

ВІДГУК
на дисертацію **ВОЛИКА Олексія Олексійовича**
«ПОЕТИКА ЕТЮДІВ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА:
МУЗИКОЗНАВЧА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ»
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – музичне мистецтво

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

Достигнутого торжества
Игра и мука
Натянутая тетива
Тугого лука
Борис Пастернак.

Думаємо, що не випадково – й не лише заради рими – видатний поет називає саме Етюди Ф. Шопена, тим самим протиставляючи їх іншим жанровим номінаціям, що можуть репрезентувати творчість великого майстра. Етюдний жанр (та породжуване ним мовно-стилістичне текстове середовище) є основоположним для творчого мислення Шопена і найкраще виражає, напевне, сутність його піаністичного методу – саме як «живого дива», тобто виявлення в музиці «рухів життя» в його дивовижному художньо-образному перевтіленні, від умовно-зовнішніх тілесно-природних прикмет до глибинних душевно-духовних модальностей, психологічних модуляцій.

Ймовірно, погоджуючись з Б. Пастернаком, точно повністю погоджуючись з думкою С. Фейнберга, який вбачав навіть у нотному тексті етюдів інструмент розуміння природи шопенівського піанізму, Олексій Волик всім дискурсивним ходом своєї дисертації підтверджує право фортепіанних етюдів «бути представником від імені піанізму Ф. Шопена, а з урахуванням нерозривності піанізму і власне композиторських, загальномузичних знахідок майстра – і від імені його музичного стилю загалом» (с. 141 дис.). Власне, запропонований у дисертації підхід

підтверджує думку, що етюди в творчості Шопена постають різновидом авторських ідіостильових знаків, як це пропонує вважати одна з сучасних дослідниць творчості Ф. Шопена, зауважуючи, що «фортепіанна поетика Ф. Шопена виявляє високий рівень упорядкованості, вираженості та вірності авторським ідеалам, бо від ранніх до останніх творів композитор розвиває декілька основних образних напрямів, як тем для обдумування та музичного «обговорення»..., знаходить свій головний жанрово-інтонаційний матеріал – як постійних «героїв» своєї музики, супровідників власного життєво-творчого шляху»¹.

Таким «героєм» стає для Шопена *фортепіанний етюд*, композиційні умови та мовні «інструменти» якого можна розглядати як показники технологічного й когнітивно-інтерпретативного діапазону шопенівської музики, звичайно, в їх нерозривному зв'язку та взаємозумовленості і також, звичайно, у *живому звучанні*, тобто у виконавських відтвореннях й смислових проекціях.

На нашу думку, саме розширений та збагачений теоретичними і аналітичними музикознавчими оцінками виконавський підхід, котрий дійсно можна розглядати як розуміючий інтерпретологічний (і який є одним з показових для сучасної харківської музикознавчої школи) відповідає, по-перше, корінній природі жанру етюд, по-друге, стану дослідної «шопеніани», яка з боку суто музикознавчих історико-теоретичних студій вже досягла своєї інформаційно-логічної межі; а ось буття творів Шопена у виконавській творчості, їх значення як сталого, але постійно оновлюваного («живе диво») осередку піаністичної традиції здатне весь час породжувати нові художньо-сміслові явища й відповідні до них питання. Тому вибір проблемного аспекту дисертація О. Волика видається *актуальним та теоретично виправданим*.

¹ Хе Веньлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід. Дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2020. С. 48.

Олексій Волик підходить до питань виконавської «шопеніани» з системною виваженістю, намагаючись створити своєрідну категоріальну матрицю шляхом визначення тих опозиційно пов'язаних начал, що зумовлюють як стиль самого Шопена, так і способи його вивчення.

Безсумнівно, першою такою категоріальною парою повинна бути (і є) «композиторське – виконавське (піаністичне)» («композиція – піанізм»), що, як цілком справедливо пише Волик, «набула персоніфікованого вираження у творчості Ф. Шопена». Адже «створивши в якості виконавця-піаніста нову концепцію інтонаційно-звукового образу фортепіано, композитор поклав її в основу свого художнього світу, що вміщає все різнобарв'я композиторських творінь» (див. с. 14 дис. і далі).

Її продовженням, але й зміною-поглибленням вже на рівні функціонування тексту стає *пара-опозиція «віртуозне – концептуальне»*, що найбільше слугує розгортанню аналітичного плану дослідження, дуже інформаційно об'ємного та насиченого оригінальними дослідницькими спостереженнями, з залученням, як вдало зазначає дисертант, принципу «подвійної оптики», тобто з врахуванням «двох типів формалізації – у графіці нотного тексту («послання» композитора) і системі інтонаційно-звукових образів (виконавське прочитання «послання» автора)» (с. 15).

