

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **КАШУБИ ДЕНИСА ВЛАДИСЛАВОВИЧА**
«ДІАЛОГ У ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ Й. БРАМСА:
КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ»

на здобуття наукового ступеня доктора філософії
Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Широко відоме з прози Ф. Саган запитання «А чи любите ви Брамса?» варто перетворити на запитання «Чи ви *розумієте та вмієте грати* фортепіанні твори Брамса?» – як генеральне стосовно дисертаційної концепції Д. Кашуби. Причому цікаво, що, як для французької письменниці, так і для українського музиканта, творча постать німецького майстра Й. Брамса постає уособленням найкращих класичних – взірцево-академічних – властивостей європейського музичного мистецтва, зокрема і як *мистецтва виконавських інтерпретацій*. Отже, відразу, і завдяки імені Йоганнеса Брамса, до поняттєво-методичного контенту роботи впевнено входить *категорія діалогу з мистецькою традицією*, що постає першочерговою у вибудовуванні тексту дослідження – визначає його загальну структурну логіку та предметні рівні, від культурно-історичного до мовно-стилістичного, поєднаного з явищем міжособистісної виконавської комунікації.

Приймаючи досить широке розуміння діалогу як смислового феномена, що суттєво впливає на формування музичних жанрів, але здатен залишатися позамузичним, навіть позахудожнім – діяльнісно-конститутивним – явищем, Д.Кашуба поглиблює та специфікує його значення «у жанровому просторі» концертності (як жанрово-стильової якості музично-інструментальної творчості, у першому розділі дослідження) та «у партитурі» фортепіанних концертів Й. Брамса (як в узагальненому симультанному втіленні усіх текстових, композиторських та виконавських, складових індивідуально-авторської інтерпретації фортепіанно-концертного жанру, у другому розділі дисертації).

Таким чином поняття і явище діалогу в музиці виявляється в різних, хоча й споріднених, взаємодіючих контекстах, останнім та вирішальним, з позиції мети та головного предметного осередку дослідження, постає *виконавський піаністичний процес*, тобто той рівень, на якому музична інтерпретація сягає своєї виконавської глибини та безпосередності, виявляється найбільш деталізованою та мовно упередметненою, тобто технологічно конкретизованою й художньо-виразово автономною водночас.

Звідси впливає й найбільш засаднича роль третього розділу дисертації, у якому висвітлюються подвійні, діалогізовані творчо-особистісним способом, піаністично-диригентські «комунікативні стратегії» (дисертант завжди коректно вказує на походження цього терміну з праці Ю. Ніколаєвської) у виконанні Фортепіанних концертів Й. Брамса К. Цимерманом – Л. Бернстайном та Д. Баренбоймом – С. Челібідаке. Роль цього розділу полягає не лише в тому, що він здійснює гранично уважний та прискіпливий аналіз виконавських текстів – форми та прийомів виконання – в різних інтерпретативних вимірах та у зв'язку з різними видами діалогу, як універсального способу взаєморозуміння; його питома теоретична (разом з емпіричною) вага зумовлюється розкриттям, причому на суто специфічному музичному матеріалі, справжнього ціннісного призначення діалогу (і в мистецтві, і в бутті) як *засобу керування часом – оформлення відносин людини з часом*, як чиннику справжньої часової та надчасової дійсності людини. Саме тому поняття про часове начало в музиці та явище темпоральності стають провідними й утворюють міцний концепційний каркас матеріалу даного розділу, взагалі постають організаційно-змістовими щодо усього тексту дисертації. Їх вживання в процесі компаративного аналізу музично-виконавських інтерпретацій дозволяє повертатися, на рівні естетико-семантичних узагальнень, до вихідного культурно-сміслового призначення діалогу як «розуміючого» творчого феномена.

Відтак логічний хід роботи набуває особливої завершеності та повноти у здійсненні провідної ідеї – у розкритті стрижневого призначення

діалогічних відносин у жанрово-стильовій природі та творчо-виконавському функціонуванні фортепіанно-концертних творів Й. Брамса.

