

ВІДЗИВ ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА
на дисертацію СЕДЮКА ІГОРЯ ОЛЕГОВИЧА
«ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЮ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО
В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ»

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Однією з найяскравіших, найзначущіших та найпоширеніших сфер ансамблевого музичного мистецтва є фортепіанний ансамбль, який за своєю роллю репрезентує як камерне, так і концертне виконавство, маючи при цьому власні, лише йому притаманні жанрові властивості.

Значну роль у дослідженні історії фортепіанного ансамблю та його особливостей відіграли праці В. Георгії (W. Georgii), Е. Любіна (E. Lubin), М. Філда (M. Field), М. Хінсона (M. Hinson), Г. Ветцеля (H. Wetzel), Х. Хр. Ворбса (H. Chr. Worbs), Х. Молденхауера (H. Moldenhauer), Х. Фергюсона (H. Ferguson), А. Готліба та ін. Принципове значення в процесі теоретичного осягнення цієї жанрової проблематики мали фундаментальні наукові розвідки видатної російської вченої О. Г. Сорокіної (монографія «Фортепіанний дует: історія жанру», однойменна докторська дисертація тощо). Серед досліджень початку ХХІ ст. відмітимо дисертації Н. Катанової, О. Грінес, В. Петрова, Н. Лук'янової, Л. Осипової, К. Суботіної та ін., а також підкреслимо значущість наближених до дуетної проблематики праць І. М. Тайманова в жанровій сфері концерту для двох фортепіано з оркестром.

Слід зазначити, що у вітчизняному музикознавстві дослідження даної проблематики вперше розпочалося ще наприкінці 80-х років ХХ ст. саме в працях опонента (кандидатській дисертації «Розвиток жанру фортепіанного дуету в австро-німецькій романтичній музиці», докторській дисертації «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти», монографіях «Поетика фортепіанних дуетів Ф. Шуберта» та «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика», а також низці статей). Підкреслимо також, що здійснення фундаментальних досліджень в сфері фортепіанного дуету, його жанрової специфіки, типології, історії, мистецького доробку дотепер залишається важливим завданням сучасного вітчизняного музикознавства.

Утім, усупереч значному поширенню і величезній художній вагомості цієї жанрової сфери, проблематика фортепіанного дуету досі належить до найменше простудійованих в українській музикології. Саме цим зумовлені актуальність і наукова новизна кандидатської дисертації Ігоря Седюка «Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття», яка розкриває певні змістовно-стилістичні особливості жанрової репрезентації фортепіанного ансамблю в музичному мистецтві ХХ ст.

Перефразуючи відоме висловлювання Роберта Шумана стосовно творів для фортепіано в 4 руки, можна з упевненістю сказати, що при суттєвій нестачі в дослідженнях фортепіанного ансамблю саму думку про те, щоб присвятити свою працю цьому чудовому явищу, слід визнати якнайменше вдалою. Тож звернення молодого дослідника до такої значущої жанрової

сфери, як історія та теорія ансамблю, є шляхетною науково-творчою метою, будь-які спроби здійснення якої слід лише вітати.

Наукова новизна рецензованої дисертації полягає насамперед в тому, що у ній *вперше в українському музикознавстві* розкрито своєрідність значної низки творів для ансамблю двох фортепіано, які досі не були предметом спеціального аналізу, та виявлено особливості втілення в них провідних художньо-естетичних тенденцій розвитку музичного мистецтва ХХ ст., а також визначено специфіку проявів у зазначених творах ігрової логіки як жанрової ознаки двофортепіанного («дворояльного», за термінологією дисертанта) дуету. Наукова новизна дисертації Ігоря Седюка зумовлена також тим, що в цьому дослідженні отримали подальший розвиток важливі для сучасного музикознавства питання, пов'язані з історичними особливостями жанрових, виконавських та органологічних взаємозв'язків між чотириручним та двофортепіанним ансамблями (зокрема, в аспекті існування фортепіано з двома клавіатурами).

