

ВІДГУК

на дисертацію Бондаренко Олени Миколаївни
«Токата в українському фортепіанному мистецтві:
гене́за та шляхи трансформації жанру»

Шановна голове вченої ради! Шановні члени вченої ради! Шановні присутні!

Дисертація Олени Миколаївни Бондаренко «Токата в українському фортепіанному мистецтві: гене́за та шляхи трансформації жанру», що подана до розгляду Спеціалізованої вченої ради, має яскраво виражену проблемну спрямованість. Про це, зокрема, свідчить назва цього дослідження, яка вже містить проблемну ситуацію. Перша частина цієї назви – токата в українському фортепіанному мистецтві. І ця частина, за логічною формою, могла би розумітися як «об'єкт дослідження», а друга, уточнююча половина – гене́за та шляхи трансформації жанру – як його предмет.

У Вступі дисертації автор, порівняно з цією назвою, з одного боку, розширює об'єкт свого дослідження, а з іншого, звужує його. «Об'єкт», формулюється як «жанрова поетика фортепіанного мистецтва західноєвропейської традиції». Отже, тут йдеться не лише про українське, а ширше – про європейське фортепіанне мистецтво. Звуження ж полягає у обмеженні «об'єкту» дослідження «жанровою поетикою».

З точки зору опонента, подане в дисертації формулювання об'єкту виглядає красивим, поетичним, але менш конкретним. Хотілося би знати, який зміст Олена Миколаївна вкладає у поняття «жанрова поетика» і чим воно відрізняється, наприклад, від простішого і зрозумілого: «токата в європейському фортепіанному мистецтві».

Втім, розширення в об'єкті використаного музичного матеріалу виглядає єдино правильним шляхом для досягнення головної мети дослідження: «визначити шляхи розвитку жанру фортепіанної токати у творчості українських композиторів та у сучасній виконавській практиці» (с. 6 дис.). Адже ці, особливі для України шляхи, є відгалуженням від загальних шляхів розвитку світового і, конкретніше, європейського музичного мистецтва.

Як сказано у Вступі, «актуальність теми дослідження зумовлена: відсутністю належних науково-теоретичних розробок за даною темою; необхідністю дослідження механізмів трансформації жанру української фортепіанної токати; важливою роллю, яку токати і токатність відіграють у вітчизняній виконавській практиці (концертній та навчальній)».

Цей перелік можна було б доповнити акцентом на важливій ролі токати і токатності у смисловому просторі сучасної музики. Адже цей жанр зараз виглядає начебто як «заново народженим» для виразу динамічних ритмів сучасності і українська токати тут не є винятком. Наприклад, Сергій Сергійович Прокоф'єв, творчість якого у минулому столітті вважалася еталоном сучасності, вважав токатність однією з головних ліній, за якими розвивалася його творчість. Не тільки композиторська творчість, а й піанізм Прокоф'єва, і про це далі говориться в дослідженні Олени Миколаївни, був прикладний і, певною мірою, навіть спрямований на вертикальний, «ударний» спосіб звуковидобування.

Наукова новизна дисертації сформульована докладно і конкретно. Поруч з актуальністю саме цей, обов'язковий для оцінюваної наукової праці пункт найкращім чином упевнює, що дисертація дійсно «відбулася». Цей пункт структуровано за традицією на три параметри: що зроблено «вперше», що «уточнено» і що «отримало подальший розвиток».

Втім, в тексті дисертації опонент усе ж таки помітив дещо додаткове, достойне для висвітлення у «новизні». Йдеться про близьку моєму серцю тенденцію давати чіткі визначення. В цьому аспекті доцільно було б згадати про введене в дисертації поняття «токатного комплексу». Визначення цього поняття є авторською новацією. Воно стає опірним для дослідження шляхів розвитку токатного мистецтва аж до сучасності.