Здійснивши цілісний огляд наукового задуму Д. Кашуби, зазначимо ті його аспекти, що сприяють визначальним теоретичним позиціям та інноваційним підходам. Відразу відзначимо, що мова повинна та буде йти:

- про явище концертної каденції та «позамузичні підвалини» інструментального концерту;
- про розуміння партитури та використання даного терміну в характеристиках фортепіанно-оркестрового виконання (недарма вивчення принципів фортепіанного стилю Й. Брамса викликали необхідність звернення до його Симфоній, так само, як і до деяких інших фортепіанних п'єс, тобто необхідність визначення внутрішнього мовно-мисленнєвого контексту);
- про специфіку композиторського та виконавського музичного мислення, зокрема про полярність та, водночас, єдність таких мовно-стилістичних та стильових принципів, як концертність та симфонічність;
- про спроби типології діалогу – стосовно концертної музично-виконавської практики, зокрема про міжособистісний діалог (у виконанні сольо-оркестрових композицій Й. Брамса);
- нарешті – про час в музиці та музичну темпоральність, як таку властивість музичного звучання, що відкривається суто виконавським шляхом та потребує граничного залучення енергії – синергії особистісної свідомості, як це й відбувалося у процесі виконання Фортепіанних концертів Й. Брамса (К. Цимерманом та Л. Бернстайном, Д. Баренбоймом та С. Челібідаке).

Усі перелічені параметри дослідження, виявлені та розвинені Д. Кашубою, є, по-перше, *системно-теоретично значущими*, по-друге, містять *суттєві чинники наукової новизни*, причому остання виявляється саме як єдність та «співучасть» названих компонентів, тобто у цілісному формуванні дослідницької моделі роботи.

Так, увага до *каденції* як специфічного «топосу» піаністичної свободи, підсилюється тим, що вона входить до сукупності основних «жанровизначальних чинників» концерту, буквально реалізує показники гри як виокремлення-протиставлення та віртуозного ствердження соліста.

За справедливим спостереженням дисертанта, каденція соліста в інструментальному концерті є частиною діалогу-змагання, «націлена на сильний емоційний і енергетичний вплив на слухацьку аудиторію, що обумовлює її риторичність; каденція передбачає демонстрацію віртуозності та імпровізаційної свободи висловлення...» (див. с. 40 дис.). Характеризуючи специфіку каденціювання у концертах Й. Брамса, Д. Кашуба відзначає особливий *історизм композиторського методу*, який узагальнює «різні історичні підходи до феномену солювання: поряд з монологами, що вписані в розгортання драматургічного сюжету і можуть з'явитися на будь-якій стадії цього процесу, спостерігаються власне каденції, які займають відповідне смислу цього поняття місце в структурі окремих частин і зберігають імпровізаційно-віртуозну природу самого явища...» (с. 46 дис.)

Таке функціональне розширення явища каденції та тлумачення його як «діалогу можливостей» актуалізує розуміння концертності, разом з визначеннями «концертний діалог», «концертна діалогістика», як метафоричного поняття з відкритим концептуальним полем, зокрема передбачаючим певний тип мислення, також спосіб спілкування, особистісні якості та прагнення, зокрема до *співучасті або змагання*, тобто актуалізує і особливе розуміння людської особистості, яка у добу романтизму «вступила у складні стосунки зі світом і сама стала цілим світом» (с. 48).

Відтак саме з боку структурно-сміслових якостей діалогу до сфери концертності входять, як певні передумови, *«позамузичні» чинники та обставини*, серед яких «різновекторні засади соціальної практики», дуальна сутність світу у цілому, також «ігроїзація соціокультурних відносин і самого способу життя», святковість, такі опозиційні відносини, як «індивідуальне – колективне», «особистісне – соборне», «одиничне –

загальне», «приватне – суспільне», «людина («персона») – соціум, рок, світ», деяке інше (див. с. 55 дис. і далі).

Багатошаровість діалогічних відносин, зокрема таких, що увійшли до часопростору європейської музично-академічної традиції, тобто перетворились на музично-мовні складові, визначає особливу *семіотичну природу партитури* в інструментально-оркестровій творчості Й. Брамса, що дозволяє дисертанту вбачати в явищі партитури втілення принципів індивідуального мислення композитора, як концертно-симфонічного, так і фортепіанного, тобто синтетичного (можна сказати, й синергійного).

