

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертаційне дослідження ПРОДОУС Євгенії Русланівни
**«Стильові домінанти музичного виконавства ХХ–ХХІ століть
(на матеріалі творчості М. Аргеріх та Н. Штуцманн)»,**
представлене на здобуття ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»,
галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Музичне виконавство традиційно перебуває на перетині двох вимірів: історично сформованих стильових закономірностей та індивідуального художнього мислення виконавця. Якщо перший окреслює культурно-естетичний горизонт інтерпретації, то другий визначає її неповторний творчий характер. Від «стилю епохи» до «національного звукового ідеалу», від константи до універсалії, наука про музику раз по раз шукає той «спільний знаменник», який дозволив би побачити за розмаїттям окремих творів і стилів єдину художньо-смыслову спрямованість. Саме в цьому проблемному полі постає дисертаційне дослідження Євгенії Продоус, яке пропонує на роль такого поняття категорію «стильова домінанта».

Актуальність дослідження зумовлена самою логікою розвитку сучасного музикознавства. Активне становлення музичної інтерпретології, у якій виконавець постає повноправним суб'єктом смислотворення, супроводжується пошуком понять, здатних описати індивідуальну логіку інтерпретації. Серед них – «стильова домінанта», що дедалі частіше з'являється в музикознавчих текстах для характеристики художнього мислення, стильових процесів та індивідуальної творчості митця, проте досі функціонує як апіорне, не набувши категоріального статусу. Ця розбіжність між зростанням ужитку й невизначеністю змісту й окреслює перше коло актуальності дослідження. Друге пов'язане з обраним матеріалом: постаті Марти Аргеріх та Наталі Штуцманн – знакові для виконавства другої половини ХХ–ХХІ століть – досі не отримали спеціального висвітлення у вітчизняній науці, а репрезентуючи різні виконавські сфери

(фортепіанну, вокальну, диригентську), дають авторці рідкісну змогу випробувати запропоновану категорію в неоднорідному художньому матеріалі.

Невипадково дисертантка, вибудовуючи свою концепцію, звертається до платонівського визначення творчості як «переходу з небуття в буття». Виконавський акт і справді є таким переходом: композиторський текст, що доти існував лише як можливість, як «схема», щоразу народжується наново у звучанні, стаючи, фактично, новим твором. Перший розділ – «Феномен виконавства у науковому дискурсі XX–XXI століть» – і є реконструкцією того, як європейська культура поступово визнала за виконавцем право на це «народження»: рух від античного розуміння митця як посередника вищого порядку до новоєвропейської постаті активного творця смислу простежено тут із рідкісною для виконавських дисертацій філософською ерудицією – від Платона, П. Абеляра й Т. Аквінського до І. Канта, Е. Кассірера, Г. Гадамера та У. Еко. Ця широта огляду не є самоціллю: вона потрібна авторці, щоб обґрунтувати поняття «естетична універсалія» й показати, що серед усталених настанов сучасного виконавства панівне значення мають романтизм та історично інформоване виконавство.

Центральним у концепції є обґрунтування категоріального статусу поняття «стильова домінанта», яке досі вживалося в музикознавстві як апріорне. Навколо нього вибудовується авторська система взаємопов'язаних понять, що дозволяє утримати в одному герменевтичному полі три різнорідні величини: надіндивідуальні естетичні універсалії культури, зафіксований композиторський текст та унікальний особистісний досвід виконавця. Завдяки цьому стильова домінанта постає не абстрактним теоретичним концептом, а дієвим аналітичним інструментом, покликаним унаочнити сам механізм переходу від загальнокультурного ціннісного горизонту епохи через індивідуальний стиль митця до живого звукового результату – художньо цілісної та комунікативно спроможної інтерпретації.

Особливо переконливим є розмежування домінанти й спорідненої «стильової константи»: якщо константа фіксує стає й повторюване, то

домінанта мислиться як рухлива, здатна трансформуватися й навіть із часом переходити у константу. Прикметним є й закорінення поняття у вченні Д. Узнадзе про установку – цілісний стан суб'єкта, що передує свідомому актові. Проте саме тут, у самому осерді концепції, зав'язується й перший вузол дискусії. Прагнення впіймати «ціле» через домінанту, яка виявляється мало не всюди – і в романтичному репертуарі, і в бароковій токаті, і в історично інформованому виконавстві, – ставить авторку перед випробуванням межею: *що ширше поняття, то більше воно ризикує втратити розрізняльну силу*. Тонкість, із якою дисертантка застерігає, що йдеться не про зовнішнє «романтизування» тексту, а про стратегію інтонаційного мислення, це випробування здебільшого витримує; і все ж питання про те, де саме пролягає межа романтичної домінанти, лишається відкритим – і радше окреслює перспективу подальших досліджень, аніж свідчить про ваду концепції.

