

## **ВІДГУК**

офіційного опонента на дисертацію

**Хань Вея**

### **ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ: НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ КОНТЕКСТ**

представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

(галузь знань 02 «Культура і мистецтво»)

Подана до рецензування дисертація Хань Вея «Жанр концерту для саксофона в творчості композиторів XX століття: національно-стильовий контекст» присвячена осмисленню одного з симптоматичних феноменів музичної культури – жанру концерту для саксофона, який упродовж минулого століття пройшов складний шлях утвердження від периферійного інструментального явища до повноцінної форми академічної комунікації. Обраний дослідницький напрям зумовлений, з одного боку, глибинними жанрово-стильовими трансформаціями інструменталізму модерної доби, в межах яких саксофон постає носієм щільного, експансивного тембру, що спонукає до переосмислення усталених європейських традицій, а з іншого – загостренням проблеми національно-стильової ідентифікації музичного тексту в умовах глобальної мобільності художніх мов і виконавських практик. У цьому вимірі дисертаційне дослідження вирізняється концептуальною зібраністю та міждисциплінарною глибиною, поєднуючи історико-стильовий аналіз, жанрово-типологічне моделювання та інструментарій виконавської когнітивістики, що дозволяє розглядати концерт для саксофона не лише як форму віртуозної взаємодії *solī* і *tutti*, а як складно організований звуковий часопростір, у якому національна семантика кристалізується на перетині композиторського задуму, темброво-акустичної логіки інструмента та інтерпретаційної свідомості виконавця.

Кваліфікаційна праця Хань Вея привертає увагу не лише репрезентативністю залученого корпусу новітньої музики для саксофона, а й тим особливим типом наукової присутності, що задає автор – практикуючий саксофоніст і педагог, для якого дослідницький аналіз не відокремлюється від досвіду реального звучання та сценічної відповідальності. Якщо в традиційній музикознавчій перспективі центр ваги, як правило, тяжіє до реконструкції композиторського задуму, до з'ясування авторської концепції, до розгортання семіотичних кореляцій між текстом і його історико-культурними детермінантами, то виконавець вводить у поле опису інший рівень когніції – внутрішню логіку відтворення, де музика не лише «пояснюється», а здійснюється в акустичному часі, у тембровій тілесності інструмента, диханні, артикуляційній напрузі та мікродинамічних зсувах, які моделюють живу архітектоніку виконання. Саме ця позиція змінює мову наукового викладу: замість суто текстоцентричного дискурсу постає опис процесу, у якому семантика національно-стильових ознак кристалізується не тільки в партитурі, а й у виконавській поетиці.

Як наслідок, у дисертації формується якісно інший рівень методологічного осмислення внутрішніх проблем саксофоноцентричної музикології: саксофон тут постає не як нейтральний «носій» композиторського письма, а як активний медіатор смислів, чия акустична природа та виконавські стратегії впливають на саму можливість національно-стильової атрибуції музики. Саме цим рецензована праця відрізняється від низки споріднених виконавсько-аналітичних концепцій, присвячених саксофонному мистецтву: первинним у ній постає мислення інтерпретатора, що, будучи залежним від композитора-творця як джерела тексту, водночас утверджує власну креативну місію співторця.

Автором послідовно вибудовано концептуальну логіку дослідження, у якій смислові вектори чітко кристалізуються вже на рівні формулювання предмета, теми та мети, що перебувають у внутрішній відповідності й узгодженості з нормативними вимогами до наукової кваліфікаційної праці.

Простежуючи реалізацію поставлених наукових завдань, які виконують функцію структурного алгоритму дисертації, можна константувати їхню органічну інтегрованість у композицію роботи: кожне з них знаходить послідовне розгортання в змісті двох основних розділів і логічне узагальнення у сформульованих висновках, що засвідчує цілісність авторського задуму та методологічну виваженість дослідження.