Враховується і поліхромність роялю, і його теситурні можливості, «що не поступаються оркестру будь-якого складу», і властива йому «двоїстість», «що дозволяє продукувати у рівній мірі тонкі обертони людської душі та героїку, інтимність монологічного висловлювання і грандіозність особистісних спонукань, делікатну сповідальність та віртуозний блиск, інтровертність та екстравертність вираження»; відзначається також «емблематичність звукообразу фортепіано для музичного романтизму, і роль виконавської віртуозності, в першу чергу, як піаністичної, оскільки у симфонічній партитурі відсутні темброві «дублери» (с. 60-61 дис.).

Завдяки виявленню утворюваної за допомогою фортепіано «небувалої звукової реальності» дисертант досягає можливості визначати *семантику сольного-оркестрового концерту* як буття «людина-у-світі» (с. 65), що й означає «*позамузичне розширення*» діалогічного смислового поля фортепіанних концертів Й. Брамса – як предмету виконавської інтерпретації та подальшого художньо-діалогічного перетворення.

Водночас «звукова реальність» фортепіанних концертів розкривається і як явище суто музичної «стильової множинності», зумовлене так званою «вторинністю» брамсівської музичної мови, що іноді приймає форми міжособистісного діалогу, тобто поглиблює семантику фортепіанних концертів до рівня *міжстильового внутрішньо-композиційного діалогу*.

Дуже афористично-влучним видається вислів дисертанта, що Й. Брамс є композитором, який завершує романтичну епоху, а його творчість – можна сприймати як її завершальне слово. Д. Кашуба знаходить в творах Й. Брамса прикмети стильових комплексів Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, різноманітні «чужі» музичні висловлення та прийоми, що, на погляд дисертанта, «визначає діалогічність мислення Й. Брамса» на рівнях музичного тексту: «від тематичних «схожостей», алюзій і цитат до глибинних його шарів», всередині тематизму та драматургічних рішень (див. с. 70-71 і далі). Важливим текстологічним спостереженням постає виявлення провідної семантичної функції хоральної сфери у творчості Брамса, зокрема у його фортепіанних концертах, котра тлумачиться автором роботи як «”багатоголосне” спілкування: з Й. С. Бахом, Ф. Мендельсоном й німецькою протестантською культурою в цілому» (с. 72-73).

Опрацювання «чужих слів», серед яке проступає діалог «різних свідомостей», а далі – прикмети різних історично-стильових музичних форм, розглядається Д. Кашубою як основа композицій фортепіанних концертів, від якої йдуть, відштовхуються виконавські ідеї та стилістичні пролонгації.

Так, стосовно Другого фортепіанного концерту відзначається, що він спирається на стратегію «діалогу стилістик» (с. 81), завдяки чому проявляються якості і концертності, і симфонічності: «мислення данностями, котрі утворюють узгоджену в часопросторі послідовність композиційно-драматургічних подій», та «мислення категоріями причинності та становлення, що опредметнюється в принципах цілепокладання і наскрізного композиційно-драматургічного розвитку» (саме так у дисертації визначаються, як темпоральні композиційні явища, принципи концертності та симфонічності, завдяки поєднанню яких, на думку автора роботи, «інструментальний концерт не поступається симфонії у здатності відтворювати образ буття на високому рівні художнього узагальнення», див. с. 83).

Таким чином, відзначені вище теоретичні позиції, котрі визначають дисертаційну логіку, проростають одна з одної та утворюють спільну мережу тих композиційно-стильових характеристик, які відзначені прикметами діалогічного мислення та мовлення. Як пише Д. Кашуба, «”діалог-зустріч” концертності та симфонічності означає повернення до витоків, до того “протожанрового” ядра, з якого в історичному русі музичного мистецтва “проросли” і концерт, і симфонія, і камерно-інструментальний ансамбль, в основі яких у різних формах та проявах закладено принцип діалогу» (с. 104).

Отже, діалогічні відносини, що впливають на концертно-фортепіанну творчість Й. Брамса, характеризуються на досить високому рівні узагальнення, що не заважає дисертанту відкривати і деякі відмінні риси між циклами концертів. Зокрема, відзначається, що для Другого брамсівського концерту, на відміну від Першого, показовим є запровадження до оркестрової партитури камерного начала. «Немов повертаючись до витоків жанру, композитор використовує прийоми ансамблевого письма і розширює зону концертування, укрупнюючи таким чином концертну складову жанрового “діалогу”» (с. 117).