Таким чином поєднуються концептуальна сторона – з композиторським світобаченням, а віртуозна – з можливостями самореалізації виконавця в його діалозі, у більшості випадків на великій історичній відстані, з композитором, як першим автором музичної ідеї.

Взагалі *тема авторства*, авторизації музичної концепції – як також подвійної, з двох боків, композиторського та виконавського, зумовленої, ненав'язливо, але впевнене виходить на одну з головних теоретичних позицій (не за формою, але за змістовою сутністю) у дослідженні О. Волика, коли обираються «оціночні критерії» аналізу тих виконавських інтерпретацій, що визначають «розуміння поетики Етюдів Ф. Шопена піаністами ХХ – початку ХХІ століть» (з завдань дослідження, с. 16). Вона (тема авторства) стає

визначальною, коли виявляється, що композиторський стиль Шопена виростає з виконавського, і обидва є рівною мірою авторськими, і взагалі у фортепіанній поезії ці дві іпостасі автора неможливо остаточно розрізнити, а головне – Шопену, як і багатьом іншим фортепіанним авторам, спершу вдалося «знайти свою індивідуальність, розкрити власну особистість» саме як музиканту-виконавцю, а потім вже відкрити свій композиторський шлях². І хоча дана думка не є новою, навпаки, вона поєднує між собою майже усіх дослідників музично-виконавської «шопеніани», але О. Волик відкриває її нове теоретичне призначення, долучаючи до «оцінної вертикалі» дисертації, тобто узгоджуючи даний вимір з іншими поняттєвими пропозиціями, зокрема з виявленням *двох джерел художньої енергії* шопенівських етюдів.

Відтак можна відзначити, що інноваційний аспект даної роботи найбільше зумовлюється розвитком дихотомічної концепції, як оригінальної теоретичної моделі, завдяки якій не лише відкриваються «базові складові поезики Етюдів Ф. Шопена» (з визначення мети, с. 16), а й відчутно диференціюються креативні завдання (художньо-комунікативні функції) первинного, біографічного й художнього, та вторинного авторів музики, причому доводиться відповідна до загальної природи музики потреба щільної взаємодії, взаємного розуміння (як це не парадоксально звучить в умовах значного часового розділення) обох цих авторських суб'єктів. Але тоді й віртуозність постає провідником авторського начала, тобто певною мірою концептуалізується, оскільки «стає особливим способом розкриття глибинно-особистісного світу» (див. с. 28 дис.; до цього питання ми ще повернемося).

² Як зазначає О. Волик на с. 29-30, «спілкування з інструментом виявляється спрямованим не лише на комунікацію, презентацію піаністичної майстерності, а й на створення композиторського продукту», а «виконавська індивідуальність Ф. Шопена мало чи не відразу виявляється в його знаменитому *tempo rubato*», що також є одним з важливих показників композиського ставлення до часу.

Наголосимо ще раз увагу на тому, що навіть один прийом фортепіанного викладу, такий як *tempo rubato*, надає можливості, як це доводить дисертант, відкривати ту «композиційно-драматургічну логіку, притаманну творам Ф. Шопена», яку неодмінно відтворюють виконавці, адже це логіка звукового розгортання у часі; таким чином один прийом може стати основою для створення «інтерпретативних містків» між Шопеном та сучасними виконавцями, також для порівняльних характеристик способів виконавської інтерпретації.

Не меншої значущості придає дисертант й особливій сонорній атмосфері, тобто вже не часовим, а просторовим показникам етюдної семантики, неодноразово повертаючись думкою до дослідження Л. Кокоревої і «паралелей між творчими стилями Ф. Шопена та К. Дебюссі» (див. с. 44, 69, 137); у даній сфері найбільш важливими виявляються прийоми педалізації та особливі засоби «фортепіанного інтонування», що підсилюють сенсуалізовані ознаки фортепіанного виконавського стилю; у цих своїх спостереженнях дисертант напрочуд близько підходить до дослідницьких концепцій А. Малинковської та О. Потоцької, підтверджуючи думку про необхідність такого типологічного підходу до фортепіанно-виконавського стилю, який базується на аналізі внутрішньо-текстових особливостей, тобто аналітично поглибленого і вивіреного³.

Не менш важливим поняттям по відношенню до просторових якостей шопенівської етюдності є, за поглядами Волика, «образ фортепіано» – як «сонорний», «звуковий», «ілюзорний» тощо, який може виступати «індикатором майстерності» і піаніста, і композитора, і виконавської інтерпретації шопенівських етюдів. І тут варто пожалкувати, що, розвиваючи

³Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1990. 191 с.

