

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертаційне дослідження **Гаркуші Марії Володимирівни**
«Виконавська поетика вокального циклу українських композиторів
останньої третини ХХ - початку ХХІ століть:
концертмейстерська складова»,

представлене на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво,
галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Діяльність піаністів-концертмейстерів у єдності теоретичного і практичного аспектів неодноразово опинялася у фокусі наукового пізнання, чому є підтвердженням низка дисертаційних досліджень і монографій, посібників і методичних розробок, численних публікацій статей та доповідей, котрі охоплюють широке коло різноманітних питань. Тим ціннішим є знайдений дисертанткою і запропонований до вивчення *новий проблемний ракурс*. Його *актуальність* полягає у наступному:

1. *обраний матеріал дослідження* відбиває крізь призму виконавсько-концертмейстерської поетики по суті художню мапу сучасного українського музичного мистецтва. Дисертанткою осмислюються пошукові шляхи своєрідного тандему «композитор – піаніст» у царині камерно-вокальної творчості, які, розпилюючись назовні, окреслюють самобутній індивідуально-скерований синтетично-інтеграційний культурний простір;
2. *аргументована дослідницька позиція* спирається на затребувані сьогоденням засади міждисциплінарного підходу, зокрема, концепт постнекласичного нелінійного стилю мислення, ідей інтертекстуальності та інтермедіальності, виконавської стратегії та системи топонімів тощо. Це зумовлює звернення до різних джерел філософської, естетичної, літературознавчої, психологічної, мистецтвознавчої наукової думки, утворюючи численні концентричні кола пізнання;
3. *осмислення механізму розвитку і вдосконалення концертмейстерської підготовки як окремої галузі сучасного виконавства*, котре, на думку авторки, «нерідко підходить до межі перформансу, так як насичено дієвістю та роллю виконавця, а не композитора як ключової фігури творчого процесу» (с. 26). Додамо до цього, що наявна концертно-комунікативна ситуація демонструє певні зміни, пов'язані як з комерціалізацією, конкурентністю «за слухача», високотехнологічністю і цифровізацією

мистецтва в цілому, так і з появою оригінальних музичних витворів, що висувають нові вимоги до фортепіанного супроводу і манери його виконання.

Осмислення нових завдань, які постають перед піаністом-концертмейстером у інакших художньо-контекстуальних реаліях, здійснюється за допомогою звернення до поетики як феномену і поняття гуманітаристики. Запропонований науковий дискурс, що представлений у перших двох підрозділах (1.1 і 1.2), увінчується авторською дефініцією, націленою на конкретизацію відповідної діяльнісної специфіки. *Виконавську поетику концертмейстера* представлено у вигляді комплексу відповідних дій (когнітивних, стратегічних, практичних), кінцева мета яких полягає у створенні художньо-цінної інтерпретації, адекватної музичному тексту, за допомогою діалогічної комунікації, принципів перекладацької герменевтики, створення виконавської топономіки тощо (с. 39). У кінцевих висновках запропоноване напочатку визначення набуває додаткового уточнення і узагальнення.

Постнекласичне соціокультурне середовище, котре потрапляє у фокус дослідження, віддзеркалюється у варіативній неповторності створеного художнього продукту (як результату і процесу). Концертмейстерська складова в цих умовах, на думку авторки, не може бути реалізованою за принципом моделювання чи підпорядкування існуючим алгоритмам. Множинність можливих рішень доцільно відтворити лише як «проект розгортання» складного творчого процесу, що викликає до життя нові концертмейстерські функції, однією з яких, поряд з режисерською, постає «*функція навігатора*» (с. 41). Нагальна потреба в актуальності виконуваного твору (постнекласичної «гілки») для сучасного слухача вимагає нової концертмейстерської креативності, яка найбільш показово проявляється у наступній тріаді: генерація ідей – саморозвиток – продуктивність (с. 47). Обґрунтування і розкриття змісту цієї тези в контексті структури творчої діяльності піаніста-концертмейстера міститься у підрозділі 1.3. Як висновок, специфіка концертмейстерської діяльності піаніста у постнекласичній царині проявляється у «процесуальності нелінійного характеру, напрямки якої є водночас заданими та незаданими» (с. 56), де: *генералізація ідей* з урахуванням відповідного / обраного контексту регламентує постановку тих чи інших виконавських завдань (від макро- до мікро-); *саморозвиток* визначає симбіоз продуктивного та репродуктивного типів самореалізації, що формує стрижневу комунікативну стратегію та відповідає за інтерпретаційний «проект» на всіх етапах його виконання; нарешті, *продуктивність* пізнається через виконавський стиль та тип художнього