Саме на переході до третього розділу дослідження Д. Кашуби очевидно проступає *типологічний підхід до явища художньо-семантичного діалогу*, щоправда він залишається дещо «рандомним», але допомагає поєднувати між собою жанровий генезис та своєрідність музично-мовного контенту фортепіанних концертів Й. Брамса. У тому числі, в останньому, аналітично-виконавсько-спрямованому, розділі роботи провідним чинником постає *музичний час – темпоральні показники піаністичної та диригентської інтерпретації*, завдяки чому пропонується різновид «енергетичного діалогу» - як такого випромінювання «артистичної енергії», що «викликає відповідь, в результаті чого виникає сполучення енергетичних потоків або енергетичний обмін...» (див. с. 133-134).

Тут предметом специфікованого стилістичного темпорального аналізу стає процес «моделювання концертної синергії», як творча мета діалогу

соліста та оркестру, коли «безперервність енергетичного потоку» забезпечується інтерпретаційними рішеннями концертних опусів двома персонами: солістом та диригентом.

Від с. 141 і далі увага дисертанта зосереджена виключно на «темпоральних діях» цих двох персон – як на процесі керування потоком музичних подій-енергій, причому «ритмічна пульсація та метрична акцентуація часом виявляються чи не головними носіями музичного образу» (с. 144), а швидкісні та метроритмічні показники нотного тексту сприймаються як такі об'єктивні фактори, «які можуть слугувати відправним моментом для організації виконавського діалогу між його конкретними учасниками» (с. 151).

І хоча явище музичної темпоральності розглядається досить широко, як «виникаюче в результаті стиснення історичного досвіду в єдність розуміння музичного часу» (с. 145), проведений на його основі композиційно-драматургічний аналіз зумовлює виокремлення *лише двох різновидів інтерпретативного діалогу*, з суто структурно-темпоритмічної сторони: як *діалогу-співучасті та діалогу-змагання*, що, на наш погляд, дещо збіднює можливості характеристики виконавської інтерпретації як стилетворчого процесу, також і спроби типології музичного діалогу (діалогу в музиці) як образно-сміслового.

В спостереженнях дисертанта містяться дуже уважні й точні оцінки семантичного налаштування інтерпретацій піаніста та диригента – як двох паралельних площин, що відкривають полілогічну сутність брамсівського тексту, отже дозволяють вбачати у концертно-симфонічному виконанні суміщення різних типів діалогу, і на різних рівнях (з текстом, з іншими виконавцями, з традицією, з реципієнтами, як солістоквіуму тощо), відтак якість діалогу варто визначати у прямуванні до Ідеального-Над-адресату

(важливе поняття для М. Бахтіна), *свого* для кожного виконавця, і саме це робить цілісну інтерпретативну концепцію по справжньому символічною...¹

Але ці оцінки «не спрацьовують» щодо змістового ранжування діалогічних взаємодій.

Аналітичний розділ роботи насичений різноманітною, завжди виправданою та доцільною термінологією, хоча до категорії темпоральності у деяких випадках варто додати й поняття про спатіальність – просторові показники музичного тексту, крізь які виявляються «часовимірні одиниці». Взагалі, саме стосовно концертно-оркестрової практики дуже доречним видається поняття хронотопу – особливо жанрового хронотопу, що, на жаль, здається, жодного разу не було використаним у роботі.

Йдучи далі у напрямі деякої полеміки з дисертантом, хочеться зазначити, що типологія діалогу, у тому числі як прояву інтерпретативно-стильового виконавського мислення, була досить добре сформована та обґрунтована у дисертації Олени Потоцької, до якої Д. Кашуба не звернувся, хоча вона була б дуже корисною для розуміння діалогічних властивостей музичного жанру, взагалі – музично-сислової природи діалогу². Власне, більш повно можна було б представити і теорію діалогу М. Бахтіна, якщо вже вдаватися до типологічного підходу. І хоча дисертант посилається на присвячені бахтінському розумінню діалогу праці опонента (О. Самойленко), але також дуже «крапково», а іноді взагалі виникає дещо кумедна плутанина прізвищ, й опоненту приписуються «чужі» праці (див. позицію 89 у списку літератури та с. 41 дис.).