Друге випробування концепції – вже не логічне, а слухове – відбувається у другому розділі, на живому матеріалі виконавських інтерпретацій. І тут авторка постає передусім як музикант. Порівняльний аналіз Токати c-moll BWV 911 Й. С. Баха у двох записах М. Аргеріх (1966 та 1979 років) та в зіставленні з версією її вчителя Ф. Гульди вибудовано з тонким відчуттям деталі – темпових співвідношень, агогіки, артикуляції, риторичної символіки висхідного звукоряду. Так само переконливо витлумачено інтерпретації Ф. Шопена, Р. Шумана, Л. Бетховена й А. Хінастери, а у творчості Н. Штуцманн – взаємодію романтичної та історично інформованої домінант, де рідкісний контральтовий тембр постає первинним темброво-інтонаційним ресурсом індивідуальності співачки. Окремої згадки заслуговує коректно уведений гендерний вимір, що розкриває соціокультурну рецепцію обох мисткинь, не підмінюючи собою власне стильового аналізу.

Саме тут, на висоті аналітичних розділів, оприявнюється й природна напруга задуму. *Дисертація прагне через дві – нехай і знакові – постаті відомих виконавиць дати узагальнення про виконавство XX–XXI століть загалом*; і що переконливіші конкретні аналітичні роздуми, то наполегливіше постає питання

про правомірність такого узагальнення. Додамо, що *доказовість слухових спостережень, які нерідко спираються на конкретні такти й розділи форми, лише зростає за наявності нотних прикладів, яких у роботі, на жаль, бракує.*

І все ж найцінніше в дисертації Є. Продоус – це, як не парадоксально, те, що вона відкриває більше питань, ніж закриває. Стверджуючи живучість «романтичної універсалії» у XXI столітті, авторка апелює до збереження концертної моделі XIX століття – культу соліста, сцени, зосередженого слухання. Але ця модель, як побіжно визнає й сама робота, тримається не лише на естетичній інерції, а й на потужній індустрії – звукозаписних брендах, кураторських стратегіях, ринку класичної музики. Тут концепція торкається обширу, до якого ще не входить, – соціокультурної та економічної (маркетингової) зумовленості того, що ми схильні пояснювати суто естетично. Утім, це знову ж радше вказівка на перспективу: постановка проблеми в такому масштабі вже вказує напрям, у якому тема може бути продовжена.

Оцінюючи теоретичну й практичну значущість дисертаційного дослідження Євгенії Русланівни Продоус, його методологічну новизну та обсяг опрацьованого емпіричного матеріалу на високому рівні, рецензент, відповідно до академічного канону, вважає за необхідне висловити низку конструктивних **запитань**, що мають на меті окреслити перспективні напрями для подальшої наукової дискусії під час публічного захисту:

1. За якими критеріями можна встановити *відсутність* романтичної стильової домінанти у виконавській інтерпретації? Де, на Вашу думку, пролягає межа між романтичною домінантою як аналітичною категорією та загальною тенденцією до індивідуалізації сучасного виконавства?

2. Чи є «стильова домінанта» передусім характеристикою *індивідуального* виконавського стилю, чи *надіндивідуальною* універсалією доби? І що методологічно уможливорює перехід від двох постатей до узагальнень щодо виконавства XX–XXI століть у цілому?

3. У контексті аналізу наукової новизни роботи надзвичайно плідним видається прагнення авторки надати подальшого розвитку вже усталеним в

українській інтерпретології концептам. Водночас, у порядку наукової дискусії, вважаємо за доцільне звернутися до здобувачки із запитанням: у чому полягає принципова аналітична перевага категорії «стильова домінанта» порівняно з уже усталеними в інтерпретології поняттями – «індивідуальний стиль музиканта-виконавця» (О. Катрич), «твір виконавця» (І. Сухленко), «комунікативні стратегії» (Ю. Ніколаєвської)?

Висловлені міркування й запитання мають характер наукової дискусії й аж ніяк не применшують цінності здобутого. Побажанням лишається хіба *термінологічна уніфікація самої дефініції, що подекуди коливається між «установкою» та «настановою».*

Наукова новизна отриманих результатів не викликає сумнівів: уперше у вітчизняному музикознавстві виконавство ХХ–ХХІ століть представлено як систему естетичних універсалій, обґрунтовано категорію «стильова домінанта» та введено в науковий обіг поняття «романтична стильова домінанта». Основні результати достатньо повно висвітлено у трьох одноосібних статтях у фахових виданнях (категорія Б), затверджених МОН України; анотація адекватно репрезентує зміст праці; порушень академічної доброчесності не виявлено.

Дисертація Продоус Євгенії Русланівни «Стильові домінанти музичного виконавства ХХ–ХХІ століть (на матеріалі творчості М. Аргеріх та Н. Штуцманн)» є самостійним, завершеним і концептуально цілісним дослідженням, що відповідає вимогам «Порядку присудження ступеня доктора філософії...», затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. № 44, а її авторка заслуговує на присудження ступеня доктора філософії в галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П. Котляревського

Катерина ЛОЗЕНКО