

РЕЦЕНЗІЯ

офіційного рецензента на дисертацію Диняк Таїсії Іванівни
«Специфіка творів для фортепіано з оркестром композиторів Іспанії кінця
XIX – початку XX століть», представлену до захисту на здобуття наукового
ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»
та 02 – «Культура і мистецтво»

Представлене дисертаційне дослідження пані Таїсії, присвячене висвітленню специфіки творів для фортепіано з оркестром композиторів Іспанії періоду Ренасим'єнто, можна вважати необхідним та актуальним мистецтвознавчим внеском у розгляді та розкритті заявленої теми. Обрана дисертанткою тематична вузьконаправленість на тлі її маловивченості, а також недостатня кількість праць вітчизняних дослідників зумовила затребувану актуальність даного дослідження.

Музична культура Іспанії, в контексті «золотої доби» (після «вибухового» розквіту у XVI–XVII століттях) зазнала свого тимчасового занепаду, відійшовши на «периферійну» відстань. Проте історичні межі, які обирає дисертант, знаменують відродження культури Іспанії та позначені вагомими досягненнями іспанських митців у музиці, театрі, літературі, філософії, живописі, хореографії. Попри гострі самовизначення самих композиторів Іспанії до європейського чи саме до національного, все ж багато творів даного історичного періоду досягли рівня національної самоідентифікації, тим самим позначивши процеси духовного та художнього відродження своєї країни. З цієї точки зору пропоноване дисертаційне дослідження є не тільки цікавим, але й перспективним, адже надає більш повне уявлення про дух та національну картину світу історичного часу, репрезентантами яких стали найвидатніші представники музичної культури Іспанії кінця XIX – початку XX століть **І. Альбеніс**, **Е. Гранадос**, **М. де Фалья** та **Х. Туріна**, чия творчість увібрала квінтесенцію художньо-

естетичних ідей того часу та репрезентувала яскраво-колеритний «музичний словник» епохи.

Разом з тим, спостерігається не менш важливий сегмент актуальності теми дослідження, який відчувається потяг авторки до популяризації та переоцінки музичних артефактів (творів для фортепіано з оркестром), введення їх до наукового обігу та виконавського арсеналу сучасними піаністами.

Завдання, які поставила перед собою пані Таїсія обумовлюють коло важливих питань, які постають при дослідженні, а саме виявлення національно-естетичних особливостей музичної культури Іспанії періоду Ренасим'єнто, проблематика традиційного та новаторського, національного та універсального, визначення європейського досвіду та опора на сталі національні традиції у творчості композиторів Іспанії кінця XIX – початку XX століть, окреслюють широкий дискусійний простір. Окрім того, в полі завдань постають і питання теоретичного напрямку. Наприклад, дисертантка ставить за завдання обґрунтувати концепт «звуковий образ фортепіано» як уособлення іспанського національного фортепіанного стилю, розглянути явище іспанської національної музичної мови у світлі теорії *патерна*, надати визначення специфіки музичного твору, здійснити класифікацію патернів іспанської національної музичної мови.

Об'єктом дослідження стало музичне мистецтво Іспанії, а предметом – специфіка творів для фортепіано з оркестром іспанських композиторів кінця XIX – початку XX століть в аспектах національної мови, стилю та виконавської інтерпретації.

Наукова новизна отриманих результатів досить коректно та чітко прописана у вступі. Методологічна база дослідження характеризується ефективно доречними і сталими методами: дедуктивний, історико-естетичний, структурно-функціональний, семіотичний, компаративний, інтерпретаційний.

