилася я», «Ой по горі роман цвіте», «Не тополю високою», «Якби зустрілися ми знову», «І багата я, і вродлива я», «Якби мені черевики», «По діброві вітер виє», «Єсть на світі доля», «Ой умер старий батько», «Учітеся, брати мої», «Буває, іноді старий», «Хустиночка», «Утоптала стежечку», «У гаю, гаю вітру немає», «Ой я свого чоловіка в дорогу послала», «Якби мені, мамо, намисто», «Нащо мені чорні брови», «Закувала зозуленька», «Ой люлі, люлі», думи «Про Хмельницького та Барабаша», «У неділю вранці-рано», епіко-драматичні солоспіви з поеми «Гайдамаки» «Гетьмани, гетьмани, «Ой Дніпре мій, Дніпре», «Гомоніла Україна», «Молітесь, братія, молітесь!» та ін.

Р. С. Шевченко деталізує семіологічну систему фортепіанного супроводу солоспівів, вирізняє запровадження композитором різних знаків, що відтворюються у грі кобзарів-бандуристів – мелізматики, тремоляндю, ритмічні комплекси, гліссандо. Як доповнення до суто бандурних знаків, авторкою виокремлене й нашарування знаків бандури, ліри та дзвонів (солоспів «Молітесь, братія, молітесь!»).

Загалом, високо оцінюючи як актуалізовану проблематику дослідження, так і її результати, слід висловити деякі зауваження та запитання до авторки.

1. Певні застереження виникають саме щодо назви концепції «бандурних знаків» у творчості М. Лисенка. Як відомо до інструмента в другій половині ХІХ – початку ХХ ст. більше використовувався термін «кобза-бандура», а його побутування засвідчувалося переважно у середовищі кобзарства. І сам М. Лисенко безпосередньо записував репертуар кобзарів, у т. ч. дум, від О. Вересая, П. Братиці, О. Сластіона, М. Кравченка, С. Носа, сприяв фонографічно-записній діяльності Ф. Колесси. І у фольклористичній спадщині композитора щодо народних музикантів також більше застосований термін «кобзар». Назва «бандура» стала більше популярною завдяки творчості Г. Хоткевича, і саме Хоткевич як бандурист гастролював з хором М. Лисенка, пізніше разом з ним сприяв академізації бандури, її новій соціокультурній ролі. Тому очевидніше було б використання терміну «кобзарські знаки», оскільки сучасна штрихова система і прийоми гри, види фактури більше викристалізувалися на початку ХХ ст., зафіксовані у перших підручниках гри на бандурі. Згадана авторкою дисертації праця Г. Хоткевича «Бандура і її можливості» ґрунтується на особистому досвіді митця, в якому синтезовані як автентичні кобзарські традиції, так і власний виконавський талант. Тим більше, що сама авторка і зазначає, що музичні знаки, що «використовують аналогії до тембру народного інструменту, знаходять у творчості композитора різноманітне образне втілення і застосовуються для виразу низки експресивних станів, асоціативних паралелей та алюзій до кобзарського виконавства» (с. 48), а також, що «бандурні знаки відображають образно-змістовні прийоми кобзарського мистецтва, що формувались у народно-професійній традиції усного типу впродовж кількох століть» (с. 62). То чи не вагомніше для підкреслення автентичності гри народних музикантів все ж використати термін «кобзарські знаки»?

2. Оскільки ключовою формою перевтілення семантики бандурного тембру та фактури стала трансформація, то авторці слід було залучити до

джерельного огляду і використання дисертацію Лариси Дуди «Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури» (2016). Тому постає і запитання, як саме відбувалася трансформація звукообразу бандури у творчості М. Лисенка, чи спостерігалася динаміка цих трансформацій у обробках та авторських творах упродовж творчості композитора?

3. На жаль, у джерельній базі роботи не знайшли відображення публікації стосовні зв'язків творчості Т. Шевченка і кобзарського мистецтва, що чисельно представлені у виданнях Міжнародної науково-практичної конференції «Тарас Шевченко і кобзарство» (проведених у рамках Міжнародних конгресів світового українства у Львові 2011 і 2013 рр.), а також видання «Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей. Вип. 7: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012), і які б слугували доповненням до наукових пошуків дисертантки.

