

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

Геді Анастасії Іштванівни

«ОСОБЛИВОСТІ УГОРСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕШАНО З ОРКЕСТРОМ Б. БАРТОКА»,

представлену до захисту на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Свій відгук прагну розпочати красномовним висловом знаного угорського музикознавця і музичного критика Бена Саболячі: «Якщо люди майбутнього колись захочуть дізнатися, як боролася і страждала людина нашої епохи і як нарешті віднайшла вона шлях до духовного звільнення, гармонії і світу, знайшла віру в себе і в життя, то, звернувшись до прикладу Бартока, вони побачать ідеал непорушної сталості та взірець героїчного становлення людської душі»¹.

Талановитий композитор, просвітник, піаніст, музикознавець-фольклорист, який у цілому світі визнається за найбільш впливового новатора ХХ ст. Універсалізм Бели Бартока втілюється не лише у масштабності його різнобічної діяльності, а й у всеосяжності вибудованої ним у своєму мистецтві картини світу. У його естетиці взаємопов'язані загальнолюдські та національні ідеали, синтез яких породжує багатомірність музичного світу, змістовного та стилістичного діапазону творчості композитора. Музична гордість не лише угорського народу, а й усього мистецького Макрокосмосу.

У сучасному музикознавстві дотепер не послаблюється інтерес дослідників до творчості Б. Бартока у різних аспектах, водночас у ній знов-таки залишаються «непобачені сторінки», «непомічені нюанси», розкрити які й покликані нові розвідки. І якби часто не звертались науковці до проблем багатомірної творчості цього композитора, якби ґрунтовно її не досліджували, однаково це виявиться тільки ще одним кроком на шляху до заглиблення у таємниці мистецького феномену яскравого угорського Майстра. Як правдивий геній, Він передбачив майбутнє музичної культури, Світу та Космосу.

¹ За: <https://www.belcanto.ru/bartok.html>

Поперед усе слід зауважити, що для українського музикознавства варте схвалення промовисте гасло дисертації А. Геді про необхідність наукової переоцінки значення виконавської діяльності Б. Бартока в контексті еволюції композиторського стилю, а також ролі композитора як провідника національного стилю. Позаяк національний стиль – це душа народу, його образ, з яким сприймається світом. У ньому закодовані минуле нації, особливості її менталітету, шляхів історичного розвитку, акумульовані характер, ідеали та власна гідність, збережені та примножені впродовж історичного розвитку. Тому шлях до пізнання народу лежить через розуміння його національних цінностей, що вкрай важливо у часи, коли роль національного постає своєрідним показником ментальної приналежності кожного митця до своєї нації.

Досліджуваний у дисертації композиторський ареал належить до числа знакових у творчості Б. Бартока, які провокують найбільшу зацікавленість у мистецькому середовищі. Вважаю такий свідомий вибір не лише виправданим, а й вельми актуальним у тому широкому смисловому культурологічному полі, в якому нині знаходяться як музикознавці, так і виконавці. Адже Барток був і блискучим виконавцем, залишивши яскравий зблиск в історії піаністичної культури ХХ ст. Його гра, захоплюючи слухачів піднесеністю, запалом та напругою, незмінно знаходилася в органічній єдності інтелектуального і виконавського Я.

Про головний намір розвідки сповіщає не лише її назва – представити твори для фортепіано з оркестром Б. Бартока як мистецький феномен, а й обраний дисертанткою музикознавчий дискурс – виокремити предмет аналізу, обґрунтувати методологію дослідження, збудувавши модель предмету, проаналізувати історію питання, викласти результати, надати оцінку проведеного дослідження, окреслити напрям практичного значення результатів для подальшого послуговування.