Таїсія Диняк ретельно опрацювала великий масив літературних джерел, пов'язаних із висвітленням історії музичного мистецтва Іспанії, з проблем теорії стилю та жанру, теорії музичного твору, фортепіанного виконавства та інтерпретації. Наукознавчі складники дослідницького корпусу визначені чітко і ґрунтовно. Проте, незважаючи на 296 позицій у списку використаних джерел, дуже шкода, що у дослідженні автор дисертації широко апелює укоріненими зразками радянських джерел з питань теорії музичного твору (І. Малишев, Н. Корихалова, В. Медушевський, О. Сайгушкіна), стилю (Б. Асаф'єв, С. Скребков, Є. Назайкінський, М. Михайлов, Г. Грушко, Г. Гачев, М. Смірнов), звукообразу (Б. Асаф'єв, О. Щербатова), а також працями, що присвячені естетичним засадам Іспанської музичної культури та композиторам Іспанії (О. Осовський, І. Мартинов, Ю. Крейн, М. Вайсборд, К. Розиншильд). Проблема нестачі праць присвячених іспанській музиці саме українських авторів змусила дисертантку звернутись до великої когорти російських мистецтвознавців, що присвячені творчості композиторів, обраних героїв дисертаційної роботи (Л. Баяхунова, Р. Тельо, І. Кряжева, І. Красотіна, М. Якушевич).

Однак, дуже приємно, що серед великого пласту радянських та російських авторів у першому розділі все ж були висвітлені праці українських мистецтвознавців, які досліджували іспанську музичну культуру – О. Сакало, Н. Заєць. Також, відмітимо, що у роботі відзначені праці, які віддзеркалюють питання звукообразу Н. Рябухи, В. Москаленко, стилю в музиці – С. Тишко, С. Шип, Н. Горюхіна, О. Зінькевич. Неможливо не відмітити, що вагому частку використаних джерел, що присвячені музичній культурі Іспанії та творчості іспанських композиторів, складають праці європейських, англійських та американських науковців (Ф. Барбієрі, А. Іглесіас, А. Моран, Л. Пауелл, Т. Марко, У. Кларк, К. Хесс, Н. Харпер).

У першому розділі дисертаційної роботи *«Особливості розвитку музичного мистецтва Іспанії в контексті загальноєвропейських процесів кінця XIX – початку XX століть»*, присвяченому історіографії дисертантка

зупиняється на численних факторах з музичного життя Іспанії, музичних традицій, формуванню художньо-естетичних засад, цитуючи велику кількість праць радянських та російських дослідників. Перекоаний, що факти становлення музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття в наукових дослідження радянських авторів 60-70-х років ХХ століття не набувають статусу актуальності з позицій сьогодення. Вважаю, що левову частку мали складати саме праці зарубіжних авторів, тим паче, що дисертація їх налічує 92 позиції. Підтвердженням цього слугує автокоментар пані Таїсії (на с. 52), яка наголошує на біографічні розбіжності (думаю, що не тільки біографічні, але й історико-культурологічні), проте вважає дані праці актуальними «Не зважаючи на те, що з моменту свого існування в 1930-ті роки праці радянських науковців на декілька десятиліть стали основними джерелами з історії музики Іспанії для російськомовних читачів і продовжують бути актуальними, в них, у порівнянні з роботами зарубіжних науковців, знаходимо деякі розбіжності».

Загалом перший розділ дисертації (майже половина роботи) на думку рецензента здається надто реферативним, оскільки містить дуже велику кількість наведених фактів, цитат, які торкаються вивчення питань іспанського музичного мистецтва, етапу розвитку композиторської творчості композиторів доби Ренасим'єнто без особливої диференціації.

У розгляді одного з досліджень зарубіжних авторів – Л. Пауелла (с. 49 дисертаційної роботи), знаходимо, скоріш за все, неточність його узагальнюючого змісту дисертанткою щодо дат або епохальної приналежності композиторів «Воно [дослідження] містить узагальнену характеристику фортепіанної музики І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни, Ф. Момпу та їх сучасників періоду 1740-1840 років».

Неможливо не погодитись з твердженням авторки, що національно-стильові засади збагатили «звуковий» образ інструмента [фортепіано] і розширили його жанрово-стильову приналежність, проте, не зважаючи на вагому підсумкову складову дисертантки, відносно звукового образу

фортепіано в творчості іспанських композиторів, неаргументовано та голосливо виглядає наступне висловлювання дослідниці на початку роботи (с. 4) «Для європейської культури образ Іспанії у фортепіанному звучанні набуває значення національного символу». Вважаю, що все ж інструмент фортепіано, а головне його тембр став для композиторів Іспанії своєрідним ретранслятором відтворення національних традицій, яка обумовила ознаки їх фортепіанного стилю. Все ж статусу національного символу Іспанії, на думку рецензента, безперечно набуває гітара, яка пройшла довгий шлях своєї природньої трансформації, форми та звуку. Більше у цьому сенсі погоджуємось з наступною думкою дослідниці «Фортепіано, уособлюючи західноєвропейську традицію, слугує «провідником» входження унікального, багатонаціонального іспанського музичного мистецтва в європейський часопростір» (с. 8).