¹ Наведемо приклад: «...значна питома вага сольних висловів піаніста у Другому концерті, де Д. Баренбойм має можливість в повній мірі розкрити свою артистичну індивідуальність і найвищу піаністичну майстерність, дозволяє йому в сумісній грі з оркестром додержуватися паритетності та часової синхронності. Отже, тут виконавці демонструють діалог-співучасть. У Першому ж концерті, за винятком *Adagio*, де ролеві функції піаніста і диригента та зони концертування фортепіано і оркестру розділені, С. Челібідаке весь час намагається вибудувати єдину темпоральну, і як наслідок, композиційно-драматургічну лінію, Д. Баренбойм же, навпаки, усіма засобами піанізму підкреслює концертний «ген» цього твору, сольо-монологічну складову жанру, що подекуди приводить до певної розбалансованості часового параметру виконання. Фактично, тут діють дві комунікативні стратегії: піаніста і диригента, що обумовлює появу діалогу-змагання – не тільки двох творчих волей» (див. с. 197-198).

² Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.

Взагалі очевидно, що типологія діалогу «як універсалії, що діє на різних рівнях художнього твору..., тобто, в його середині, і назовні, в народжуваному інструментальним концертом жанровому просторі» (див. с. 23-24) потребує більшого зосередження на даній проблемі та присвяченій їй літературі, можливо залучення деяких інших прикладів піаністично-диригентської інтерпретації фортепіанних концертів Й. Брамса. Цінність обраних дисертантом художніх взірців безсумнівна, але вони не вичерпують усіх можливих прикладів вдалих «синергійних» інтерпретацій брамсівських концертів (згадаймо, наприклад, виконання М. Полліні та К. Аббадо).

Виникає припущення, що більш поглиблена диференціація та якісна оцінка різновидів діалогічної взаємодії у музичнотворчому процесі потребувала більшої послідовності стильових дефініцій, зокрема виокремлення компонентів стилю як виконавського феномена, у зустрічному русі з композиторськими стильовими настановами. Дещо зашифрованими залишаються номінації «авторського стилю» (с. 16), «стильової епохи» (с. 31), «стильової множинності» (с. 66), «історично-стильових видів висловлювання» (с. 76), «стильової парадигми» (с. 131) – стосовно фортепіанних концертів Й. Брамса. Виникає потреба у відповіді на питання, у чому полягає суттєва відмінність жанрового та стильового рівнів (типів) діалогу в музиці, зокрема, у фортепіанній творчості Й. Брамса? Також – завдяки яким стильовим механізмам музичне мислення та мовлення Й. Брамса набуває характеру монодіалогу, тобто – що ж слугує цим «моно-», тобто інтегративним авторським началом?

З іншого боку, текст дисертації переконливо свідчить про надзвичайно уважне ставлення дисертанта до усіх складових концертних композицій та способів, засобів їх виконання; він свідчить також про захоплення музичними ідеями та «стильовим образом автора», які можна знайти у фортепіанній творчості Брамса, про широку мистецтвознавчу ерудицію та міцне володіння аналітичним музикознавчим інструментарієм, включаючи професійні слухові рецепції та звукообразні рефлексії.

Отже, у цілому, треба зазначити, що дисертація Дениса Владиславовича Кашуби є масштабним музикознавчим дослідженням, котре дозволяє поглиблювати наукові уявлення про специфічні музичні аспекти явищ діалогу та мистецької синергії, дозволяє також оновлювати історичні та індивідуально-інтерпретативні фактори присвяченого творчості Й. Брамса музикологічного дискурсу, поглиблювати підходи до вивчення стильового мислення видатних композиторських та виконавських особистостей.

Жодних порушень академічної доброчесності в даному дослідженні не виявлено.

Насичена різноманітною, завжди добре згрупованою інформацією, логічно вибудована, дефінітивно розвинена й послідовна дисертація Дениса Владиславовича Кашуби вповні відповідає тим вимогам, котрі висуваються до досліджень на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі музичного мистецтва. Текст дисертації, зміст і обсяг опублікованих за темою роботи статей (у яких добре відображені головні ідеї дослідження) відповідають вимогам МОН України.

Відтак автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво).

Доктор мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи
ОНМА імені А. В. Нежданової

О. І. Самойленко