Разом з тим у розвідці А.Геді поєднано два дискурси – музикознавчий і виконавський, з тим що окреслені проблемні зони зумовлені її фахом. І для обрання аналізу заявленої проблеми А. Геді мала вагомні аргументи – знання її зі середини. По-перше, виходячи з прізвища та патроніма, є наполовину угоркою – як при цій нагоді не схвалити її усвідомлений патріотизм! По-друге, А. Геді виконувала деякі фортепіанні твори – зокрема, Третій концерт Б. Бартока, робота над яким свого часу і підштовхнула дослідницю до обрання саме цієї теми розвідки.

Тож ще раз заакцентую – музикознавчий дискурс дослідження переконливо поєднується з виконавським. І що у цьому важливо – у сучасному виконавському середовищі ключовим моментом фахової діяльності людини є пошук життєвого сенсу за допомогою професійної творчості, яка постає для неї не лише суттю власного часопростору, а й можливістю проявити свої життєві позиції у соціальному колі, ствердити їх. А надто це стосується виконавства як фаху. Тож цілком переконливим постає твердження А. Геді: *«Прийшов час по-новому оцінити творчість Б. Бартока, знявши з нього «кліше» експериментатора, розгледіти глибинні риси стилю, які вказують на його приналежність до «золотого фонду» музичної традиції ХХ століття, що в час глобалізації становить класику світової культури з яскраво визначеним національним образом світовідчуття»* (с. 65 дисертації).

Заявляючи головною метою дослідження – простежити персоніфікацію індивідуально-авторського стилю Бели Бартока на матеріалі його фортепіанної творчості з урахуванням ментальностей національного угорського стилю та виконавської складової, А.Геді формулює достатньо широке коло завдань, успішно вирішених у розвідці. Окреслимо серед них ті, які засвідчують новизну результатів, а саме:

- висвітлено генезу фортепіанного концерту в творчій практиці Угорщини;
- розкрито еволюцію фортепіанного стилю Б. Бартока як шлях кристалізації індивідуального-авторського мислення через засвоєння національної традиції;
- охарактеризовано концепт «звуковий образ фортепіано» на матеріалі творів великої форми для фортепіано з оркестром у творчості Б. Бартока;
- унаочнено еволюцію фортепіанного стилю митця як траєкторію (внутрішній рух) від оркестрового трактування інструменту (загальноромантична тенденція та національна традиція Ф. Ліста) до ударно-безпедального (у фольклористичних опусах) аж до неокласицистської парадигми пізнього періоду;
- надано характеристику виконавської діяльності Бартока-піаніста як чинника впливу на звуковий образ фортепіано;
- визначені стильові засади трактування великої форми в жанрах концерту Б. Бартока як синтез європейської та національної традицій.

Дисертація має чітку структуру, окреслену логікою самого дослідження, та складається з трьох розділів, які ґрунтовно витлумачують кожне зі заявлених завдань: «фольклорний матеріал як підґрунтя творчого методу», «формування фортепіанних творів великої форми у доробку попередників», «твори для фортепіано з оркестром Б.Бартока в аспекті взаємодії національних особливостей та індивідуального творчого підходу».

У вступі обґрунтовано актуальність дослідження, його мета, предмет і об'єкт, лаконічно і коректно охарактеризовані методи й теоретична база, практичні результати.

Текст дисертації має дедуктивний характер, який позначений логічним розгортанням думки (від загального до конкретного). Головна ідея дослідження – стилістика композитора щільно пов'язана з національним корінням – наскрізно «звучить» впродовж усього тексту. Розгляду окресленої проблеми слугує і методологічне підґрунтя пошуку, яке перетворилося на міцну платформу для розробки всієї концепції, з отриманням вагомих наукових результатів.

Використовуючи структурно-функціональний, жанрово-стильовий, виконавський та системний методи, у дисертації простежено зв'язок творчості Б. Бартока з культурно-історичним контекстом, з фольклорними коріннями, представлено цілісну картину формування його творів для фортепіано з оркестром.