У розділі 2 «*Іспанська фортепіанно-оркестрова музика кінця XIX – початку XX століть в пошуках національної ідентичності*» авторка розглядає праці з теорії музичного твору та надає визначення *специфіки музичного твору*, під якою розуміє «...сукупність характерних якостей, що відрізняють його [твір] від інших на художньо-образному, жанрово-стильовому, композиційно-драматургічних рівнях» (с. 91).

Дійсно, визначення дисертанткою специфіки твору є переконливим. Проте, питання специфіки музичного твору, яку покладає пані Таїсія на методологічний плацдарм дисертації, на думку рецензента, здається дещо звуженою, оскільки специфіка музичного твору відображає лише якість або відмінні типові риси (жанрово-стильовий, драматургічний рівні, ладо-гармонічні та національні атрибуції музичної мови), які відрізняють один твір від іншого, проходячи крізь систему художньої творчості.

При цьому специфіка музичного твору являє собою лише первинну ступінь «огляду» витвору мистецтва, з точки зору епохальної приналежності, жанрово-стильових ознак, драматургічних особливостей, а тому, виходячи з дуже цікавого, яскравого та самобутнього обраного матеріалу, проблематику

доречно було надати більш сміливо ширше. Тим паче, що саме цим і відрізняється третій розділ дослідження, в якому дослідниця виходить не лише за межі специфіки музичного твору, виявляючи типові європейські та національні риси творів для фортепіано з оркестром І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї та Х. Туріні, але й визначає їх інтерпретаційні особливості, адже музичний твір, як зафіксований артефакт музичного мистецтва передбачає його виконання, а значить, постійно проходить процес його творчого метафізичного відновлення та відтворення.

Разом з тим, у другому розділі вивчаються питання музичного твору (його онтології, історико-еволюційного аспекту, природи виконавського аналізу, його унікальності як предмету наукового пізнання та «носія-репрезентанта» стилю), а також звукообразу фортепіано.

Розглядаючи досягнення відомих мистецтвознавців у питанні стилю та національного стилю (Н. Горюхіна, С. Шип, С. Тишко), дослідниця пропонує влучну авторську дефініцію національного-фортепіанного стилю, під яким розуміє «систему художніх образів в умовах фортепіанного звучання, яка ґрунтується на принципах єдності музичного мислення в композиторській та виконавській творчості і забезпечується унікальними психо-ментальними особливостями суб'єктів музичної діяльності певного історико-культурного часопростору» (с. 121).

Пані Диняк надає паритетні за значимістю складові національного фортепіанного стилю, втім на пропонованій схемі ці складові рецензентом все ж вбачаються на макро- та мікрорівнях. Доречним було б обмежитись двома головними макро-складовими, а саме **формування іспанської національної музичної мови та єдність композиторської та виконавської концепції**. Єдність композиторської та виконавської концепції визначили б наступні складові, тобто мікрорівні: формування специфічних систем засобів музичної виразності та національних психоментальних особливостей композитора та виконавця в межах такої співтворчості, звукообраз інструмента фортепіано (як звукової матерії репрезентантів співтворчості).

Інакше за такої наданої дисертанткою схеми йде непослідовний ланцюг зазначених складових творчої єдності композитора та виконавця, що направлена на виявлення національного фортепіанного стилю.

Ще одним вагомим відкриттям дисертантки стала розробка теорії патерна та подальша її екстраполяція на іспанський національний фортепіанний стиль. Отримані результати у наступному розділі дають можливість дослідниці класифікувати патерни іспанської національної музичної мови.

