

## Відгук

офіційного опонента на дисертацію Анастасії Іштванівни Геді  
**«ОСОБЛИВОСТІ УГОРСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ У ТВОРАХ  
ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ Б. БАРТОКА»,**

подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за  
спеціальністю 17.00.03 — музичне мистецтво

Сучасний глобалізований світ, культурна мапа якого вже майже зовсім не співпадає з географічною, де не існує кордонів та складнощів перекладу, відстаней та проблеми пошуку даних, дивним чином актуалізував питання, що бентежили видатних митців, продуктивна фаза життєтворчості яких прийшла на першу половину ХХ ст.

Намагаючись відновити гармонію світовідчуття, зруйновану жахами першої світової війни, композитори цього періоду історії європейського мистецтва зверталися до естетичних надбань Класицизму (як символу стабільності та врівноваженості), Романтизму (як музичного уособлення гуманістичної концепції світу) та національних традицій, що виступали як засадничий фактор звукової реалізації національної картини світу. У поєднанні з активними пошуками щодо розширення та переосмислення традиційних засобів музичної виразності, оновлення жанрової системи та музичного інструментарію, це звернення до скарбів минулих епох обумовило формування потужних течій мистецтва першої половини ХХ ст. (зокрема тих, що мають приставку – нео) та яскравих національних композиторських шкіл, чиї здобутки вплинули на творчі пошуки композиторів наступних поколінь.

Серед таких національних шкіл, безумовно, угорська, вплив фундаторів якої – Бели Бартока та Золтана Кодаї – на розвиток музичного мистецтва ХХ століття неможливо перебільшити. Разом з цим, необхідно визнати, що для вітчизняних мистецтвознавців та музикантів-практиків ці композитори й досі залишаються «знайомими незнайомцями».

З одного боку, кожен, хто має принаймні училищного рівня музичну освіту «проходив цих композиторів» в курсі історії світової музики і, таким чином, сформував певне слухове уявлення про їх творчість. З іншого боку, здебільшого, це все ж таки розрізнені відомості, значна частка яких припадає не стільки на композиторську, скільки на просвітницьку та виховну діяльність митців, активна громадянська позиція яких обумовила створення унікальної системи музичного виховання, окремі елементи якої і сьогодні використовується у навчальному процесі України.

Спираючись на зазначене, можна стверджувати, що **актуальність** дисертаційного дослідження Анастасії Геді не викликає сумнів. Втім, сама дисертантка вказує і на інші фактори, що визначають актуальність роботи, це: «назрілі умови для визначення національно-ментальних засад угорської нації у якості прообразу (архетипу) її музичних відображень на етапі Новітньої доби (початок ХХ століття), і саме – в фортепіанній творчості Б. Бартока; необхідність унаочнення унікальної стильової системи Б. Бартока через обґрунтування єдності національної угорської традиції та індивідуально-авторського мислення митця, що мав великий вплив на звучний образ фортепіано ХХ століття» [с. 15]. Погоджуючись з нею, мусимо визнати, що в цьому ракурсі виглядає дещо звуженим **об'єкт дослідження** – «фортепіанна творчість Б. Бартока як стильова система» [с. 16].

Слідуючи окресленим завданням роботи дисертантка послідовно, логічно та переконливо презентує власний погляд на стиль фортепіанної творчості Б. Бартока, самотність якої визначена, перш за все, національною приналежністю композитора. Оминаючи епітет «універсальний», А. Геді все ж таки розкриває творчість цього митця саме у такому ракурсі, як особистості ренесансного типу, пошуки якої у різних сферах музичного мистецтва постають не як одиничне, а саме як загальне, визначальне та показове.

Так, дуже цікавими, інформативними та новими для вітчизняного музикознавства є відомості, наведені у підрозділі 1.1. дисертації **«Історичні та географічні умови становлення угорської національної ідентифікації. Фольклорні дослідження угорської традиційної культури»**, де діяльність

Б. Бартока, спрямована на збереження національних музичних традицій різних народів презентована як важлива складова розвитку музичного мистецтва Угорщини ХХ ст. і, більше того, як важлива віха розвитку сучасної фольклористики: «Наприклад, положення, які Барток висвітлив у своїй роботі “Як та для чого збирати народну музику”, і в яких детально описує “алгоритм дії” фольклориста, обґрунтовуючи всі свої ідеї, на сьогодні є базовими для всіх дослідників» [с.62].

У підрозділі 1.2. **«Фольклорні витoki угорської фортепіанної музики»** Б. Барток постає вже не як фольклорист, а як представник композиторської школи, специфіка виражальних ресурсів якої обумовлена національною вербальною мовою та музичними традиціями. Зокрема, увагу приділено стилю вербункош, елементи якого так яскраво втілені у творчості Ф. Ліста. Однак зосередженість тільки на одному, нехай і такому показовому прикладі проростання національного фольклору в академічне мистецтво Угорщини, спонукує опонента до запитання щодо наявності інших.