Фокусуючись саме на композиціях для фортепіано з оркестром композитора, А. Геді знаходить фольклорне підґрунтя цього феномену. І на цьому слід зупинитися окремо. Дисертантка звертається до цього сегменту композиторської творчості Б. Бартока, виявляючи власний підхід до аналізу проблеми. Адже, як відомо, завдяки ґрунтовному дослідженню композитором угорського фольклору у його доробку з'явилися не лише фольклорні публікації та наукові праці з питань етнографії, а й численні музичні твори, органічно пов'язані з народними витоками.

Отже, вже у **Розділі 1** «Угорська культура в становленні та розвитку національних і ментальних домінант», який становить значний інтерес і позначений ґрунтовністю та широтою інформативного охоплення, розглядається фольклор як підґрунтя ментальних характеристик угорської культури. У його двох підрозділах висвітлено динаміку явища, починаючи від історичних передумов, аж до виникнення у XIX ст. музичного професійного мистецтва та фольклористики.

А. Геді доводить, що при детальному вивченні особливостей національного стилю того чи іншого народів, можна набагато глибше просякнути в суть композиторського задуму, знайти правильні рішення при будь-яких виконавських труднощах (як технічних, так і художніх), що значно полегшить і прискорить процес роботи над музичним твором.

Адже ключ до арсеналу засобів виразності знаходиться у середовищі національного фольклору, тому саме манера інструментального та вокального музикування детально досліджувалася Б.Бартоком з метою використання цих прийомів у своїй творчості. Вивчення фольклору постало, насамперед, творчим імпульсом для розвитку ритміки композитора у контрастних планах – вільної, водночас чітко організованої за токкатним принципом.

Відтак у **розділі 2** «Зародження і еволюція фортепіанного концерту в Угорщині» дисертантка спробувала розкрити розвиток жанру фортепіанного концерту в Угорщині з визначенням ментальних засад музичної культури, виявити характерні ознаки, що притаманні художньому світогляду Б. Бартока, простежити еволюція його фортепіанного стилю, висвітливши принципові відмінності використання угорських фольклорних елементів в творах композиторів-попередників. Адже знову лейтмотивом звучить твердження, що в аналізі індивідуального композиторського стилю необхідно виходити не лише з особливостей історичного стилю, а, насамперед, національного.

У цьому ж розділі дослідниця переходить до докладнішого аналізу виконавської складової творчості Б. Бартока–піаніста, що донині залишається поза увагою дослідників. А.Геді визначає еволюцію фортепіанного стилю Б. Бартока як рух від романтичної до неокласичної традиції, що виявляється в зміні музично-мовних ресурсів (особливостей організації музичної форми, мелосу, ритму, гармонії, фактури). Як наслідок, змінюється і звуковий образ фортепіано. Засаднича прикмета фортепіанного стилю митця – національна характерність, оповита ресурсами новітньої техніки музичної композиції. Аналізуючи аудіо-записи творів Б.Бартока, дослідниця виявляє провідні принципи його індивідуально-виконавського стилю: 1) просторовий поділ фактури, коли один звуковий пласт свідомо відходить на другий план (що йде від доби бароко); 2) витончена метроритміка, яка нівелює ударність у процесі звуковибування, змінюючи якість туше. У контексті аналізу еволюції фортепіанного стилю, А.Гезі розглядає і малі форми, як-от: Етюди (ор. 18) та Румунські танці.

У цьому ж розділі дисертанткою проаналізовано розбіжності у трактовці роялю Бартоком та Лістом (саме у творах великої форми за участі оркестру), де простежується цікава думка щодо того, що *«фортепіано у Бартока трактується як звукотворчий інструмент із надширокими можливостями, іноді його сольна функція втрачається, і рояль перетворюється на рівноправного учасника оркестру/ансамблю»* (Цит. за: с. 9 автореферату, с.111 дисертації).