Потоцька О. Стилвова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА им. А.В. Неждановой. Одеса, 2012. 239 с.

І хоча О. Волик не посилається на дані праці, не виявляє їх теоретичні позиції, але виникаючий дискурсивний резонанс з ними є, на наш погляд, дуже позитивною рисою рецензованої роботи.

цей «звуко-просторовий» підхід дисертант не звертається до докторського дослідження Н. Рябухи⁴, у якому широко представлені конститутивні риси «звукообразного світу» фортепіанного мистецтва.

З іншого боку, у дисертації О. Волика успішно розкриваються технологічні та семантичні піаністичні основи Етюдів Ф. Шопена (чому приділяється головна увага, починаючи з підрозділу 1.3), визначається складність, багатоскладовість етюдної музичної мови на обох даних рівнях, наводяться численні факти, практичні та теоретичні свідчення як шопенівського розуміння жанру етюд (з частим зверненням до думок К. Зенкіна), так і виконавського переосмислення «етюдного завдання», принципів й мети віртуозності, що навіть ведуть до виникнення своєрідної «виконавської програмності» (див. с. 71–72, деякі інші).

Треба відмітити, як важливу рису дослідження, надзвичайну розвиненість його аналітичного профілю, тобто насиченість тексту дисертації аналітичними деталізованими викладками, які засвідчують всебічне знання дисертантом текстів шопенівських етюдів – на всіх рівнях їх композиції та діяння, тобто і у нотно-текстовому вимірі і у процесуально-звуковому здійсненні, але особливо з боку виконавської форми (від гучнісної динаміки та артикуляційних прийомів і агогічних нюансів до цілісної образної жанрової концепції). Зокрема, про це свідчать аналітичні характеристики на с. 85, 103–105, 114–117, а потім і увесь третій розділ, наскрізним чином...

Саме у зв'язку з явищем виконавської форми, але й, звичайно, у концептуальних проекціях, виявляється третій структурно-семантичний, теоретично-моделюючий компонент дослідження – *опозиція класичного – акласичного*, яка, будучи залученою з праці І. Барсової, отримує цілком нового, оригінального, докладання й тлумачення.

⁴ Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ - початку ХХІ ст.: монографія; Харків. держ. акад. культури. 2016. 334 с.

Фактично присвячений даній антиномії (класичного – аklasичного) третій розділ дослідження дозволяє розкривати прояви виконавської волі, що грає «за правилами», або майже повністю звільняється від існуючих інтерпретативних канонів, узгоджуючи це з вже устояною класифікацією виконавських (піаністичних) стилів за класичним та романтичним напрямками. Дуже вдалим видається висвітлення у перших підрозділах третього розділу явищ та понять естетичного канону і піаністичної «матриці», виконавської стратегії, що передбачає особливий тезаурус професійного музиканта, доводить важливість для нього широкого кола знань, передусім історії музики у її конкретному текстовому визначенні, артефактному розумінні (с. 130–136 і далі)⁵.

Так, на с. 136 читаємо: «Знання, якими повинен володіти виконавець для якомога глибшого осягнення художнього світу композитора, охоплюють досвід інтерпретації опусу, що грається, уявлення в історичній перспективі про «образ» його творця, авторський і епохальний стилі. Інакше кажучи, тлумаченню і оцінці підлягає не лише зміст музичного твору, закодований у нотному тексті, але і знання про нього, зафіксовані в науці, системі освіти, професійному та аматорському побуті». Повністю погоджуючись з наведеним висловленням, відзначимо також, що у власному дослідженні О. Волику вдалося повністю здійснити даний заклик у науково-дослідницькій формі, навіть відкрити такі, по-справжньому тонкі деталі «гармоніко-контрапунктичного» мислення Шопена, як риси німецького впливу (те, що зазвичай музикознавці характеризують як певні класичні ознаки мислення композитора, а саме – точність в роботі, скрупульозність коректури, обробці і шліфуванні вже готового тексту і так далі, див. с.137 дис.).

⁵ Дисертант наводить навіть чудовий дотепний вислів Е. Лайнсдорфа «І було б чудово, якби п'ятеро виконавців, приступаючи до роботи над квінтетом Моцарта, розуміли, чим стала ця музика для Бетховена». С. 135 дис.