У *Першому розділі* дисертації «Композиторська творчість для саксофона: жанрові пріоритети, національно-стильовий контекст» розгортається своєрідна генеза саксофонологічного знання, у межах якої послідовно вибудовується історико-жанровий наратив становлення інструмента в академічній традиції. Автор реконструює історичну місію концертного жанру в еволюції саксофона, простежуючи його художню «біографію» від первинних імпульсів, пов'язаних з постаттю Адольфа Сакса та раннім композиторським інтересом Гектора Берліоза, до поступового закріплення інструмента в системі європейського інструменталізму. Особливу увагу зосереджено на жанрових пріоритетах композиторів, для яких саксофон став не екзотичним тембровим додатком, а повноцінним носієм нової виразності, здатної трансформувати уявлення про сольний концерт. У цьому контексті переконливо окреслено етапи формування концертної моделі жанру – від ранніх зразків типу «Концертино» Жана-Батіста Сінжеле 1858 року (с. 32 дисертації), що фіксує початкову фазу інтеграції саксофона в академічний обіг, до подальшого ускладнення жанрової структури, розширення драматургічних функцій і темброво-виразових можливостей інструмента, які зумовили його закономірний розвиток у музичній культурі ХХ століття.

Автором переконливо окреслено три етапи історичної еволюції концерту для саксофона, кожен з яких фіксує зміну не лише жанрового статусу, а й самої логіки музичного мислення. Перший період (1930–1940-ві роки) постає як фаза становлення, упродовж якої закладаються базові ознаки жанрової моделі; другий (1950–1960-ті роки) засвідчує її відносну стабілізацію та входження до системи академічного інструменталізму; третій же (1970–1990-ті роки) має

характер кульмінаційний, оскільки саме в цей час у значному масиві творів відбувається глибинна трансформація усталених параметрів жанрового інваріанту під впливом джазу, авангарду та полістилістичного мислення. Така періодизація не має описового характеру, а демонструє еволюцію самого способу організації музичного часу, драматургії та тембрової функції саксофона.

Важливою складовою аналізу є запропонована автором типологія концертів для саксофона за стильовими ознаками, зокрема характеристика творів джазового напрямку. Автор слушно наголошує, що домінування імпровізаційної складової в партії саксофона зумовлює «глобальну переоцінку часопростору музичного твору, його метро-ритмічної будови, що найяскравіше реалізовано в концертах Е. Вайта (A. White), В. Бенсона (W. Benson) <...> Водночас, примітним для концертів в джазовому стилі є тяжіння композиторів до рухливих темпів, хоча й з обмовкою на фактичну відсутність будь-яких технічних складнощів, притаманних концертам академічного типу. Чи не єдиним проявом технічної вправності стають імпровізаційні вставки та каденції. Основна увага приділяється мовностильовій специфіці творів, в яких поєднані ладові елементи народної музики (цілотновість, бі-боп-лади, блюз, пентатоніка)» (с. 37 дисертації).

Зазначене положення, яке привернуло особливу увагу опонента, зумовлює необхідність уточнення його наукового статусу та джерел формування. У зв'язку з цим постає **перше запитання**: чи є сформульована думка результатом узагальнення та інтерпретації історіографічних праць, на які Ви спираєтеся у дослідженні, чи вона постала як підсумок Вашого власного виконавського досвіду й аналітичних спостережень у процесі інтерпретації творів у джазовій стилістиці? У разі, якщо йдеться про авторське виконавське узагальнення, видається доцільним детальніше окреслити, у чому саме виявляється принципова відмінність між віртуозністю академічного типу та її джазовим аналогом у саксофонному концертному музикуванні.

Особливої наукової зацікавленості набуває підрозділ 1.3 «Концерт для саксофона: американський контекст», у якому автор пропонує розгорнутий і структурно впорядкований огляд концертного репертуару для різних різновидів саксофона – альту, тенора, сопрано, баритона, а також для квартету саксофонів і для ансамблевих форм у моделі *Concerto grosso* (сс. 49–50). Така широта матеріалу дозволяє розглядати американську традицію не як сукупність окремих стильових випадків, а як цілісне середовище, у якому формується багатовимірний звуковий образ інструмента. Методологічно виправданим є звернення до квартетної специфіки саксофонного виконавства, що дало змогу, по-перше, простежити еволюцію альтової домінанти як історично закріпленого центру саксофонної ієрархії; по-друге, зіставити камерно-ансамблеві моделі квартету у творчості Ф. Гласса та В. Болкома із сольними наративами для сопрано й тенора (Дж. Макі, Д. Бейкер); по-третє, окреслити способи, якими позаальтові практики не руйнують канонічну модель, а радше трансформують її, розширюючи межі жанрової та тембрової репрезентації інструмента (с. 51). Узагальнюючи спостереження, Хань Вей доходить показового висновку про те, що саме в полі варіативності та мобільних співвідношень між різними типами саксофона стає можливим аргументований аналіз феномену альтової домінанти – з уточненням меж її універсальності та з усвідомленням ролі неальтових виконавських практик у підтриманні жанрової динаміки й у формуванні образу саксофона в американській концертній традиції. Цей висновок засвідчує вміння автора мислити не категоріями жорсткої ієрархії, а в координатах рухливої системи, де темброва диференціація та ансамблева взаємодія стають чинниками жанрової еволюції.