На думку опонента, до зазначених позицій наукової новизни дисертації слід додати також введення до наукового обігу українського музикознавства фундаментальних (хоча й іноді дещо застарілих у жанрово-теоретичному та змістовно-феноменологічному аспектах) праць німецьких музикознавців 1-ї пол. ХХ ст. В. Альтмана (W. Altmann), М. В. Еберлера (M. W. Eberler), К. Кессельшлегера (C. Kesselschläger), а також ґрунтовних досліджень німецьких вчених 2-ї пол. ХХ ст. Й. Мюллера-Блаттау (J. Müller-Blattau), В. Корішелі (W. Korisheli), Х. Шмітта (H. Schmitt), М. Штольца (M. Stoelzel), присвячених проблематиці фортепіанного ансамблю і досі маловідомих широкому загалу вітчизняних дослідників.

Безумовною позитивною ознакою дисертації І. Седюка є перш за все формування значного масиву якісної музикознавчої аналітики, репрезентованої текстами 2-го, 3-го та 4-го розділів роботи, які ґрунтуються на суттєвому обсязі проаналізованого музичного матеріалу.

Саме аналітичні розділи посідають центральне місце в дисертації. Провідні тенденції розвитку фортепіанного ансамблю в музиці ХХ сторіччя виявляються крізь призму взаємодії професійного та фольклорного начал (Соната для двох фортепіано І. Стравінського, «Рапсодія для двох фортепіано» С. Вайнюнаса, Соната № 2 для двох фортепіано Ю. Буцка, «Диптих для двох фортепіано» Л. Шукайло), через своєрідність відбиття неокласицизму в сонатному жанрі (Сонати для двох фортепіано П. Хіндемита, Ф. Пуленка, Ю. Буцка) та особливості втілення творчого діалогу в ігровому просторі музичної культури («Варіації на тему Паганіні» В. Лютославського, «Кармен-фантазія» Г. Андерсона, «Куранти» Е. Зауера, «Маріонетки» А. Казелли, Дві п'єси для двох фортепіано ор. 58 М. Метнера, «Піднесене та земне», «Театральний калейдоскоп» та «Карусель» В. Птушкіна).

Загальна структура дисертації, її внутрішня драматургія, заснована на принципах розвитку від загального до конкретного і єдності історичного і теоретико-аналітичного підходів. У 1-му розділі («Шляхи формування та розвитку ансамблю для двох фортепіано») дисертантом висвітлюються

окремі сторінки історії фортепіанного дуету від часу його створення до сучасності, висловлюються думки щодо обґрунтування жанрової природи ансамблю для двох фортепіано та надається огляд наукової літератури за дисертаційною проблематикою.

У 2-му розділі («Ансамбль для двох фортепіано в контексті художньо-естетичних тенденцій ХХ століття») дисертантом висвітлюються питання взаємодії професійного та фольклорного в творах для «дворояльного» (за термінологією автора) ансамблю, а також розкривається своєрідність відбиття неокласицизму в сонатному жанрі для ансамблю для двох фортепіано. Цей розділ містить цілу низку змістовних аналітичних нарисів, в яких аналізуються такі двофортепіанні твори композиторів ХХ століття, як: Соната для двох фортепіано І. Стравінського, Соната для двох фортепіано П. Хіндеміта, Соната для двох фортепіано Ф. Пуленка, «Рапсодія для двох фортепіано» С. Вайнюнаса, Сонати № 1 та № 2 для двох фортепіано Ю. Буцка, «Диптих для двох фортепіано» Л. Шукайло.

У 3-му розділі («Модуси гри в ансамблі для двох фортепіано ХХ століття») розглядаються прояви мистецького діалогу В. Лютославський – Н. Паганіні та Г. Андерсен – Ж. Бізе в ігровому просторі музичної культури, а також визначається специфіка театральності як прояву ігрової логіки в творах для двох фортепіано ХХ століття. Предметом музикознавчого аналізу в цьому розділі є «Варіації на тему Паганіні» В. Лютославського, «Кармен-фантазія» Г. Андерсона, а також «Куранти» Е. Зауера, «Маріонетки» А. Казелли, Дві п'єси для двох фортепіано ор. 58 М. Метнера («Руський хоровод» («Казка») та «Мандрівний лицар») та низка творів В. Птушкіна («Театральний калейдоскоп», «Піднесене та земне», «Карусель»).