Саме з даної «синергійної» позиції оцінюються інтерпретації шопенівських етюдів, зокрема, з точки зору надання їм циклічного розуміння, таким виконавцями, як К. Аррау, Д. Циффра, С. П. Франсуа (с. 141–154), А. Корто і В. Ашкеназі, дуже цікаві спостереження стосовно перегуку виконавських концепцій Корто та Лан Лана, як вже суто виконавської взаємодії у часі, знаходимо на с. 163.

Але кульмінаційним моментом в аналітичній панорамі роботи стає, безумовно, виявлення стилістичної *опозиції конкурсного і концертного*, цих вкрай важливих комунікативно-мовних парадигм виконавської творчості, виконавського життя.... (див. від с. 172). З одного боку, дана порівняльно-поняттєва пара надихає дисертанта на найпильніший аналіз виконавської стилістики, з зануренням до найдрібніших аплікатурних вирішень та їх технічних наслідків, коли жодна дрібниця не вислизає від уваги дослідника⁶.

Яскраві нариси виконавських інтерпретацій Сон Чжин Чо, О. Султанова, Лан Лана завершують низку аналітичних музикознавчо-виконавських «етюдів», репрезентуючих досвід творчої спів-дії сучасних піаністів з етюдною концепцією Шопена. І настільки розвиненим та професійно переконливим постає даний етап дискурсивної реалізації дисертаційного задуму, що навіть виникає думка: що стає провідним у змісті дослідження – увага до самої шопенівської музики або до того, *як її треба розуміти й грати сьогодні, тобто до сучасних піаністів?*

Звичайно, це питання значною мірою риторичне, бо одне передбачає інше, але, дійсно, О. Волику вдалося суттєво змістити наголос з традиційних

⁶ Так, характеризуючи гру Сон Чжин Чо, О. Волик зазначає, що «Корейський віртуоз знаходить дуже сміливе в аплікатурному плані рішення: він застосовує на цих звуках пальці 2-3, 1-3-2-3, де позиція «другий – третій» доводиться на терцію (*c-es*), а «перший – третій – другий – третій» потрапляють на ум.5 / 3 (*a-c-es*). Таким способом піаніст унікає широких розтягувань між пальцями в стандартній позиції (1-2-3-5), які при не дуже великих руках можуть викликати помітні труднощі і незручності. Більше того, в цьому випадку використовується стійка аплікатура, яка дозволяє виконати цей такт більш плавно, чітко і якісно (в технічному плані)....». С. 175, у посиланні.

текстологічно-інтерпретативних (у тому числі нотних) коментарів до безмежного, знов ж таки, текстового, але іншої семантичної природи простору шопенівської музики, що існує зусиллями вже піаністичної концептуалізації. І це є значним теоретичним й творчо-практичним досягненням дисертанта.

Але саме з цього місця ми розпочнемо і *деяку полеміку* з ним.

Визнаючи переконливість, вибудованість, продуманість та обґрунтованість категоріальної опозиційно-компаративної теоретичної моделі роботи, все ж таки звернемо увагу на те, що іноді вона постає занадто формальною, а творчі факти їй дещо суперечать. Зокрема, як вже відзначалося, віртуозність це також концептуальний чинник, причому такий, що запланований, передбачуваний композитором, тому протиставлення концептуальності та віртуозності, так само як композиції та піанізму, завжди буде залишатися умовним. До того ж сам дослідник зауважує, що внаслідок піаністичної інтерпретації «...утворюється багатовимірний віртуозно-концептуальний музичний простір – не лише жанру художнього етюду, але і піанізму Ф. Шопена як осередку індивідуально-стильових властивостей майстра» (див. с. 120 дис.). Можливо, варто було б розширити, зробити більш вагомими теоретичні дефініції даних явищ в їх розумінні дисертантом.

Також дещо дивує деяке відсторонення категоріальної пари розуміння – інтерпретації від поняттєвої магістралі класичного – акласичного.... Правда у Висновках читаємо, що «інтерпретації творів того чи іншого композитора різними музикантами охарактеризовані в дисертації через опозицію класичне (канонічне) — акласичне (неканонічне), тобто шляхом визначення дотримання виконавцем стильового канону, який закріплено в тезаурусі суспільної свідомості, або, навпаки, заперечення його» (с. 204); але все рівно неясно, чи є це подвійне поняття музично-стильового, тобто виконавського інтерпретативного, походження, або воно вказує на загальні естетичні настанови на розуміння, інакше кажучи – як сприймати його методичну роль – і для кого? Виконавців, композиторів, слухачів? В усякому разі воно є

занадто узагальненим, тобто виникає потреба в більш диференційованому підході й типології, наприклад, з залученням позицій А. Малинковської, О. Потоцької; у праці останньої ці стильові опозиції детально проаналізовані й доведені до діючих інтерпретативно- конкретизованих характеристик, як історичних музичних стилів, так і виконавського мислення. Показово, що в ході порівняльного аналізу трьох виконавських версій етюдів Шопену як циклу (К. Аррау, Д. Циффри і С. Франсуа) ця пара понять зникає – мабуть тому, що її явно недостатньо для пояснення *специфіки відмінностей* даних трьох інтерпретацій.