мислення, що існує в діалозі з сучасною концертною практикою, її мінливістю, протиріччям, мобільністю та злободенністю. В контексті обраної проблематики запропоновано дефініцію *«продуктивність концертмейстера у постнекласичній модифікації»* (с. 93), яка розкривається через стильову та жанрову плюралістичність, швидкість індивідуальних мисленневих і виконавських реакцій, контекстуально-слухні інтерпретаційні рішення.

«Проектувальний процес» (с. 68) створення інтерпретації концертмейстером у зазначених умовах має нелінійний діалогічний характер і реалізується, зокрема, через «пластичне зчитування твору» і наявність індивідуального креативного комплексу (підрозділ 1.4). Цінним та перспективним вбачається наступний висновок дисертантки: «піаніст через прийоми отримує тактильний “опис” пластичної “фізіогноміки” композиторського відчуття фактури – цілісне відчуття його руки. Це допомагає надалі “зчитувати” пластичний код у будь-якому творі автора, що вивчається, “бачити” у внутрішньому почутті властивий автору індивідуальний “образ” руки і приступати до освоєння тексту з напрацьованими уявленнями про пластику композиторської школи» (с. 63). Власне визначення має і введений авторкою термін *«креативний комплекс»* (с. 66), який передбачає комбінування різних психологічних якостей особистості у творчій діяльності, що сприяє створенню оригінального художнього продукту / концертмейстерської інтерпретації через індивідуальне «зчитування» різних інформаційних кодів.

Спираючись на засади герменевтики, дисертантка висуває ідею художнього перекладу як одну з домінант виконавської поетики концертмейстера (підрозділ 1.5), яка реалізується на практиці за запропонованою системою. Згідно з нею концертмейстерський шлях опанування сучасного твору відзначається певною стадіальністю: від активізації художнього мислення через інваріант тексту, нелінійний виконавський стиль, актуалізацію креативного комплексу, когнітивний аналіз до інтерпретації глибинної та поверхневої структури тексту (с. 70). Результатом художньо-когнітивних процесів, спрямованих на відтворення адекватної першоджерелу інтерпретації, постає формування у «виконавському фокусі» (за Г. Вульфом та А. Морнеллом; с. 77) відповідної *топоніми концертмейстерської діяльності*. Підхоплюючи авторські думки, припустимо, що наданий алгоритм, який містить вектори можливих художніх пошуків виконавця-піаніста, може слугувати й своєрідним «трафаретом» перевірки переконливості обраної концертмейстерської стратегії (чи всі етапи пройдено та осмислено, чи є невраховані «прогалини» сприйняття, чи збережено та продумано образно-змістовні логічні зв'язки у всій текстовій ієрархії).

Обґрунтовуючи специфіку сучасного виконавського стилю піаніста-концертмейстера (підрозділ 1.6), дисертантка наводить систему перехресних та взаємодіючих характеристик (рис. 3, с. 87), серед яких фігурують типи виконавських стратегій, виконавська дотична технологія, артистизм і експресія, нелінійність мислення, арсенал виразових засобів тощо. Базовими складовими концертмейстерської майстерності називаються музичне мислення, піанізм і психологія занурення (рис. 4, с. 91). В заданих жанрово-стильових умовах звернення до останнього терміну вбачається досить влучним, адже «immersion psychology» («психологія занурення») активує нові «ключі» взаємодії з художньою матерією (у найширшому розумінні), серед яких зміна фокусу уваги, втрата або розмивання відчуття часопростору, транспозиція емоційної сфери, створення ефекту присутності тощо.