У 4-му розділі («Техніко-структурні ігрові комбінації в ансамблі для двох фортепіано ХХ століття») аналізуються питання гри структур в ансамблях для двох фортепіано ХХ століття (Інвенція «Квінта» П. Плакідіса, «Паралелі» Р. Калсона, «Останній дивертисмент осені» З. Віркшаса), а також виявляється значення гри як змістовної ідеї та художньо-естетичного принципу в мікроциклі «Ігри» для двох фортепіано П. Дамбіса.

Відволікаючись від безпосереднього аналізу матеріалу та висновків дисертації, хотілося б звернутися до висвітлення основоположних питань дефініції, типології та жанрової специфіки фортепіанного дуету.

Фортепіанний ансамбль являє собою особливу сферу функціонування музичного мистецтва, що належить як до композиторської творчості, так і до виконавської діяльності, вирізняється художньою узгодженістю, збалансованістю і цілісністю та передбачає: 1) процес спільного музикування /виконавства на фортепіано; 2) кількісний та якісний склад учасників такого процесу і необхідних для цього інструментів; 3) музичні твори, призначені для цього виконавського складу. За своїм складом фортепіанний ансамбль представлений творчою співпрацею двох чи більше виконавців, котрі грають на одному чи декількох (найчастіше – двох) фортепіано,

Провідним репрезентантом фортепіанного ансамблю як такого є фортепіанний дует, екзистенція якого відбувається у двох принципово різних

жанрових іпостасях, якими є: 1) чотириручний фортепіанний дует на одному фортепіано та 2) двофортепіанний дует. Жанровими модифікаціями їх є: 1) ансамбль на одному фортепіано в 3, 5 і 6 рук; 2) ансамбль 3-х і більше фортепіано, 3) ансамбль двох фортепіано в 6 рук (синтез чотириручного дуету з двофортепіанним) або у 8 рук (подвійний чотириручний дует на двох фортепіано; який можна визначити як «суто фортепіанний квіртет»).

Важливим аспектом теоретико-концептуального осягнення жанрово-типологічної специфіки фортепіанного дуету є вирішення проблем дефініції, термінологічної диференціації його основних видів. Необхідність акцентуації дослідницької уваги на цьому моменті зумовлена недостатньою розробленістю поняттєвого апарату теорії ансамблю та досить поширеною (як на рівні виконавсько-педагогічної практики, так і в деяких музикознавчих працях) тенденцією до недиференційованого використання терміна «фортепіанний дует» стосовно обох різновидів фортепіанного ансамблю.

У сучасній світовій музичній науці та практиці існує принципова термінологічна диференціація цих ансамблевих типів. Так, поняття «фортепіанний дует» переважно означає саме ансамблеве виконавство в чотири руки на одному фортепіано (та відповідні музичні твори, призначені для цього). Двофортепіанний дует же найчастіше (насамперед у західноєвропейській музичній традиції та в західному музикознавстві загалом) визначається як Piano Duo.

Зазначимо, що опонентом ще на початку 90-х рр. минулого століття були введені до поняттєвого апарату сучасної музикології дефініції «двофортепіанний дует», «монофортепіанний дует», «багатофортепіанні ансамблі» тощо. Виходячи з цього, російська дослідниця Н. Катанова пізніше (на початку ХХІ ст.) запропонувала також варіанти: «мультифортепіанний ансамбль» та «дворояльний дует». В свою чергу, Н. Лук'янова, посиляючись на введену опонентом жанрову типологію фортепіанного ансамблю та відповідні дефініції, пропонує поняття «фортепіанний терцет» стосовно ансамблю трьох виконавців у шість рук (за одним або двома фортепіано), розглядаючи його як самостійний ансамблевий різновид.

(Підкреслимо, що загалом наразі саме створена опонентом типологія фортепіанного ансамблю та пов'язані з нею жанрові дефініції застосовуються як базові у більшості наукових досліджень з означеної проблематики).

Обидва основні типи фортепіанного ансамблю (на одному або різних інструментах) мають власні специфічні жанрові характеристики, принципово вирізняючись один від одного за своїми змістовно-семантичними, просторово-акустичними, хронотопічними, комунікативно-психологічними, фактурно-фонічними і виконавсько-технологічними ознаками.