Поза всяким сумнівом, ключовою особливістю композиторської творчості Б. Бартока є високий ступінь змін, які зазнають практично всі традиційні композиційні прийоми і засоби виразності. Видозмінюються засоби ладотональної організації, збагачуються і перетворюються гармонічна, темброва, ритмічна мова і навіть прийоми формотворення. Цей процес безпосереднім чином отримав свій розвиток саме у сфері композиторської творчості, зверненої до піаністів. Адже Б. Барток (поряд з С.Прокоф'євим, І.Стравінським та П. Хіндемітом) постав засновником новітнього фортепіанного виконавського стилю, відігравши значну роль в оновленні прийомів фортепіанного викладу.

Розділ 3 «Втілення національних рис у творах для фортепіано з оркестром Бели Бартока», який є найбільшим за представленим матеріалом, містить жанрово-стилістичний аналіз зразків великої форми в контексті національного стилю, та поділений на чотири підрозділи. Розбір виконаний за хронологічною ознакою, водночас застосований принцип жанрової класифікації: від традиційних жанрів усталеної системи європейської культури до оновлених і експериментальних. Розглянувши у *підрозділі 3.1.* концепти творчого методу Б.Бартока, дисертантка переходить до аналізу формування жанрів великої форми у творчості композитора.

Як ранній період фортепіанної (дофольклорної) творчості Б. Бартока розглядаються Рапсодія для фортепіано з оркестром та Скерцо для фортепіано з оркестром (*підрозділ 3.2*). Саме з цього сегменту фортепіанного доробку композитора дисертантка розпочинає жанрово-стилістичний аналіз його фортепіанної спадщини творів великої форми. Перші два фортепіанні концерти (*підрозділ 3.3*) дослідниця зараховує до зрілого періоду творчості композитора, умотивовуючи, що з плином часу у композитора посилилося тяжіння до створення більш розвинених, часом складних у технічному відношенні концертних п'єс, в тому числі і фольклорного типу. Саме це спричинило до появи у 1926 році Першого фортепіанного концерту, що ознаменував новий етап у творчості Б.Бартока, позначений рисами вищої

мистецької зрілості. А у 1931 році – Другого, насиченого величезною енергією ритму, гострими гармоніями, в яких значна роль належить політональним і поліладовим складовим.

Пізній стиль Б. Бартока представлений Концертом для двох фортепіано з оркестром і Третім концертом для фортепіано з оркестром, який, як відомо, став останнім опусом вже тяжко хворого композитора (*підрозділ 3.4*). Але диво! – незважаючи на свій важкий стан (і цілком не властиву для композитора приписку у рукописі партитури: «кінець»), Б.Барток зумів завершити творчий шлях музикою, просякнутою світлом і душевним теплом (не беремо до уваги недописані останні 17 тактів).

Розглядаючи еволюцію фортепіанних творів великої форми композитора, А.Геді доводить, що вони вражають поєднанням різко контрастних начал: первозданної сили, розкутості почуттів і суворого інтелекту; динамізму, гострої експресивності і зосередженої відчуженості; палкої фантазії, імпульсивності і конструктивної ясності, дисциплінованості щодо організації музичного матеріалу. Та тяжіючи до конфліктного драматизму, Бартоку далеко не є сторонньою і лірика, яка йде від народної музики, наповненої витонченою споглядальністю, філософською заглибленістю. Водночас переконливо звучить прикінцева думка про те, що *«роль фортепіано в творах крупної форми відображає еволюційний шлях композитора, починаючи з традиційного лістівського трактування інструменту, через виявлення ударних та звуко-кolorистичних його властивостей, до самотнього перевтілення набутого досвіду фортепіанної стилістики ХХ століття»* (с. 177 дисертації).