Теоретичне осмислення феномену концертмейстерської діяльності в сучасній концертно-виконавській парадигмі, здійснене у Розділі I «Поетика як вияв художньо-інтерпретаційного мислення концертмейстера», віддзеркалюється у практично-ілюстративних аналітичних нарисах Розділу II «Виконавська та жанрова поетика у процесі художнього перекладу сучасного українського вокального циклу»¹. У полі зору авторки (підрозділи 2.1-2.7) знаходиться творчість українських композиторів – В. Скуратовського (цикл «Пам'ять про сонце» та музика до п'єси Лопе де Вега «Валенсійська вдова»), В. Польової («Тут» як частина великого циклу «Сад каменів»), В. Губаренка («Осінні сонети»), І. Карабиця («Пастелі»), Л. Дичко («Настрої»), М. Скорика («Три весільні пісні»), Б. Фільц («Калина міряє коралі»), О. Яковчука («Сливи цвіт»), Ю. Іщенка («Три сонети Ронсара»). Важливим в контексті концертмейстерської поетики постають позначені авторкою «точки вибору» (відповідно нелінійному мисленню), які представляють собою «ті моменти у творі, в яких виконавцю відкриваються декілька варіантів подальшого розвитку, вибір яких залежить від нього» (с. 115), його художнього і виконавського «багажу» та широти музичного мислення.

Щирий інтерес рецензента щодо представленої в дисертації теми мотивує до традиційного в жанрі рецензії наукового діалогу. Отже, в межах дискусії пропонуються наступні запитання.

1. У дисертації Ви надаєте визначення поняттю «виконавське завдання концертмейстера», під яким розуміється «певна дія, засіб опанування музичного тексту, який спрямовано для реалізації локальної або

¹ В Анотації цей розділ фігурує під назвою «Виконавська поетика вокального циклу сучасних українських композиторів у фокусі концертмейстерської майстерності» (с. 7).

генеральної (кінцевої) мети та на аргументованість та виправданість інтерпретації» (с. 48). Як вбачається, таке формулювання постає універсальним для будь-якого виконавця, однак не відбиває специфіку саме концертмейстерської діяльності, концертмейстерського завдання. Отже, чи можете Ви запропонувати відповідне уточнення або пояснити свою думку з цього питання?

2. Однією з необхідних складових концертмейстерської діяльності постнекласичного художнього простору Ви називаєте контекстуальність (з чим важко не погодитись), яку трактуєте як «залучення широких, будь-яких за природою художніх та позахудожніх текстів для створення індивідуальної інтерпретації» (с. 48). Чи можете Ви навести приклад реалізації такої контекстуальності, спираючись на власний виконавський досвід? Чи є вона обов'язковою умовою для виконання творів окресленого жанрового сегменту?
3. Звертаючись до поняття креативності, як Ви корелюєте його з поняттям творчості? Чи є різниця, специфіка чи спорідненість цих термінів, на Вашу думку? В чому постає відмінність креативного комплексу від творчого підходу?
4. Питання, що виходить з попереднього: зосереджуючись на виконавській креативності концертмейстера у постнекласичній художній площині, Ви спрямовуєте увагу, перш за все, на відмінності, що відзначають / формують специфіку діяльності. Проте чи є все-таки стрижневі константи концертмейстерської майстерності, котрі забезпечують наступність, успадкування традицій? В чому вони полягають і чи є необхідною умовою успішної інтерпретації вокальних циклів кінця XX – початку XXI століття?
5. Нарешті, останнє запитання. У Висновках дисертації Ви маркуєте новий тип особистості сучасного концертмейстера «як суб'єкта із нелінійним мисленням, варіативним та *ризоматичним* сприйняттям» (с. 153; курсив мій – К. П.). Як Ви вважаєте, чи можна, варто або потрібно розвивати ризоматичне мислення у навчальному процесі вищої школи? Чи все-таки має бути індивідуальний концертно-виконавський рефлексивний досвід? Чи не суперечить таке мислення академічній традиції? Цікаво почути Ваші думки з цього приводу.