Як зауваження, відзначимо також досить часте використання поняття тексту як музичного, нотного, композиторського, авторського (?), шопенівського (с. 191), виконуваного (с. 139), виконавського (с. 133), «готового» (с. 137), цілісного (с. 130), уртексту (с. 130), навіть словесного, але як компоненту музичного задуму (с. 129) – що, на жаль, не приводить до узагальнення й пояснення цього дуже важливого для музиканта-виконавця поняття.

Також, враховуючи важливість для даного дослідження циклічного критерію, розвиток достатньо дискусійного погляду на шопенівські етюди як на цикл, варто надати більш поглибленого визначення принципу циклізації, тобто запропонувати типологічний підхід до циклічності й циклічних структур. Що стосується шопенівського мовлення, то це передбачає й особливий мелодично-тематичний вимір; взагалі, на нашу думку, мелодичний зміст етюдів Шопена має певні енциклопедичні ознаки, тобто виявляє головні складові мелосного контенту музики Шопена, тому й заслуговує більшої уваги, зокрема з боку співвідношення лінійного та просторового чинників, фактурних та динамічних рішень, тобто з погляду на специфічну «фортепіанність» шопенівського письма (й мислення).

Декілька більш дрібних зауважень та запитань.

По-перше, не вдалим видається визначення піанізму і композиції як двох «синергетичних компонентів в художній свідомості Ф. Шопена»

(с. 202), оскільки дві синергетики в одній свідомості – це вже занадто... А якщо поза жартом, то саме з їх взаємодії й виникає *єдиний* феномен синергійного мислення й відчуття композитора.

Важко погодитися зі спільною думкою дисертанта та В. Ражнікова стосовно «прагнення композитора до остаточності створеного нотного тексту», без повернення до нього, або з суто компенсативними прагматичними цілями, оскільки, як і виконавець, композитор прагне вдосконалення винайдених художніх ідей; і історія музики знає безліч прикладів повернення, продовження, автоінтерпретації або реінтерпретації, переносів тексту, автоцитацій, авторських транскрипцій, редагувань тощо. Це взагалі окрема «текстова історія» саме композиторської традиції, яку було б дуже цікаво вивчати як окремий прояв «мисленнєвої деривації» в музиці.....

Дуже вдячні за згадку про надзвичайно цікаву роботу Юрія Карповича Ракула, також і його дружини, Діни Борисівни Резнік, але треба уточнити, що вони обидва не музикознавці, а дуже досвідчені виконавці й педагоги, що виховали відомих нині в Європі виконавців, тому й розроблювали підходи до піаністичного процесу, до творчості Шопена з суто виконавського методичного боку⁷.

На останок – запитання.

Як дисертант розуміє явище виконавської форми та виконавської стилістики, чи узгоджуються вони в його уявленні з поняттям про стиль інтерпретації (виконавський, звісно)?

Якими є головні відмінності між конкурсним й концертним виконавством, якщо сформулювати їх більш чітко?

⁷ Також відмітимо, що правильне написання є «виконавський час», а не «виконавчий»... В роботі пишеться то так, то інакше.

Наголосимо, що усе висловлене у дискусійній зоні роботи свідчить про її справжню теоретичну вагомість, що й породжує подальші міркування й пропозиції.

У цілому, дисертація О. Волика, що завершується переконливими, лаконічними й виваженими Висновками, є взірцем високопрофесійного та оснащеного всіма музикознавчими вміннями системного, методологічно поглибленого, виконавського – у широкому сучасному значенні цього поняття – дослідження, що суттєво оновлює інтелектуальні інструменти, цілі й науково-творчі перспективи фортепіанно-текстологічного аналізу музики. *Жодних порушень академічної доброчесності в ньому не виявлено.*

На наш погляд, дана робота заслуговує на публікацію у формі наукового-методичного посібника, здатного задовольнити професійні потреба вельми широкого кола цінителів шопенівського генію, також тих, хто зацікавлений у сучасних питаннях музично-виконавської теорії інтерпретації.

У цілому, масштабна, логічно вибудована та чітко структурована дисертація Олексія Волика відповідає тим вимогам, що висувуються до досліджень цього рівня 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.

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



О. І. Самойленко