Завершуючи аналіз розвідки А. Геді та перераховування її позитивних чеснот, прагну перейти до дискусії, яка передбачена жанром опонентського відгуку. Насичений дискусійними думками текст дисертації Анастасії Іштванівни викликає беззаперечне схвалення, водночас дає підстави для окремих запитань і зауважень:

1. У Вашому дослідженні значну увагу приділено аналізу фольклорних традицій угорського народу. Ви згадуєте про зв'язки Бели Бартока з Україною та, зокрема, українськими фольклористами Ф.Колессою та Д.Задором. Та чи знаєте Ви, що Б.Барток вивчав і закарпатську народну музику, до чого (як Ви цілком вірно зазначаєте) його спонукала необхідність розв'язання більш розлогої проблеми: з'ясувати самотність угорського фольклору на підставі порівнянь з фольклором сусідніх народів? Про що, на жаль, не знайдено

- інформації у Вашому дослідженні. А він обстежував передгірну і гірську територію центральної частини Закарпаття: с. Верешмарт (нині Велика Копаня Виноградівського району), Салдобош (нині Стеблівка Хустського району). Обсяг звукозаписів склав 93 твори (народні пісні та інструментальні мелодії).
2. Репліка упродовж попереднього питання – я б не стала називати Дезідерія Задора закарпатським композитором. В енциклопедії, як і у Wikipedia його навіть названо радянським. Але він, звичайно ж, український композитор, який довгий час працював не лише в Ужгороді, а й у Львові (у 1963–1985 рр. був професором Львівської державної консерваторії). І я мала честь знати Дезідерія Євгеновича, коли ще була студенткою.
 3. Що Ви маєте на увазі, коли використовуєте визначення «угорці-мадяри»? Адже, наскільки відомо, угорці – це і є мадяри (угорською «*magyarok*»), нарід фіно-угорської мовної групи, переважаюче населення Угорщини. І, зазвичай, угорці застосовують визначення «мадяри» лишень як самоназву, самозаміну дефініції «угорці».
 4. Відомого угорського піаніста, якого Ви абсолютно справедливо обрали за еталон виконавської інтерпретації творів Б. Бартока, іменували Геза Анда (*Géza Anda*), а не Гейзо. У цьому контексті цілком резонним буде наступне питання – чому для аналізу Ви надали перевагу виконавській інтерпретації лишень угорських піаністів, водночас згадали не всіх? Зокрема, не згадали Габора Габоса, якому інтерпретація музики Ф. Ліста і Б. Бартока (а він виконував усі його три концерти) принесла багато нагород, серед яких – поважне лауреатство (1 премія Міжнародного конкурсу піаністів «Ліст– Барток», 1961).
А для розширення інтерпретаційного поля прагну дізнатися – чи знаєте Ви ще відомих виконавців фортепіанних творів Б. Бартока?
 5. Ви стверджуєте, що Барток-піаніст виступав у Москві, Ленінграді (виноска, с.1 автореферату, с.13 дисертації). А чи відомо Вам про його перебування в Україні – і не лише у Харкові та Одесі, а й у Львові? Адже у 1937 році Львівська філармонія запросила Б. Бартока як виконавця його Другого концерту для фортепіано з оркестром. До слова, існує стаття В. Барвінського про враження від цього перебування, що має назву «Барток у Львові» (часопис «Українська музика», 5, 1937), якій, на жаль, не знайшлося місця у списку використаних джерел дисертації.

Відомо також, що у часи перебування у Львові Б.Бартока було запрошено до Вищого музичного інституту (саме так колись називалася Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка), де він, до слова, міг бачитися та спілкуватися з українським фольклористом Ф.Колессою.