4. Ще одне запитання зумовлене аналізованим у дисертації солоспівом М. Лисенка «У неділю вранці-рано». Відомо, що Т. Шевченко ввів до своєї поеми «Сліпий» («Невольник») вставний поетичний епізод – думу, що за сюжетом виконується кобзарем. Проте в тексті дослідження увагу авторки в основному зосереджено на супроводі, натомість не акцентовано специфіку вокальної лінії, яка імітує речетативний стиль кобзарів. Чи спостерігається взаємодія вокальної та інструментальної фактури у цьому творі саме у стилізації кобзарського виконавства?

5. Наступне запитання більше стосується специфіки відтворення обробок і солоспівів М. Лисенка у сучасному репертуарі бандуристів. Наскільки зручним і оптимальним є їх адаптація для бандурного виконавства – інструментального чи вокально-інструментального? Які відомі авторці найяскравіші зразки перекладів обробок і творів М. Лисенка для голосу в супроводі бандури та їх виконавська репрезентація?

6. Також у роботі помічені певні неточності щодо наукового апарату, наприклад окреслений предмет дослідження у вступі повинен корелювати із

назвою роботи, натомість представлено матеріал дослідження (с. 20). Є й методичні зауваги термінологічного характеру до тексту дисертації, наприклад, використання висловів «*арпеджійовані акорди*» замість «арпеджованих акордів», «*поступенно-низхідний форшлаг*» (низхідна тирата) замість «поступеневий низхідний форшлаг» та «*поступенно-висхідний форшлаг*» (висхідна тирата) замість «поступеневий висхідний форшлаг», тут можливо було також використати замість «поступеневий» термін діатонічний або ж хроматизований. Зустрічаються і текстові описки граматичного і пунктуаційного характеру.

Проте, висловлені зауваження та запитання не применшують цінності теоретичного і практичного значення дисертаційної роботи Руслани Сергіївни Шевченко, а спрямовані на наступні дослідницькі завдання як авторки, так і її послідовників, їх оптимальне вирішення. Дисертація спонукатиме до нових розвідок у сферах музичної семантики, музичної семіотики, інтерпретації музичного тексту, теорії і практики інструментознавства. Теоретичні висновки дисертантки сприятимуть новим дослідженням творчої спадщини М. Лисенка, кобзарської творчості, «алюзій бандурних знаків» у композиторській творчості, «у подальшому вивченні впливу кобзарського мистецтва на становлення національного стилю українських композиторів ХХ століття». Результати дисертації рекомендовані до використання у матеріалах основних та вибіркових дисциплін для здобувачів освіти різного рівня (зі спеціальності «Музичне мистецтво», «Культурологія»), для предметів з фаху здобувачів напрямів фортепіанного та бандурного мистецтва. Важливі узагальнення дисертанткою щодо типів акомпанементу, його складових можуть слугувати і для створення методичних посібників для обробки й аранжування інструментальних та вокально-інструментальних творів бандурного репертуару.

Основні теоретичні та практичні положення дисертації висвітлено в 4-х одноосібних публікаціях у фахових наукових виданнях категорії Б, затверджених МОН України, 1-й статті, що додатково відображає результати дослідження, апробовано на 8-ми всеукраїнських та міжнародних наукових

конференціях, у т. ч. з публікацією тез та матеріалів. За результатами перевірки тексту дисертації ознак академічної недоброчесності не виявлено.

Вважаю, що дисертаційна робота на тему ««Трансформація звукообразу бандури у творчості М. Лисенка (на прикладі обробок народних пісень та солоспівів із циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка»)» є самостійним науковим кваліфікаційним дослідженням, написаним відповідно до вимог МОН України, зокрема «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. № 44 (зі змінами від 21.03.2022 р. №341 та від 19.05.2023 р. № 502) та наказу Міністерства освіти і науки України № 40 від 12.01.2017 р. «Про затвердження вимог до оформлення дисертації» (зі змінами), які висуваються до дисертацій, а її авторка – Руслана Сергіївна Шевченко, заслуговує на присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальності 025 Музичне мистецтво.

Офіційний опонент:

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

Дутчак Віолетта Григорівна