Найважливішими жанровими відмінностями між ними є: 1) змістовно-стильова настанова (камерна – у чотириручному дуєті та концертна – у двофортепіанному); 2) різний звуковий обсяг виконавського ігрового простору (одна або дві клавіатури, один або два інструменти); 3) різна просторово-акустична орієнтація (на обмежений простір кімнати чи салону в чотириручному дуєті – та на великий простір концертних залів у дуєті

двофортепіанному); 4) різне структурування виконавського мізансценічного та акустичного простору: необов'язковість його розмежування, відділення сцени від залу в чотириручному дуеті з властивою для нього орієнтацією на камерне музикування і принципову корпоративну спільність виконавців і слухачів – та необхідність такого поділу, наявності подіуму, естради у двофортепіанному дуеті концертної орієнтації (концертна зала з функціональною диференціацією слухачів і виконавців); компактність тісного розташування партнерів поруч за одним фортепіано – і розосередженість широкого розташування піаністів за різними роялями (із конфігураціями «паралельно один до одного»; «один напроти одного», тощо); 5) різна образно-семантична орієнтованість (переважно ідилічна – у чотириручному дуеті та героїчна – у двофортепіанному); 6) різна комунікативно-психологічна специфіка (емоційна інтравертність чотириручного дуету – та віртуозна екстравертність дуету двофортепіанного; превалювання «виконавства для себе» над «виконавством для інших» у чотириручному дуеті та протилежна тенденція – у дуеті двофортепіанному; свобода і незалежність кожного з виконавців у двофортепіанному дуеті – та їхня тісна взаємодія і єдність в дуеті чотириручному); 7) різний біофізичний характер виконавства (тісне стикання, часто – перехрещення рук піаністів, спільність педалі, близькість біополів виконавців у чотириручному дуеті – та відсутність самої можливості будь-якого фізичного контакту в двофортепіанному дуеті); 8) суто фактурно-виконавські, піаністичні відмінності.

Принципово різняться й історичні шляхи обох чільних типів фортепіанного ансамблю, їх жанрова генеза та домінуючі форми соціального побутування. Так, генеза та еволюція чотириручного фортепіанного дуету пов'язані насамперед зі сферою побутового домашнього музикування, – водночас походження і розвиток двофортепіанного дуету невіддільні від процесу становлення публічного концертного виконавства.

Етико-естетична специфіка чотириручного фортепіанного дуету значною мірою зумовлена притаманною цьому жанрові соціально-психологічною та аксіологічною орієнтацією, особливою філософією особистісних взаємин, спілкування двох за роялем, основою на взаємопорозумінні, обопільному співпереживанні, відчутті сумісності, гармонії людського ансамблю, що створює неповторну ауру чотириручного фортепіанного музикування.

Кристалізація семантики чотириручного дуету відбулася на межі XVIII–XIX ст. під потужним впливом романтичної філософії та естетики. Дует стає своєрідним уособленням «спорідненості душ», утіленням романтичного ідеалу дружби і злагоди, осередком етичної концепції єднання за допомогою мистецтва, людського співзвуччя, задушевності, сердечності та затишку.

Естетична своєрідність двофортепіанного дуету створюється на основі жанрової настанови на ефектність, віртуозний блиск, масштабність, концертність. Вона невіддільно пов'язана із більшою «озовнішненістю» самого характеру виконання («для публіки») та детермінованістю відчуження виконавця від слухача, створюваною вже самою структурою концертного залу.

Становлення поетики двофортепіанного дуету величезною мірою пов'язане з іншою іпостассю романтичного світовідчуття – романтичною героїкою, патетикою, театральністю, з образами бунтарів і борців, наділених надлюдською волею, силою духу, мужністю та енергією. У суто виконавському аспекті безсумнівним є вплив романтичної віртуозності на характер і фактуру двофортепіанних дуетів. Найважливішими передумовами формування їх жанрової естетики є розквіт віртуозного піанізму, виникнення нового ідеалу романтичного художника-трибуна, еволюція концертної культури.

Психологічна специфіка дуетної комунікативності ґрунтується на взаємодії доцентрової та відцентрової тенденцій. Чотириручним фортепіанним дуетам більшою мірою властива перша з них, пов'язана з психологічною орієнтованістю виконавців один на одного, – водночас у двофортепіанних дуетах превалює спільна комунікативна настанова «на публіку».