У розділі 3 *«Взаємодія національних та загальноєвропейських традицій у фортепіанно-оркестрових творах іспанських композиторів кінця XIX – початку XX століть»* дисертантка на матеріалі обраних творів для фортепіано з оркестром доводить вагомі результати як відповідь на поставлені завдання. Аналіз творів та їх інтерпретаційних версій засвідчив автора дисертації як талановитого, чуйного музиканта, який відгукується на тонкі драматургічні зрушення. Відчувається, що ця музика дуже близька її душевній організації та світосприйняттю; текст розділу написаний так би мовити «музикально», при його читанні можна відчувати дух самої музики, її інтонаційні абриси.

Безумовною перевагою дослідження Т.І. Диняк є те, що дослідниця для виявлення національного фортепіанного стилю обирає маловідомі сучасним піаністам зразки концертного жанру. Проте, досить спірною є думка щодо віднесення маловиконуваних творів для фортепіано з оркестром іспанських композиторів до другорядних зразків жанру: «...грається лиш те, що знайоме і подобається публіці, оскільки це забезпечує найкоротший шлях до успіху й визнання» (с. 148). Не погоджусь з цією думкою авторки, оскільки вважаю, що виконання будь-якого фортепіанного концерту, наприклад, Л. Бетховена або Ф. Шопена буде більш дієвим та швидким шляхом до визнання виконавця, адже, щоб піднятися на перфектний рівень виконавської майстерності музиканту-виконавцю необхідно пройти досить довгий шлях своєї життєтворчості, а «здивувати» слухача виконанням визначних

концертів західноєвропейської музичної культури є надто складним завдання. У цьому сенсі досить доречним, на думку рецензента, при дослідженні феномену національного фортепіанного стилю залучити методику ціннісного-стильового аналізу, яку пропонує М. Оболенська (кандидатська дисертація «Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю», Харків, 2017).

Впевнений, що наявність такого дослідження надасть цим творам концертного життя на концертних майданчиках України та позбавить статусу несправедливо завішеної завіси, дозволить українським піаністам та слухачам не тільки познайомитись, а й закохатись у дивовижний світ іспанської фортепіанної музики.

Дисертаційне дослідження виконано послідовно та охайно. Іноді в тексті трапляються деякі стилістичні непорозуміння, наприклад: 1) «шуманівсько-шопенівський» стиль (на с. 133): вважаю, що смислоутворюючі чинники творчості кожного художника епохи краще розрізняти (шуманівський та окремо шопенівський);

2) «характерний елемент теми головної партії з синкопованою ритмоформулою – візитівкою побічної» (на с. 137). Думаю, тут було б краще дотримуватись віднайдені авторкою термінології – «патерн», замість «візитівка»;

3) «Фінал концерту написаний в складній двочастинній формі. «Тут відбувається оновлення зумовлене програмним змістом II частини» (с. 145), не зрозуміло оновлення чого саме? Якщо оновлення того, що другій частині циклу І. Альбеніс надає назву «Мрія і скерцо», то хіба Ф. Шопен у своєму першому концерті у другій частині це вже не зробив, надавши їй другій частині назву «Романс»?;

4) «М. Местре даний епізод трактує суто фортепіанно, без алюзій на народні витоки» (с. 165). думаю, краще зазначити як «академічно» замість «фортепіанно» (тому що виконання твору само по собі є фортепіанним);

Не завадило б дисертантці при аналізі «Фантастичного концерту» І. Альбеніса згадати фантастичні п'єси Р. Шумана та його фантазійне світосприйняття; на прикладі «Іспанської рапсодії» не тільки відзначити паралелі з «Іспанською рапсодією» Ф. Ліста, але й з «Іспанською рапсодією» М. Равеля, в якій діють дуже схожі стильові та смислоутворюючі чинники; згадати «Патетичний концерт» Ф. Ліста при визначенні спадкоємних зв'язків з романтичною традицією у «Патетичному» концерті Е. Гранадоса.

На жаль, серед багатьох наведених зафіксованих записів «Іспанської рапсодії» І. Альбеніса не прозвучало ім'я українського піаніста Юрія Новікова, ректора Дніпровської консерваторії імені М. Глінки, запис якого є також на медіа-каналі в YouTube, а також не поміченим став III міжнародний дитячий музичний фестиваль «Квітка миру» у м. Чернігові у 2011 році, в якому прозвучала «Симфонічна рапсодія» Х. Туріні у виконанні київської піаністки Марії Колесник.