Серед зауважень, які є необхідним атрибутом рецензування, вимушені констатувати наявність друкарських помилок² і стилістичних похибок, які дещо ускладнюють органічне (так би мовити, «проточне», логічне структуроване) сприйняття тексту. Водночас це немов втілює на рівні алюзійності відправний концепт постнекласичної нелінійності мислення, що відбивається у створенні своєрідного квесту-«дзеркала» для читача. Звідси можна пояснити певну тезисність подання думок, повернення-повторність, ефект перестрибування, будування цілісної картини за технікою колажу тощо. Переконані, що це є наочною демонстрацією того, як матеріал впливає на дослідника, що вочевидь свідчить про його глибоке «занурення» в обрану проблематику.

На думку рецензента дещо перебільшена кількість цитувань, що пояснюється обраною науковою стратегією проєкції та екстраполяції певних ідей на конкретний музичний / мистецький феномен згідно з настановами міждисциплінарного підходу. Проте деякі цитовані фрагменти було би доречніше надати у вигляді парафразу з відповідним посиланням. У той же час дивує відсутність посилання на джерело наведених слів естонського піаніста Іллі Іварі (с. 56) та недостатньо коректне подання інформації, пов'язаної з теорією діяльності О. М. Леонтьєва (с. 81), котра наводиться за інтернет-матеріалами А. В. Гордієнко (на жаль, обидва прізвища відсутні у списку літератури, що є, вірогідно, прикрим непорозумінням).

Серед беззаперечних переваг цієї роботи постає широке звернення до наукових напрацювань вітчизняної, зокрема, харківської музикознавчої школи. В цьому контексті дещо засмучує відсутність дисертаційного дослідження А. С. Калініної «Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття» (Харків, 2022), де виявлено базові принципи співвідношення слова і музики, осмислено складні процеси композиторського формування відповідного комплексу стилістичних засобів щодо втілення вербального першоджерела, визначено домінантні художні стратегії на широкому доробку творів, в тому числі українських авторів. Звернення до повного тексту дисертації могло посприяти посиленню теоретичного підґрунтя представленого дослідження більшою мірою ніж наведена у списку літератури єдина стаття (позиція № 62), присвячена творчості Л. Дичко. Зауважимо, що список літератури заслуговує на певну корекцію, оскільки в ньому фігурують прикрі неточності, пов'язані з огріхами оформлення. Водночас відзначимо наявність необхідних іноземних джерел англійською,

² Між іншим, помилковим вбачається написання слова «перЕфраз» (підрозділ 2.7), адже мається на увазі стійке поняття «перифраз», яке походить від дав.-грец. *Περίφρασις* і застосовується, зокрема, для позначення способу вираження думки непрямым, описовим шляхом.

німецькою та французькою мовами (21 позиція з 187), переконливі схеми, введення показових нотних прикладів. Яскравою ілюстрацією виступає і Додаток А, де представлено фотографії з фестивалю в Екс-ан-Провансі, – виконання циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта М. Герне та М. Хінтерхойзером у супроводі відеоінсталляції В. Кентриджа (с. 178) – що візуалізує авторський тезис щодо контекстуальності концертмейстерської діяльності (с. 48-50).

Підкреслимо, що висловлені критичні зауваження і запропоновані запитання свідчать про професійну зацікавленість рецензента представленими науковими здобутками авторки і не впливають на остаточну оцінку здійсненого дисертаційного дослідження, яке відзначається ґрунтовністю, оригінальністю, самостійністю, актуальністю, має безсумнівну практичну цінність та відповідає нормам академічної доброчесності. Анотація інформативно і повно розкриває основні положення наукової роботи. За темою дослідження опубліковано три одноосібні статті у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України. Зміст дисертації, відповідність отриманих результатів поставленим завданням, актуальність теми, наукова новизна, ґрунтовність Висновків, здійснена апробація, дотримання правил академічної доброчесності дозволяють констатувати наступне: представлене дисертаційне дослідження відповідає чинним вимогам «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженому Постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44.

Авторка дисертаційного дослідження **«Виконавська поетика вокального циклу українських композиторів останньої третини ХХ - початку ХХІ століть: концертмейстерська складова»** Марія Володимирівна Гаркуша заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво.

*Кандидатка мистецтвознавства,
доцентка, доцентка кафедри
концертмейстерської майстерності
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського*

Підпорінова К. В.