Під *токатним комплексом* в дисертації розуміється «стійке поєднання швидкого темпу, остинатної ритмічної формули, специфічного вимовляння та фактури (репетиції, мартеллято, короткі і довгі арпеджіо та пасажі, октавно-акордова техніка), що закріпили семантику руху в музичному часопросторі» (с. 20-21 дисертації). За науковим змістом це визначення може бути прийняте, як робоче. Але з точки зору україномовної стилістики воно потребує редакції.

Порівняно з попереднім етапом дослідження токати, який в українському музикознавстві презентоване дисертацією Наталії Борисівни Кашкадамової «Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации» (1979 рік), в праці Олени Миколаївни Бондаренко увагу спеціально сфокусовано на іншу проблематику і на інший музичний матеріал. По-перше, в цій праці наголошується на історичному процесі токатного формотворення, по-друге, на висвітленні особливостей, а краще сказати, на інтонаційній неповторності українського музичного матеріалу в аналізованому жанрі і, по-третє, особливу увагу приділено останньому, на даний момент, етапі розвитку української професійної музичної культури, тобто включаючи XXI століття.

Рецензована дисертація містить три розділи. Перший називається «Токата у клавірному та фортепіанному мистецтві», Другий – «Етапи

розвитку жанру фортепіанної токати у творчості українських композиторів». Третій розділ називається «Фортепіанна токата у музичній практиці України ХХ – ХХІ століть». Судячи з цих назв, головною логічною підставою для такого плану є сходження від більш загального (перший розділ) до більш конкретного (другий та третій розділи). Але у першому розділі є помітною й інша логіка побудови, якою відтворюється історичний процес формування і розвитку жанру токати в європейській музиці: від зародження жанрово-семантичного комплексу токати в музиці Бароко (підрозділ 1.1.), через процес розвитку цього жанру і його буття вже у наш час (підрозділи 1.2. та 1.3.).

Другий і третій розділи дисертації присвячені українській фортепіанній музиці. Другий розділ сприймається як центральний у дослідженні, при чому не тільки із-за розташування в архітектоніці дисертації, а й в результаті одержаних узагальнень, які мають більш загальне значення для концепції дослідження.

У Другому розділі надається класифікація виявлених етапів, а також класифікація трансформацій жанру, що включає: жанри, «які зберігають свою самобутність (володіють стійким домінуючими ознаками» та жанри «з рухомим структурно-семантичним комплексом, розвиток яких призводить до переродження (і навіть втрати) базових і придбання нових жанрових ознак».

На перший погляд, побудова Другого розділу, так само як і першого, суворо орієнтована на послідовність етапів формування та розвитку української фортепіанної токати. Тут йдеться про «Становлення жанру токати у фортепіанній творчості українських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття» (підрозділ 2.1.), про «Токати другої

половини ХХ століття: трансформація жанру» (підрозділ 2.2.) та про «Токати ХХІ століття: нові версії жанру» (підрозділ 2.3.).

Проте у щойно розглянутому плані простежується й інша логіка, що підпорядкована певній методологічній установі. Назва кожного з трьох підрозділів підпорядкована динаміці становлення жанру, творчому композиторському процесу, що є рушійною силою створення нових версій жанру. Не випадково, у, здавалося б, описових аналізах українських токатних творів, якими розтлумачується цей процес, використовується прийом реконструкції можливих жанрово-стильових моделей, на які міг би спиратися той чи інший український композитор.

І загалом, дослідниця відчуває музично-історичний процес не тільки спостерігаючи його «зі сторони», як картинку, що вже склалася, а, в психологічному сенсі, занурюється в цей процес як його умовна учасниця. Іншими словами, Олена Миколаївна відчуває себе музикантом-інтерпретатором динаміки становлення і розвитку чи то старовинної, чи то сучасної токати.