Як будь-яке розгорнуте наукове дослідження, наукова праця пані Таїсії викликає у рецензента деякі сумніви та запитання для дискусії.

1. Важливою для дисертантки в контексті роботи постає наступна теза дослідника І. Малишева: «композитор не може адекватно матеріалізувати <...> уявлення про звукову сторону семіотичної конструкції твору, що створюється, якщо він написаний <...> для інструмента, яким він не володіє» (с. 93). На цій же сторінці, досить доречною є власне міркування дослідниці: «Підкреслимо, що володіння інструментом, якому присвячується твір, має надзвичайне значення, адже воно дозволяє втілити індивідуальне авторське чуття в сфері «рідного» акустичного звучання».

На думку рецензента, індивідуальне авторське чуття спостерігається не в володінні інструментарієм, а в **інших моделях творчого процесу та його подальшої реалізації**. В цьому сенсі виникає сумнів: яким же чином відбувається творче втілення індивідуального задуму у композиторів, *які не грали на деяких музичних інструментах, але писали для них свої твори* (наприклад, Ф. Пуленк чудово володів фортепіано, проте написав твори для

фагота, туби, скрипки, кларнету, віолончелі, флейти; або Ф. Тарега, який майстерно грав на гітарі, при цьому написав декілька творів для фортепіано та скрипки; Х. Родріго, який чудово грав на гітарі, недосконало на фортепіано та зовсім не володів скрипкою та арфою, проте писав для цих інструментів твори)?

Отже, **питання:** якщо композитор не володіє інструментом, проте пише для нього твір, чи це є винятком досконалого, природнього втілення індивідуально-авторського чуття, або такий твір в принципі не можна вважати досконалим?

2. У дослідженні розглянуто тріаду співтворчості «композитор-виконавець-слухач» як відображення дійсності у звукообразній площині, за концепцією І. Малишева (яка, на думку рецензента, могла віднайти своє продовження саме у виявленні національного фортепіанного стилю). *Які ще наукові концепції щодо комунікативної тріади Вам відомі? На які механізми слухацької співтворчості Ви спиралися у дослідженні?*

3. Чи може теорія патернів зазнавати екстраполяцій до іншої музичної національної мови? Чи можуть патерни бути прикладною категорією у виявленні та кристалізації, наприклад, українського або французького національного фортепіанного стилю? Якщо так, чи можете навести приклад?

Однак, наведені зауваження та міркування жодним чином не впливають на позитивну оцінку даного дисертаційного дослідження пані Таїсії Диняк, оскільки воно містить ряд нових і важливих спостережень, побудованих в цілісну наукову концепцію. Практичне значення дослідження полягає в тому, що її отримані результати є перспективними у їх екстраполяції на інші сфери іспанської музики, а також у можливості застосування головних положень дисертації у науковій та практичній, виконавській діяльності.

Враховуючи вищесказане, надамо остаточний висновок. Дисертація «Специфіка творів для фортепіано з оркестром композиторів Іспанії кінця XIX – початку XX століть» є цінним та актуальним для сучасного українського музикознавства, оскільки не тільки розширює усталені факти з історії та розвитку музичного мистецтва Іспанії в контексті європейських процесів кінця XIX – початку XX століть, а й обґрунтовує сучасний погляд на розробку національного фортепіанного стилю, теорії патернів в композиторській творчості, та звукового образу фортепіано в творчості іспанських композиторів періоду Ренасим'єнто.

Дисертаційне дослідження виконано на високому професійному рівні, має вагому наукову новизну та практичну значущість своїх результатів, цілком відповідає усім вимогам МОН України до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії і кількісно, і за змістом. В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності. Його авторка **Таїсія Іванівна Диняк** заслуговує присудження наукового ступеня доктор філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» та 02 – «Культура і мистецтво».

Офіційний рецензент,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Харківського національного

університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Копелюк О. О.