Принципово відмінними одне від одного є й комунікативні особливості двофортепіанного й чотириручного фортепіанного дуету, зумовлені розбіжностями у характері ансамблевих рольових взаємин. Так, характер ансамблевої взаємодії у двофортепіанному дуеті є типологічно спорідненим із взаємодією у фортепіанному концерті з оркестром і ґрунтується на принципі концертування, змагальності двох виконавських суб'єктів (двох піаністів або ж соліста і оркестру). Водночас комунікативна специфіка чотириручного фортепіанного дуету зумовлена спільністю єдиної для обох виконавців клавіатури, педалі, тісним сусідством виконавців (яке, зокрема, сприяє широкому використанню такого виключно дуетного прийому, як перехрещення рук партнерів). Основними моделями ансамблевої взаємодії в дуеті є: 1) *моноансамбль*, тобто ансамбль інтегруючого типу, у якому превалюють інтеграційні тенденції, а рольова взаємодія партій ґрунтується на прагненні двох виконавців немов би зобразити «одного»; 2) *ансамбль-діалог*, тобто ансамбль діалогічного типу, оснований на паритетній взаємодії партнерів, що розуміється як взаємини індивідуальностей, які прагнуть до рівноправного співіснування (як узгодженого, так іноді й конфліктного).

Провідними *семантико-рольовими* комунікативними моделями, які втілюють змістовно-рольові аспекти ансамблевого спілкування в фортепіанному дуеті, є модель «удвох на людях»; моделі дружньої бесіди, групової гри, драматичного конфлікту тощо.

За своїми акустичними параметрами фортепіанні ансамблі диференціюються на 1) темброво-однорідні (виконувані на окремих однотипних інструментах, подібних за способом виконання і звуковидобування, до них належать багатофортепіанні ансамблі, зокрема двофортепіанні дуети) та 2) монотемброві (виконувані на одному інструменті). Єдиним сучасним видом такого ансамблю є чотириручний фортепіанний дует, який завдяки ідентичності звуковисотних і тембрових зон спільного для обох виконавців інструменту виступає в якості ідеальної за фонічною однорідністю та збалансованістю моделі.

Жанровій природі фортепіанного ансамблю загалом притаманна тенденція до оркестральності, зумовлена універсалізмом фортепіанного виконавства як такого і фонічними властивостями дуетної фактури, її здатністю

до відтворення темброво-колеристичних ефектів оркестрового звучання, артикуляційної специфіки окремих інструментів і цілих оркестрових груп. Існування даної тенденції зумовлює функціонування в межах репертуарного доробку цього жанру, поряд з оригінальними композиторськими творами, численних дуетних транскрипцій симфонічних і оперних творів.

Розвиток фонічних властивостей дуетної фактури пов'язаний як із перетворенням ознак оркестральності, так і з усвідомленням колеристичних можливостей самого рояля, породжених бурхливим розквітом сольного фортепіанного виконавства в XIX - XX ст. Поєднання симфонічності та фортепіанності по-різному проявляється в кожному з дуетних жанрів. Так, двофортепіанний дует надає більше можливостей для «крупного мазка», відтворення об'ємності, насиченості оркестрового звучання, віртуозної свободи й фактурної повноти, деталізації інструментальних штрихів та підголосків. Чотириручний фортепіанний дует, у свою чергу, дозволяє досягати унікальних темброво-фонічних ефектів, величезної сили динамічних і фактурних «згущень», максимального використання клавіатури, усіх регістрів фортепіано, поєднання цілісності й компактності єдиного ансамблевого організму з можливостями колеристичної регістрової індивідуалізації дуетних партій та окремих «інструментів»-голосів усередині них.

Повертаючись до тексту рецензованої дисертації, загалом зазначимо, що робота І. Седюка є добротним академічним дослідженням, автор якого прагне до виявлення змістовних художньо-естетичних особливостей розвитку фортепіанного ансамблю на матеріалі низки різнобарвних творів композиторів XX ст. Слід також особливо підкреслити наявність у дисертанта яскравого асоціативного мислення, яке знайшло своє відбиття на багатьох сторінках дослідження, присвячених аналізу дуетних творів.