На с. 79 автор звертається до проблеми витоків квартетної саксофонної традиції, пов'язуючи її з процесами, що беруть початок ще в XIX столітті. Саме це положення спонукає до формулювання **другого уточнювального запитання**. За якими концептуальними чи жанрово-типологічними критеріями Ви об'єднуєте концерт і квартет в одну дослідницьку групу під час

добору матеріалу? Адже в академічній виконавській практиці за участі інших інструментів подібне жанрове зближення, як правило, не є нормативним і не має усталеної традиції.

*Другий розділ* дисертації вирізняється концептуальною цілісністю та аналітичною насиченістю. В ньому увага зосереджується на специфіці формування саксофонного концерту в китайській композиторській і виконавській традиції XX–XXI століть. Автор переконливо демонструє, що вхід саксофона до академічного простору Китаю не було механічним запозиченням західної жанрової моделі, а відбувалося як складний процес культурної інтеграції, у межах якого концертна форма переосмислюється відповідно до національної картини світу. Історична реконструкція розвитку саксофонного мистецтва поєднана з аналізом інституційних та освітніх чинників, що забезпечили поступове вкорінення інструмента в академічному середовищі, а також із чітким усвідомленням ролі виконавця як активного носія та транслятора національно-стильових смислів.

Центральним ядром розділу є аналітичні нариси, присвячені концертним творам китайських композиторів, зокрема Чу Ванхуа, Чжао Цзипіна, Лейлей Тянь, Юй-Квона Чжуна, в рамках яких автор зосереджується на проблемах формоутворення, тембрової драматургії та виконавської поетики. Переконливо показано, що в цих концертах саксофон функціонує не як інструмент віртуозного протистояння оркестру, а як носій інтонаційної пам'яті та медіатор між різними культурними шарами. Особливо цінним є розгляд програмності, що виступає глибинним принципом організації музичного часу і простору та підкреслює зв'язок сучасного китайського саксофонного концерту із традиційними моделями образного мислення. Залучення виконавського аналізу (артикуляція, тембровий баланс, взаємодія з оркестром, використання розширених технік) засвідчує високий рівень професійної рефлексії автора й суттєво підсилює наукову аргументацію.

До безумовних сильних сторін Другого розділу належить поєднання історико-стильового, жанрового та виконавського підходів, що дозволяє

розглядати саксофонний концерт як динамічну систему, відкриту до міжкультурних трансформацій. Водночас зазначимо надмірну аналітичну «щільність» викладу: окремі описи технічних і тембрових параметрів могли б бути більш компактними або узагальненими, аби чіткіше окреслити ієрархію між конкретним аналізом і концептуальними висновками. Не зважаючи на це в цілому Другий розділ роботи справляє враження зрілої наукової побудови, у якій саксофонний концерт постає як простір активного формування національного стилю в умовах глобальної культурної взаємодії.

Зроблені у дисертації *Висновки* перебувають у чіткій кореляції з поставленою метою та сформульованими завданнями дослідження, логічно впливають із опрацьованої історіографічної бази, обраної методології та проведеного жанрово-стильового й виконавського аналізу конкретного репертуару. Вони вирізняються внутрішньою врівноваженістю, концептуальною повнотою та аргументованістю, не виходять за межі заявленої проблематики й водночас узагальнюють матеріал на рівні цілісної наукової моделі. Узгодженість теоретичних положень і аналітичних результатів засвідчує завершеність дослідження, методологічну послідовність авторського мислення та здатність інтегрувати різноманітні жанрові, національно-стильові й виконавські феномени у єдину систему наукових висновків, що мають як пізнавальну, так і прикладну значущість для сучасного музикознавства.