Звідси випливають цікаві музикантські спостереження власне музикантського, або музично-культурологічного характеру. Наприклад, щодо наявності в українській народній музиці семантично близьких токаті музичних комплексів: «активних, ритмічно організованих танців (гопак, гопачок, козак, козачок) та пісень (коломийка); використання різноманітних духових та ударних інструментів. <...> Особливу роль відіграє ментальна схильність українського народу до особистої свободи. На рівні музичних артефактів все це створило сприятливе підґрунтя для органічного проростання європейського жанру у професійну музичну культуру України» (с. 98 дис.).

Отже, Другий розділ дисертації сприймається, водночас, і в плані національної автентичності композиторського пошуку, і в плані єдності українського композиторського процесу із тенденціями розвитку європейської композиторської музики.

Третій розділ дисертації побудований як низка аналітичних нарисів, що присвячені творам у жанрі фортепіанної токати І. Карабиця, Г. Саська, В. Птушкіна та В. Шукайла. Зазначимо, що цими нарисами розкриваються всі чотири параметри новизни, що виставлені на обговорення у Вступі дисертації. Увагу приділимо четвертій позицій, у якій йдеться про введення у науковий обіг значної кількості національних зразків фортепіанних токат (с.8 дис.).

Лінія аналітичних нарисів на матеріалі творів українських композиторів розпочинається значно раніше – у Другому розділі. Тут, як приклад розвиненої аналітичної техніки дисертантки, пригортає увагу нарис, присвячений токаті з «Української сюїти у формі старовинних жанрів» на теми українських народних пісень (1869 р.) Миколи Лисенка. У підсумку аналізу виявлена широка панорама стилістичних складових, у тому числі «народні пісенно-танцювальні інтонації та певні параметри старовинної та романтичної токати» (с. 62-66 дис.).

Серед завдань, що поставлені авторкою в дисертації, є й таке: «проаналізувати виконавські версії творів українських композиторів у токатному жанрі» (с. 6 дис.). Таке завдання є природним. В історії світового виконавства вимальовуються постаті видатних піаністів, блискучих виконавців музики у жанрі токати або з головуванням токатності. Згадаємо, як приклад, постаті Еміля Гілельса або Григорія Соколова. Завдяки механічному запису, ми маємо змогу докладно аналізувати творчий доробок піаністів у цьому жанрі, тобто аналізувати так званий «твір

виконавця». Таких аналізів *звучання* виконуваної музики у тексті дисертації не вистачає.

Висновки, що надаються в дисертації після кожного з трьох розділів, є конкретними та інформативними. Вони не є конспектом раніше викладених міркувань, а піднімають усвідомлення поданого наукового тексту на новий рівень.

В дослідженні опрацьований величезний масив наукової інформації. Список використаних джерел містить 201 позицію. Цитування авторкою наукових джерел і посилання на чужу наукову думку є доречними і науково коректними. Винятком можна вважати лише окремі випадки, коли без цитування можна було б взагалі обійтися. Наприклад, так можна було поступити з цитатою із статті Ірини Геннадіївни Тукової: «Художня практика ХХ століття, особливо його другої половини, зруйнувала класичний жанровий фонд». Очевидно, що дисертантка впевнена, що класичний жанровий фонд взагалі не може бути зруйнований саме з тієї причини, що він є класичним. Мало що додає до пізнання творчості Івана Карабиця наступна характеристика, подана Борисом Деменком: «Мене вразила піаністичність і заглибленість цієї музики, яка близька Шопену, Прокоф'єву, Лятошинському». Подібні висловлювання було не так важко замінити власними спостереженнями дисертантки.

Загалом літературний і науковий стилі викладення думки у дисертації вдало поєднуються, хоча у тексті дуже зрідка, але все ж зустрічаються дрібні граматичні помилки.

Автореферат та публікації достатньо повно розкривають основні положення дисертації.

Вважаю, що подана на захист робота відповідає вимогам, що висуваються МОН України для кандидатських дисертацій за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Професор,
доктор мистецтвознавства,
зав. кафедри Теорії та історії
музичного виконавства
НМАУ ім. П.І. Чайковського

В. Москаленко

Москаленко В.Г.

6. У 2017 р.