Водночас рецензована дисертація, попри безсумнівну наявність суттєвих позитивних якостей, викликає досить багато зауважень і запитань – насамперед, в теоретико-концептуальному аспекті.

1. Неточно визначеним є об'єкт дослідження («фортепіанна музика XX століття», с. 17 дис.), який, на наш погляд, має бути зазначений як **«ансамблева фортепіанна музика XX ст.»** або взагалі **«ансамблеве фортепіанне мистецтво»**, – враховуючи досить далекі виходи автора за поставлені хронологічні межі.

2. Недостатньо точним є також визначення рівню наукової новизни стосовно деяких її позицій. Так, виявлення спадкоємних зв'язків між чотириручним та двофортепіанним ансамблями здійснено у дисертації, безумовно, аж ніяк не *вперше* (враховуючи численні наукові праці з цієї проблематики, створені в царині історії та теорії ансамблю упродовж останнього тридцятиліття, зокрема біля 25 публікацій самого опонента), тож має бути визначено як таке, що *«набуло подальшого розвитку»*. Інформація про різновиди фортепіано з двома клавіатурами є також досить відомою в спеціальній літературі. Зазначимо також, що так звані подвійні спінети та вірджінали, призначені як для сольної, так і для ансамблевої гри, існували ще у дофортепіанну добу. Зокрема, зображення такого спінета роботи знаменитого

клавірного майстра Г. Рюккерса наводить Є. Браудо у книзі «Основы материальной культуры в музыке», виданій ще у 1924 р.

3. Ретельно аналізуючи німецькомовні праці з питань фортепіанного ансамблю (серед яких суттєве місце посідають інформаційно-фактологічні джерела каталогового типу), дисертант досить поверхово, іноді лише номінально (часто лише зазначаючи назви досліджень) спирається на достатньо велике коло ґрунтовних наукових розвідок жанрово-теоретичного характеру, яке сформувалося за останні 25-30 років в українському та російському музикознавстві у сфері теорії та історії фортепіанного ансамблю. Звернення до історико-теоретичних та жанрово-феноменологічних здобутків цієї гілки музичної науки у рецензованій дисертації практично обмежується значною кількістю посилань на роботи Н. Катанової (причому здебільшого не на її дисертацію чи статті, а на підготовлений нею анований каталог «Мультиклавірні ансамблі», який за своєю суттю є корисним інформаційним джерелом допоміжного типу, проте аж ніяк не концептуальною працею) та В. Петрова, а також окремими (не завжди репрезентативними) цитатами з деяких інших праць. Теоретико-концептуальні ж здобутки російськомовного та україномовного музикознавства у сфері теорії та історії ансамблю (перш за все фортепіанного дуету) значною мірою залишаються поза увагою дисертанта.

4. Внаслідок вищезазначеного, у тексті дисертації досить часто виникає плутанина щодо типологічного розмежування та жанрової ідентифікації видів фортепіанного дуету та їх властивостей (зокрема, трапляється їх недиференційований розгляд, – насамперед у 1-му розділі роботи). Найяскравішим прикладом такої жанрово-типологічної нерозчленованості є, зокрема, розгляд паном Седюком у 2-му розділі дисертації «Рапсодії для двох фортепіано з оркестром» С. Вайнюнаса, тобто твору, що за існуючою жанровою типологією не є фортепіанним ансамблем як таким (хоча й тісно пов'язаний з ним), а належить до окремої самостійної жанрової сфери, якою, за І. Таймановим, саме є концерт для двох фортепіано з оркестром.

5. У доволі обширному та репрезентативному списку використаних джерел (267 позицій, з них 28 іноземними мовами) водночас відсутні деякі важливі праці, які мають безпосереднє відношення до дисертаційної проблематики. Серед них: книга «Music for More than One Piano» Моріса Хінсона (Maurice Hinson); дисертації «Duo-Pianism» Ханса Молденхауера (Hans Moldenhauer); «Історія фортепіанно-дуетного виконавства в Росії» Людмили Осипової, «Концерт для двох фортепіано з оркестром. Історія жанру» Ігоря Тайманова, «Еволюція жанру великого камерно-інструментального ансамблю за участю фортепіано» Любови Царегородцевої, «Фортепіанний дует в музичному мистецтві Беларусі (композиторська творчість та виконавська практика» Наталії Громової, а також численні публікації опонента з питань теорії та історії фортепіанного ансамблю (дуету), тощо.