Ознайомлення з дисертаційним текстом крізь призму чинних критеріїв наукового оцінювання дає підстави стверджувати, що актуальність обраної теми, так само як і науково-практична значущість отриманих результатів, постають органічно вмотивованими та внутрішньо самодостатніми. Дослідження вирізняється теоретичною зібраністю, чітко окресленим аналітичним інструментарієм і самостійним характером осмислення залученого матеріалу, що дозволяє розглядати його як концептуально завершену наукову працю. Обґрунтування цього висновку доцільно розпочати з аналізу методологічних засад дисертації.

У дисертації Хань Вея в активний науковий обіг залучено низку понять і категорій, що перебувають у стані термінологічного становлення й досі функціонують у музикознавстві з різним ступенем визначеності, зокрема виконавська поетика, когнітивістика, проблематика Інакшості, національна музична мова, картина світу. Сильним боком роботи є те, що автор не механічно запозичує ці категорії з суміжних гуманітарних дискурсів, а поступово вибудовує власну концептосферу, коригуючи їх зміст відповідно до специфіки саксофонного виконавства та жанру концерту.

Кристалізація концептосфери дисертація відбувається поступово:

- від переосмисленої, але системно врахованої української та світової історіографії про мистецтво саксофоністів, і виокремлення напрямків саксофонології (з точки зору їх значущості для практики та теорії цього виду виконавства);
- через вибір жанрово-стильової парадигми концерту для саксофона в західноєвропейській (а потім її «перевірку» в китайській та американській), глобалізованій культурі XX–XXI століть;
- до жанрово-стилістичного та виконавського аналізу обраних творів концертного спрямування представників композиторської школи Китаю та США.

Окремої уваги заслуговує спеціально сформульоване автором завдання, значуще для українського музикознавства, – створення антології китайських саксофоністів як носіїв звукового образу інструмента європейського походження, що вибудовують у своїй творчості цілісну китайську «картину світу». Саме взаємодія різних поколінь виконавців і композиторів постає рушієм цього процесу: показовими є як перший Концерт для альт-саксофона Чу Ванхуа, так і Концерт для саксофона з китайським оркестром Лейлей Тянь «Open Secret», а також низка концертних п'єс, написаних у безпосередньому діалозі з виконавськими індивідуальностями.

Принциповою для дисертації є концепція «універсального саксофоніста», під якою розуміється синтетичний тип сучасного музиканта,



здатного поєднати академічну культуру звукотворення (технічну довершеність, стильову мобільність, артистичну свободу) з модерним типом мислення, адекватним метастильовому синтезу традиційної культури, джазу, популярної музики, авангарду та електроакустичних практик. Така позиція не зводиться до еклектики, а формує новий рівень виконавської свідомості.

Кінцевим вектором виконавської рефлексії постає національно-стильова ідентичність особистості виконавця, виявлена через впізнавані маркери мислення інструментом. У цьому вимірі глобальна культура ХХІ століття в інтерпретації саксофоніста виявляється не технократичною, а антропологічно насиченою, чутливою до «людського, надлишково людського» (за виразом Ф. Ніцше). Саме тут саксофон постає не як розважальний атрибут, а як креативний інструмент-новатор, здатний формувати складний, естетично переконливий образ сучасної людини.

У підсумку зазначимо, що усі положення, винесені на захист, і сформульовані висновки ґрунтуються на самостійному опрацюванні автором роботи значного масиву музично-теоретичного й виконавського матеріалу, а їх апробація засвідчує наукову зрілість автора та методологічну коректність обраної дослідницької стратегії. У ході аналізу тексту дисертації не виявлено порушень принципів академічної доброчесності.

За сукупністю наукових, методологічних і формальних ознак дисертація **«Жанр концерту для саксофона в творчості композиторів ХХ століття: національно-стильовий контекст»** повною мірою відповідає чинним нормативним вимогам, зокрема «Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у закладах вищої освіти (наукових установах)», затвердженому постановою Кабінету Міністрів України від 23 березня 2016 року № 261 (зі змінами та доповненнями), а також «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради...», затвердженому постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44, а її автор *Хань Вей* повністю

заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії (PhD) за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Офіційний опонент

кандидатка мистецтвознавства, доцентка

професорка кафедри музикознавства,

композиції та виконавської майстерності

Дніпровської академії музики

Дарина КУПІНА