6. Обізнана, що Ви також виконували Третій фортепіанний концерт Б. Бартока. Отож – чи можете вважати себе однією з інтерпретаторок? І у цьому контексті резонним буде наступне запитання – що нового Ви внесли в своє інтерпретаційне рішення?
7. Про що йдеться у твердженні *«Третій концерт для фортепіано з оркестром кардинально відрізняється від попередніх двох, як пізній стиль, що інтегрує в собі попередній досвід»* (с. 13 автореферату). Якщо «інтегрує», то це означає «об'єднує у єдине ціле». Тоді чому «кардинально відрізняється»? Заперечуєте саму себе.
8. В якості наступного питання, а швидше роз'яснення прагну дізнатися: що таке «звучний образ фортепіано» (с.1 автореферату, сс. 2, 5, 19, 24 дисертації). Термін не дуже вдалий. Оскільки «звучний» – той, що чітко і виразно звучить, гучний і чистий, видає чисті, дзвінкі звуки. Може йшлося про ширше термінологічне визначення «звуковий» (що утворюється звучанням)?
9. Не зовсім влучною вважаю назву Розділу 2 дисертації – «Зародження і еволюція фортепіанного концерту в Угорщині». Адже у ньому Ви розглядаєте не лише фортепіанні концерти, а загалом твори великої форми для фортепіано з оркестром. Тому, швидше, цей розділ мав би мати назву «Зародження та еволюція творів великої форми для фортепіано з оркестром в угорській музичній культурі» (чи композиторів Угорщини).
10. Прагну наголосити і на не завжди точній транслітерації деяких імен-прізвищ. Вже згадувала – Геза Анда. Близького товариша Ф.Ліста, угорського скрипаля звали Ременґі Еде, а не Ремені (с. 55 дисертації). Професора Ленінградської консерваторії, який вивчав вірменський фольклор, іменували Христофор КушНарьов (виноска, с.119 дисертації).

Також дозволю собі кілька реплік щодо деяких проблемних теренів дисертації. Йдеться про не завжди грамотне володіння українською мовою, часте використання кальки з російської мови (як-от: продовжувач →

спадкоємець, відноситься → належить, зіграти → виконати [«зіграти» – це взяти участь, провести час у якій-небудь грі] тощо).

До того ж – твори великої форми, а не крупної, оскільки дефініція «крупна» є калькою з російської. Як витлумачує «Словник української мови»: крупний – те саме, що грубий, протилежне дрібний. Приклад: крупне зерно, крупний пісок².

Крім того, не «виконавча діяльність» (с. 9 автореферату, с. 65 дисертації), а «виконавська». Виконавча діяльність – це здійснення рішень, що прийняті органами законодавчої влади.

Поза тим й окремих мовних зворотів, фразеологізмів: «*віддаючи перевагу*» (с. 11 автореферату, сс. 4, 63, 99, 110, 113 дисертації) → мабуть мовилося про «*надання переваги*». Існують своєрідні тонкощі застосування цього дієслова – віддавати борг, але надавати перевагу, допомогу тощо.

Чи «*витписавши менше складностей для оркестру*» (с.12 автореферату, с. 139 дисертації) – мабуть, «*зробив менш складною партію оркестру*»?

Як і дієслово «*виділяти*», яке цілком закономірно належить медико-біологічній сфері. Адже у царині музикознавства є стільки його синонімів! – виокремити, підкреслити, зазначити, зосередити, увиразнити, акцентувати. Отож залишимо дефініцію «*виділити*» медикам і біологам.

Зупиняючись у своїх запитаннях і зауваженнях, переходжу до завершальних роздумів.

Дослідження А. Геді звернене як до музикознавців, так і до музикантів-практиків. Основні його теоретичні положення, як і численні аналітичні частини можуть стати матеріалом у викладанні навчальних курсів з фортепіанного мистецтва, історії сучасної музики, сучасного виконавства та музичної інтерпретології. Також використані у педагогічній та концертно-виконавській практиці, поза тим як у розвідці запроваджені нові виміри виконавсько-стильових параметрів діяльності митця як ретранслятора емоційно-філософських настроїв та ідей, редактора та інтерпретатора власних опусів для фортепіано.

Ба більше переконана, подібний аналіз концепції у жанрі творів великої форми для фортепіано з оркестром дозволить збагнути це явище як важливий виконавський фактор, спрямований на взаєморозуміння композитора та виконавця(-ів). Воднораз осягти це крізь призму усвідомлення фортепіанного мистецтва композитора, що відображає національну

² Словник UA: Портал української мови та культури: <https://slovyk.ua/index.php>

специфіку музичної мови через засвоєння ментальностей угорської традиційної культури та розуміння авангардних явищ в сфері фортепіанної технології ХХ ст. Певні спостереження щодо техніки фактурного письма Б.Бартока можуть зацікавити і молодих композиторів.