6. Драматургічна логіка викладення в аналітичних розділах дисертації нарисів, присвячених ансамблевим творам різних композиторів ХХ ст., є іноді незрозумілою, оскільки базується не на історико-хронологічному принципі. Так, у підрозділі 2.1 розгляд творів С. Вайнюнаса, Ю. Буцка та

Л. Шукайло передує аналізу Сонати І. Стравінського, а у підрозділі 3.2 звернення до творчості Е. Зауера, А. Казелли та М. Метнера відбувається вже після розгляду творів В. Птушкіна. Питання до дисертанта: *якими принципами та критеріями Ви керувалися, формуючи такий порядок розташування розглянутих творів?*

7. Звертаючись до проблеми перехрещення рук у чотириручному дуеті (на с. 160-161 дис.), дисертант, спираючись, зокрема, на німецькі дидактичні видання XVIII – початку XIX ст., пояснює її, виходячи з суто технологічних позицій. Втім, як зазначає О. Сорокіна, це явище вже в мистецтві XIX ст. набуває зовсім іншого семантичного значення, стаючи фізичним символом ансамблю, символом романтичної дружби та любові.

8. Окремі зауваження. Не зовсім коректним є посилання дисертанта на факт виходу друком у 2002 р. каталогу «Мультиклавірні ансамблі» як такий, що свідчить про те, що «Ансамбль для двох фортепіано опинився у зоні активної дослідницької думки лише в останні десятиліття» (с. 22 дис.), оскільки у наведеній цитаті з Н. Катанової мова йде про те, що це видання є саме першим російськомовним **каталогом** у цій сфері, а не дослідженням.

У тексті дисертації поряд з поняттям «ансамбль для двох фортепіано» автор використовує запропоноване Н. Катановою поняття «дворянський дует», яке, на нашу думку, є дещо звуженим стосовно поняття «двофортепіанний дует», оскільки рояль є лише різновидом фортепіано.

Також при окресленні специфіки явищ та понять «обробка», «транскрипція» тощо (с. 129-130 дис.) автору варто було б звернутися до дисертації І. Ю. Коновалової «Феноменологія музичної обробки», присвяченої аналізу та систематизації цієї проблематики.

9. Ще питання до дисертанта: Чи відбився у дисертації власний виконавський досвід автора? Якщо так, то у складі яких фортепіанних ансамблів (чотириручних або двофортепіанних дуетів, інше) Ви виступали та які саме з аналізованих у роботі творів входили до Вашого концертного репертуару?

Утім загалом, підводячи підсумки, зазначимо, що вищенаведені зауваження загалом не вплинули на позитивну оцінку дисертації, результати якої сприятимуть подальшому розвитку вітчизняної думки в царині теорії та історії ансамблю.

Наукова та практична цінність дисертації І. О. Седюка полягає в можливості використання її матеріалів та висновків у подальших розвідках в сферах теорії і історії фортепіанного ансамблю, в музично-педагогічній практиці (зокрема, у навчальних курсах «Історія музики», «Сучасна музика», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного мистецтва», «Проблеми сучасного фортепіанного виконавства» «Методика викладання гри на спеціальному інструменті» для студентів вищих та середніх музичних навчальних закладів), у виконавській діяльності піаністів-ансамблістів.

Матеріали та висновки дисертаційного дослідження І. Седюка апробовані на 6 міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та знайшли втілення в 5 статтях в фахових наукових виданнях, затверджених МОН України, 2 з яких – у наукових збірниках, включених до міжнародних наукометричних баз даних.

Автореферат і публікації автора відповідають змісту і основним положенням дисертації, а також фахові 17.00.03 – музичне мистецтво.

Отже, вважаю, що дисертація «Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття» є цілісним, завершеним дослідженням, яке відповідає вимогам МОН України до змісту та форми наукових кваліфікаційних праць такого рівню, а її автор – Ігор Олегович Седюк – заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
професор
Харківської державної
академії культури



І.І. ПОЛЬСЬКА