**Також, доцільними був би хоча б поверхневий екскурс в історію фортепіанного мистецтва Угорщини, яка у такому викладенні – Ф. Ліст, Ф. Еркель, Б. Барток – виглядає дещо схематично.**

Втім, ця задача частково вирішується дисертанткою у підрозділі 2.2. **«Нова фортепіанна угорська школа початку ХХ століття»**, де фортепіанна творчість Б. Бартока презентована як продовження його виконавської діяльності. Необхідно підкреслити, що дисертанткою знайдено вдалий та продуктивний ракурс дослідження, адже чи не вперше в історії вітчизняного мистецтвознавства, сконцентровано увагу на саме на цьому питанні. Оскільки не викликає сумнівів той факт, що музичне мислення композитора, «подібно до інших видатних представників когорти композиторів-піаністів (Ф. Шопена, Л. Ліста, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва та ін.) обумовлено сформованим у процесі професійного навчання «звуковим образом» фортепіано.

Таким чином, вся фортепіанна спадщина композитора може бути представлена крізь призму еволюції не тільки композиторських технік, а й еталонів звучання. Не випадково дисертантка підкреслює, що «періодизацію

творчості Б. Бартока можна формувати за різними ознаками, однак оновлення композиторського стилю обов'язково пов'язується з фортепіанними творами» [с.84]. Дуже цікавим є той факт, що виконавська генеалогія Б. Бартока (і, відповідно «звуковий образ фортепіано») напряду пов'язує його з одним з фундаторів романтичного піанізму Ф. Лістом: «Метод бартоківського, оркестрового фортепіано близький до методу лістівського оркестрового фортепіано. Різниця в тому, що Ліст вважав інструмент повноцінним «дублером» симфонічного оркестру, а Барток звертав увагу на колористичні можливості роялю, маючи не лише його оркестрові властивості, а й інші акустичні особливості» [с.86].

Це дозволяє зробити припущення про те, що вплив романтичних принципів на творчість Б. Бартока може бути значно більшим, ніж це досліджено у науковій літературі і яскравим підтвердження цього є саме виконавська творчість митця, частка якої, на щастя, зберіглася завдяки звукозапису.

Також цінним зауваженням є вказівка на редакторську діяльність Б. Бартока, яка вражає своїми масштабами. За наведеним дисертанткою переліком композитор працював з творами Б. Марчелло, Ф. Куперена, Д. Скарлатті, Й.С. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена. В цьому переліку привертає увагу досить великий процент барокових та класичних творів, що слугує підтвердженням потужності впливу на творчість Б. Бартока неокласичної течії музичного мистецтва першої половини ХХ ст. та притаманного їй «звукового образу» фортепіано.

Зрозуміло, що таке розмаїття джерел творчості Б. Бартока потребує певного узагальнення, яке б допомогло визначити те, що перетворює індивідуальне, національне та європейське в стильову систему, художню цілісність. Це завдання А. Геді вирішує у підрозділі 3.1. **«Характерні концепти творчого методу Бели Бартока»**, підкреслюючи важливість виконавської творчості (не тільки сольної, але й ансамблевої), синтезу національних та європейських традицій, національна обумовлених особливостей ладового та метро ритмічного мислення. Практичного виміру ці висновки набувають у

процесі аналізу фортепіанних творів Б. Бартока.

Обраний ракурс роботи безумовно має потенціал для подальшої розробки, що провокує питання:

1. Зрозуміло, що творчість Б. Бартока значно вплинула на його сучасників (як композиторів так і виконавців), але чи є відомості про те, що і для угорських композиторів ХХІ ст., зокрема, у фортепіанній творчості, вона залишається певним еталоном?
2. Як Ви гадаєте, чи можна припустити, що оригінальність «звукового образу» фортепіано Б. Бартока визначена ще й орієнтацією на звучання народних угорських інструментів з притаманними прийомами звуковидобування (як, наприклад, імітація цимбалів в «Угорських рапсодіях» Ф. Ліста)? Якщо так, наведіть, будь ласка приклади.
3. У переліку матеріалів дослідження немає прізвища видатного угорського піаніста Золтана Кочиша (хоча воно загадується у тексті), який здійснив запис всіх сольних творів Б. Бартока. Як Ви вважаєте, наскільки співпадають в цих записах «звукові образи» фортепіано Композитора та Виконавця?

Підсумовуючи, скажемо, що дисертаційне дослідження «Особливості угорського національного стилю у творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока» є змістовним та добре структурованим дослідженням, що цілком відповідає всім вимогам МОН України, що висувуються до робіт такого роду, а його авторка Анастасія Геді заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Офіційний опонент –

кандидат музикознавства, доцент  
кафедри спеціального фортепіано

Харківського національного

університету мистецтв імені І.П. Котляревського

І.Ю. Сухленко