Також слід зазначити, що теоретичні положення розвідки стануть цікавішими і ціннішими за умови, що А. Геді поділиться своїми аналітичними враженнями та естетичними оцінками, з часом переформатувавши дисертацію у науковий посібник.

Оформлення тексту дисертації А.Геді заслуговує позитивної оцінки. Текст роботи сприймається добре, що свідчить про широку ерудицію дослідниці, її глибокі знання в історії вивченню різних теорій щодо походження угорської нації, які обґрунтовують ментальні характеристики її культури, національної самоідентифікації угорської музики, музичного виконавства.

Надають обґрунтованості розвідці й додатки, в яких представлено вичерпний аналіз етногенезу угорської нації (додаток 1). І хоча, до певної міри, це знову повернення до матеріалу підрозділу 1.1, розумію, як складно відмовитись від історичних фактів, які збиралися, аналізувалися та накопичувалися впродовж декількох років роботи над дисертацією. Також додаток 2, де розглянуто особливості роялів Ф.Ліста та його концертної діяльності, якого дослідниця визначає за попередника Б.Бартока у жанрі великих форм для фортепіано з оркестром.

Список використаних джерел, який охоплює 190 позицій (і майже всім знаходиться місце у тексті дисертації), постає не формальною даниною оформленню подібних досліджень, а формує ґрунтовну теоретичну основу загальної концепції дисертації.

Наприкінці аналізу і роздумів про дослідження А. Геді, дозволю навести висловлювання Золтана Кодаї – угорського композитора, товариша і соратника Б. Бартока: «Ім'я Бартока – незалежно від ювілейних дат – символ великих ідей. Перша з них – пошук абсолютної істини як в мистецтві, так і в науці, а одна з умов цього – моральна серйозність, що височіє над усіма людськими прогріхами. Друга ідея – неупередженість по відношенню до особливостей різних рас, народів і, як наслідок цього – взаєморозуміння, а потім братерство між народами. Надалі ім'я Бартока означає принцип оновлення мистецтва і політики, виходячи з духу народу, і вимога такого поновлення. Нарешті, воно означає поширення благодійного впливу музики

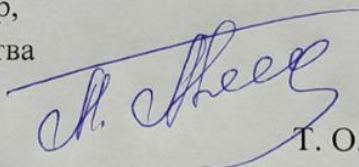
на найширші народні верстви»³. А від себе лише емоційно додаю, що життєпис Бели Бартока постає прикладом мужності та шляхетності, а його творчість, поза сумнівом, робить людей благороднішими і добрими. А доброта, як відомо, врятує Світ.

Висновок.

Підтверджую позитивну оцінку дисертації А.Геді, яка являє собою солідну, науково обґрунтовану працю, здатну, окрім усього зазначеного вище, внести у виконавський простір новий погляд на фортепіанний доробок Б. Бартока, та в якому на тлі експериментаторства побачити класицистичні та романтичні риси стилю, в основі якого лежить ідея спадкоємності його фортепіанного мислення національним та європейським корінням музичного мистецтва.

Автореферат дисертації та публікації за її темою віддзеркалюють основні положення дослідження та відповідають вимогам ДАК МОН України, що дозволяє прийти до обґрунтованого висновку: предметний зміст і методологічна значущість, очевидне практичне значення та аргументованість результатів цієї розвідки дають підстави стверджувати, що А. Геді заслуговує на присвоєння їй вченого звання кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної
академії імені М.В. Лисенка



Т. О. МОЛЧАНОВА

27 квітня 2021 року



³ За: Малінковська А. /<https://www.belcanto.ru/bartok.html>